

Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISSN 2345-1408  
Categoria C

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 2 (33), 2018



NOTOGRAF PRIM  
Chișinău

Revistă științifică, categoria C

#### COLEGIUL DE REDACȚIE:

**Redactor-șef:** Victoria MELNIC, prof. univ., dr. în studiul artelor  
**Redactor responsabil:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie  
**Redactor coordonator:** Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil Arta muzicală:** Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof.univ., dr. în studiul artelor  
**Redactor responsabil Arta teatrală:** Angelina ROȘCA, prof. univ., dr. în studiul artelor  
**Redactor responsabil Arte plastice:** Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor  
**Redactor responsabil Științe socio-umanistice:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

#### MEMBRI:

Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)  
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)  
Miloš MISTRİK, prof. univ., dr. hab. (Bratislava, Slovacia)  
Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)  
Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)  
Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)  
Andriej MOSKWIN, conf. univ., dr. hab. (Varșovia, Polonia)  
Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interimar, dr. în studiul artelor (Chișinău, Republica Moldova)  
Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director al Bibliotecii AMTAP (Chișinău, Republica Moldova)

**Redactori literari:** Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova  
Eugenia BANARU, conf. univ.

**Asistență computerizată:** Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr.

**Tehnoredactare:** Cristian ȘARBAN

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de  
Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Revista este indexată în baza de date internațională Directory of Open Access Journals (DOAJ)

Tiraj: 200 ex.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Adresa:  
str. Alexei Mateevici, nr. 111  
Chișinău, MD 2009  
E-mail: revista.amtap@gmail.com  
Web: revista.amtap.md

ISSN 2345-1408

**CUPRINS****Cercetări științifico-metodice și educaționale****Arta muzicală****ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ****PRINCIPIILE PEDAGOGICE ALE LUI SERGHEI LUNCHEVICI**

THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF SERGHEI LUNCHEVICI..... 6

**NATALYA SVYRYDENKO****THE INFLUENCE OF INTERPRETATIVE ART ON THE FORMATION OF THE STUDENTS' AESTHETIC VIEWS**

INFLUENȚA ARTEI INTERPRETATIVE ASUPRA FORMĂRII ORIENTĂRIILOR ESTETICE ALE ELEVILOR ..... 11

**ELENA GUPALOVA****СЛУЖЕНИЕ МУЗЫКЕ: ИРИНА СТОЛЯР – ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

SLUJIRE MUZICII: IRINA STOLEAR – TRĂSĂTURI ALE PORTRETULUI CREATIV

SERVICE TO MUSIC: IRINA STOLYAR – STROKES TO THE CREATIVE PORTRAIT ..... 14

**ОКСАНА РЫНДЕНКО****МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РЕФЛЕКСИЯХ ОЛИВЬЕ МЕССИАЕНА**

TIMPUL MUZICAL ÎN REFLECȚIILE MUZICAL-TEORETICE ALE LUI OLIVIER MESSIAEN

MUSICAL TIME IN THE MUSICOLOGICAL REFLECTIONS OF OLIVIER MESSIAEN ..... 20

**ADELA BLÎNDU****OPTIMIZAREA MĂiestRIEI VOCALIȘTILOR PRIN TRAININGUL MINTAL****ȘI PREGĂTIREA FIZICĂ PROFESIONAL-APLICATIVĂ**

OPTIMIZATION OF THE VOCALISTS' MASTERY BY MENTAL TRAINING

AND PROFESSIONAL APPLIED PHYSICAL TRAINING ..... 23

**ИА FEDOROVA****ETHNICS ADAPTATION TECHNIQUES IN WORLD MUSIC**

METODELE DE ADAPTARE ALE ETNICII ÎN WORLD MUSIC ..... 28

**AUGUSTINA FLOREA****INFLUENȚE STILISTICE ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN SI MINOR DE ȘTEFAN NEAGA**

STYLISTIC INFLUENCES IN THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN SI MINOR BY ȘTEFAN NEAGA ..... 35

**СТАНИСЛАВ ГУМИНЮК****СТИЛЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ТОРУ ТАКЕМИЦУ**

ORIENTĂRIILE STILISTICE ȘI PARTICULARITĂȚILE ESTETICE ALE MUZICII DE PIAN A LUI TORU TAKEMITSU

STYLE ORIENTATIONS AND AESTHETIC FEATURES OF TORU TAKEMITSU'S PIANO MUSIC..... 40

**Arta teatrală****ELEONORA VARNACOVA****PARTICULARITĂȚILE PREDĂRII DISCIPLINEI DANS SPORTIV LA STUDENȚII COREGRAFI**

PECULIARITIES OF TEACHING THE DISCIPLINE SPORTS DANCE TO STUDENTS CHOREOGRAPHERS..... 46

OLEG MARDARI

**IMPORTANȚA DISCIPLINEI RITMICA ÎN PROCESUL DE EDUCARE A STUDENȚILOR ACTORI**THE IMPORTANCE OF THE DISCIPLINE *RHYTHM* IN THE EDUCATION PROCESS OF STUDENTS ACTORS ..... 49

NELLY COZARU

**A FI ELENA SAU: „LA OM (ACTOR) TOTUL TREBUIE SĂ FIE FRUMOS...”**

BEING ELENA OR: „PEOPLE (ACTORS) SHOULD BE BEAUTIFUL IN EVERY WAY...” ..... 53

АНДРЕЙ КАМИНСКИЙ

**КИНОМОНТАЖ КАК СИСТЕМА: ОТ ТЕОРИИ К РЕАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ**

MONTAJUL FILMULUI CA SISTEM: DE LA TEORIE LA PRACTICA REALĂ

FILM EDITING AS A SYSTEM: FROM THEORY TO REAL PRACTICE..... 61

OLEG MARDARI

**IMPORTANȚA MIȘCĂRII SCENICE ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE**

THE IMPORTANCE OF STAGE MOVEMENT IN THE ANIMATION THEATER ..... 68

ANDREI BURUIANĂ

**REALIZAREA SONORĂ A FILMULUI DE FICȚIUNE ÎN ERA DIGITALĂ**

MAKING THE SOUND OF A FICTION FILM IN THE DIGITAL ERA ..... 71

## Arte plastice

ION JABINSCHI, VALERIU JABINSCHI

**CONSERVAREA PANOULUI DIN MOZAIC „ARTA (ATRIBUTELE ARTEI)”****REALIZAT DE MIHAI BUREA**

CONSERVATION OF THE MOSAIC PANEL „ARTA (ATTRIBUTES OF ARTS)”

IMPLEMENTED BY MIHAI BUREA ..... 78

MARIANA CARP

**REPERE METODOLOGICE ALE INSTRUIRII STUDENȚILOR CERAMIȘTI**

METHODOLOGICAL LANDMARKS OF TRAINING STUDENTS CERAMISTS ..... 84

## Științe socio-umanistice

LUDMILA LAZĂR

**CULTURA DEZBATERII ȘI A DIALOGULUI ÎN PREDAREA DISCIPLINELOR SOCIO-UMANE**

CULTURE OF DEBATE AND DIALOGUE IN TEACHING SOCIO-HUMANISTIC DISCIPLINES ..... 90

CLAUDIA CRĂCIUN

**JOCUL DIDACTIC - FORMĂ EFICIENTĂ DE INSTRUIRE INTERACTIVĂ**

TEACHING GAME - EFFICIENT FORM OF INTERACTIVE TRAINING..... 94

EUGENIA POPA, LUCIA GALAC

**FORMAREA PROFESIONALĂ A STUDENȚILOR PE PARCURSUL PRACTICII DE CULTURALIZARE**

PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS DURING THE CULTURALIZATION PRACTICE ..... 97

**CLAUDIA CRĂCIUN, TATIANA COMENDANT**

**CHESTIONAREA STUDENȚILOR: CONSTATĂRI, SUGESTII, RECOMANDĂRI**

QUESTIONING STUDENTS: FINDINGS, SUGGESTIONS, RECOMMENDATIONS ..... 101

**ECATERINA IUDINA, TATIANA COMENDANT**

**СОВРЕМЕННЫЙ ПЕДАГОГ В ОЦЕНКАХ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВУЗА**

PEDAGOGUL CONTEMPORAN – ÎN APRECIEREA STUDENȚILOR

DE LA INSTITUȚIA SUPERIOARĂ DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

THE CONTEMPORARY TEACHER AS APPRECIATED BY THE STUDENTS

OF THE ARTISTIC HIGHER EDUCATION INSTITUTION ..... 104

**LIDIA CAZACU**

**SPECIFICUL PREDĂRII / ÎNVĂȚĂRII LIMBII ITALIENE ÎN INSTITUȚII CU PROFIL MUZICAL**

THE SPECIFICS OF TEACHING / LEARNING ITALIAN IN MUSICAL INSTITUTIONS ..... 109

**MARINA VALUEVA**

**МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК МЕТОД АРТ-ТЕРАПИИ В КОРРЕКЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ**

TERAPIA MUZICALĂ – PARTE COMPONENTĂ A ART-TERAPIEI ÎN CORECTAREA STĂRILOR EMOȚIONALE

MUSIC THERAPY AS A METHOD OF ART THERAPY IN THE CORRECTION OF EMOTIONAL STATES..... 113

**ELEONORA FLOREA**

**APLICAREA VIZIUNII SISTEMICE ÎN METODOLOGIA CERCETĂRII DESIGNULUI**

THE APPLICATION OF SYSTEMIC VISION IN THE RESEARCH METHODOLOGY OF DESIGN ..... 119

## Arta muzicală

### PRINCIPIILE PEDAGOGICE ALE LUI SERGHEI LUNCHEVICI

### THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF SERGHEI LUNCHEVICI

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ<sup>1</sup>,

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

CZU 780.8:780.614.332.071.4 (478)

780.8:780.614.332:781.68

*În istoria culturii naționale numele lui Serghei Lunchevici reprezintă o figură de părinte pentru o întreagă generație de violoniști autohtoni, fiind iubit și admirat nu numai pentru arta sa, dar și pentru calitățile sale umane. Puțini admiratori ai talentului său cunosc faptul că pe lângă activitatea sa rodnică în calitate de prim-violonist și dirijor al Orchestrei de muzică populară „Fluieraș”, maestrul a oferit și lecții individuale de vioară.*

*Prezentul articol relatează despre experiența și cunoștințele căpătate de autoare în timpul orelor de pregătire individuale susținute de Serghei Lunchevici.*

**Cuvinte-cheie:** Serghei Lunchevici, pedagog/profesor, violonist, digitație, trăsături de arcuș, interpret

*In the history of our national culture, Serghei Lunchevici is regarded as a parental figure for a whole generation of local violinists. He is loved, appreciated and admired for his art as well as for his human qualities. It is less known, however, that besides his fruitful activity as a violinist and conductor of the Folk Orchestra Fluieraș, the maestro gave individual violin lessons as well. This article shares the experience and knowledge acquired by the author (currently University Lecturer at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts) during her lessons with Serghei Lunchevici.*

**Keywords:** Serghei Lunchevici, educator/teacher, violinist, fingering, bow features, interpreter

#### Introducere

Așa cum mămica mea activa de ani de zile în calitate de solistă-vocalistă în Orchestra de muzică populară *Fluieraș*, adeseori mă lua cu ea la repetiții când încă nu împlinisem un an. Mă așeza alături de ea în fața orchestrei, lucru pe care de fapt i-l cerea chiar *Serghei Lunchevici*. Sunt sigură că de pe atunci a încolțit în sufletul meu ideea de a cânta la vioară. În timp, muzica devenise pentru mine o preocupare majoră, iar faima ilustrului artist îmi aprinsese imaginația, îmi exaltase admirația pentru personalitatea lui care începuse să capete în mintea mea de copil proporții de legendă. Îmi vine greu să redau în cuvinte impresia pe care a lăsat-o figura sa asupra sufletului meu. Eram conștientă de faptul că în fața mea se află un artist “foarte mare” și mi-l închipuiam ca pe o figură aureolată de o calitate nedefinită, dar impunătoare în aparența ei, în tot cazul o figură care trebuia să fie cu totul diferită de a oamenilor, așa cum îi cunoșteam.

#### Principiile pedagogice ale lui *Serghei Lunchevici*

*Serghei Lunchevici* avea o înfățișare cu adevărat impunătoare, completată deopotrivă de figura deschisă, cu o privire serioasă, ațintită parcă în depărtările tainice. Era de o statură bine proporționată care, în ciuda tendinței sale de a ține capul și umerii ușor înclinați înainte, lăsa impresia de înălțime și vigoare, de constituție robustă, dar, totodată, și de simplitate naturală. Dar ceea ce mi-a captat în mod deosebit

<sup>1</sup> E-mail: zinaida.brinzila@gmail.com

atenția a fost expresia privirii maestrului, care lăsa să se întrevadă, sub o aparență liniștită, un univers de pasiuni, ținut sub tensiunea unei inflexibile stăpâniri de sine, dar mai cu seamă, o siguranță, o conștiință a propriilor forțe, care impunea printr-o firească modestie – calitate specifică personalităților cu adevărat autentice. Modestia a făcut întotdeauna parte pregnantă din firea lui *Serghei Lunchevici*. Acest lucru a lăsat, poate, atunci, cea mai puternică impresie asupra sufletului meu de copil.

Când a început să-mi predea lecții de vioară, a căutat să se apropie de mine sufletește, să-mi cultive dragostea pentru muzică în general. Treptat m-a obișnuit cu un sistem de muncă rațional, care pornea de la elementele cele mai simple până la formele de mare complexitate și rafinament artistic major.

A considerat imperios necesar ca un *profesor* să cunoască înainte de toate psihologia elevului și apoi să pornească la dezvoltarea personalității sale artistice, să-i insuflă dragostea pentru piesa pe care urma s-o execute. Pentru a putea reda cât mai fidel conținutul lucrării, *Serghei Lunchevici* stăruia asupra ideii de a cunoaște perfect epoca și împrejurările în care a trăit un anumit compozitor.

Deseori maestrul îmi spunea că realizarea unei cariere violonistice nu poate fi obținută ca de la sine putere. Talentul obiectiv, abilitatea pentru instrument nu conduc automat la promovarea unei cariere violonistice recunoscute. Pentru transformarea acestui potențial valoros în realitate este nevoie de multă muncă, organizare, atenție și perspicacitate în menținerea sub control a factorilor de care depind dimensiunile și ritmul unei cariere în concordanță cu factorii obiectivi – talent, voință, reperoriu, personalitate artistică. Desigur, pasiunea incandescentă rămâne fermentul care împinge mereu înainte cariera în calitate de artist instrumentist.

*Serghei Lunchevici* afirma că un muzicant format și maturizat, trebuie să împărtășească și tinerețului studios din experiența acumulată, aceasta fiind o datorie sfântă a sa. În concepția Domniei Sale, lucrul pedagogic este un laborator special, foarte util activității concertistice.

### Desfășurarea lecției

Lecțiile cu maestrul *Serghei Lunchevici* se desfășurau după o schemă tipică: la început cântam piesa pregătită pentru lecție integral sau doar un fragment, fără a fi oprită, utilizând *digitația* și *trăsăturile de arcuș* recomandate de *Serghei Lunchevici*; în caz că făceam schimbări, trebuia să explic motivele raționale care m-au determinat să recurg la asemenea modificări. Îmi amintesc că, în timp ce cântam, maestrul mă asculta în liniște cu partitura în față, notând observațiile pe marginea ei. La sfârșit îmi explica toate obiecțiile sale, punct cu punct, demonstrând toate corecțiile nu pe vioara sa, ci pe vioara mea.

S-ar crede că un interpret de talia lui *Serghei Lunchevici* ar putea pune accent pe latura demonstrativă în clasă, cum făcea de exemplu Gheorghe Neaga (informație oferită de Vasile Advahov<sup>1</sup>). Dimpotrivă, *Serghei Lunchevici* demonstra numai când începea să lucreze cu mine asupra unei lucrări noi, ajutându-mă să rezolv dificultățile apărute în plin proces de studiere. După ce lucrarea asupra căreia lucram era învățată, maestrul mă lăsa să găsesc de sine stătător soluții la problemele tehnice și muzicale, toate acestea pentru a mă ajuta să-mi dezvolt propria viziune artistică.

Îmi amintesc că, în ceea ce privește corectitudinea mânuirii *arcușului*, maestrul nu mi-a impus un punct de vedere dogmatic. A lăsat la discreția mea ca să-mi aleg poziția proprie.

*Serghei Lunchevici* s-a străduit să mă ferească de prostul obicei de a-mi concentra atenția în timpul executării unei lucrări doar asupra momentelor tehnice dificile, astfel plasând pe loc secund cantilenele, episoadele melodice, explicând că această deprindere conduce adesea la faptul că materialul cel mai expresiv, care alcătuiește, de regulă, baza tematică a unei lucrări, rămâne nelucrat. După părerea lui *Serghei Lunchevici* anume cantilena reprezintă cel mai dificil moment tehnic în interpretarea unei lucrări violonistice (părere susținută și de eminentul *violonist* și *pedagog*, reprezentant al școlii ruse de vioară D. Oistrach).

Cerința de bază a lui *Serghei Lunchevici* era ca elevul să dedice interpretării tot sufletul, pentru ca, în afară de aspectul exterior, să poată vedea în lucrarea interpretată nuanțele interioare, greu de

1 Vasile Advahov – violonist, dirijor al Orchestrei Municipale, Maestru în Artă.

percept, subtextul creației, conceptul ascuns. Maestrul nu evita doar interpretarea mecanică, lipsită de suflet, ci și o evoluare statică, identică. Din câte-mi aduc aminte, el nu cânta niciodată o piesă în același fel, dar, cu toate acestea, nu permitea nici exagerări emoționale.

### Exersarea individuală

Pentru a diversifica și a înviora exersarea de sine stătătoare, *Serghei Lunchevici* considera ca fiind binevenită abaterea periodică de la schema de studiu obișnuită, după care, la început, se cântă game, studii, diverse exerciții, iar lucrul asupra programului de concert este lăsat la sfârșit. El propunea ca ziua de lucru să înceapă cu interpretarea integrală a programului de concert, considerând că datorită acestui fapt starea interpretativă tinde să se organizeze mai bine, mai firesc.

*Serghei Lunchevici* privea muzica ca pe un limbaj viu, instinctiv al omului, cu posibilități de expresie nelimitate, dar îndrumat de intelect. A comparat muzica cu vorbirea umană organică și continuă, subliniind faptul că, la fel cum un singur cuvânt nu formează un limbaj, un sunet abstract nu creează muzica.

De aici izvorăște atenția deosebită pe care maestrul a acordat-o întotdeauna frazării, cugetării naturale, interdependenței dintre fraze. Ignorarea semnelor de punctuație, a limitelor frazelor și a caracterului lor era privită de *Serghei Lunchevici* ca un adevărat manifest împotriva expresivității muzicale, ce transformă muzica într-o aglomerație absurdă de sunete. Era de părere că *interpretul* care nu poate fraza corect, care nu știe cu exactitate unde începe și unde se încheie o frază, care înlocuiește o frază naturală cu una falsă, cu aparențe exagerate, este aidoma unui om care vorbește într-o oarecare limbă străină fără a înțelege ce spune. Un astfel de *interpret* demonstrează doar simplul fapt că muzica nu este limba sa maternă, ci doar un limbaj străin pe care nu-l poate înțelege.

În ceea ce privește practica (studiul), *Serghei Lunchevici* susținea părerea renumitului *pedagog* Leopold Auer, care milita pentru studiul zilnic ca necesitate fiziologică a *violonistului*, fiind de părere că „...degetele au nevoie de a fi ținute continuu active în scopul păstrării flexibilității lor” [1 p. 45]. Bineînțeles, această practică trebuie făcută rațional. Maestrul îmi spunea că nu e bine să lucrezi mai mult de 45 minute continuu, după care trebuie să te odihnești cel puțin 15 minute înainte de a începe să lucrezi din nou. Chiar din practica mea pedagogică pot afirma că cel mai greu moment pentru un *violonist* este să studieze în tempo lent. Acesta este un exercițiu de răbdare și tenacitate pentru că mulți se plictisesc în această fază a studiului, iar unii chiar renunță. A studia rar schimbările de poziții (pentru acuratețe) ale pasajelor dificile, cu toate scârțăiturile de rigoare, sau exercițiile de mână dreaptă care unele sunt de o mare monotonie dar extrem de utile în tehnica mânăii arcușului, necesită într-adevăr foarte multă răbdare. Dar odată trecut de această etapă, *violonistul* va avea marea satisfacție de a constata că spectrul său este mai larg, că poate aborda piese mult mai dificile decât înainte și, ceea ce este important, reușește să capete rezistență fizică și intelectuală.

În acest context, consider esențial de a sublinia părerea lui *Serghei Lunchevici* despre vocația de artist și anume că nu este destul să ai talent pentru a deveni cineva. Îmi spunea deseori că fără caracter poți merge oriunde, numai nu în artă.

Prin cercetarea întrebării despre cum ar trebui să fie interpretate piesele folclorice de virtuozitate, dar și lucrările din literatura violonistică clasică, *Serghei Lunchevici* și-a pus drept scop de a reda oricărui instrumentist, care exersa asiduu, indicații și sfaturi care se axau pe experiența și practica proprie de executare a lucrărilor în cauză, a cunoștințelor artistice de care dispunea, dar și pe experiența altor *violoniști*.

Comentând despre munca *interpretului*, originalitatea resurselor sale și unicitatea versiunilor interpretative renumitul Pablo Casals afirma: „Munca, valoarea muncii *interpretului* constă în a se apropia cât mai mult de sensul profund al muzicii pe care o execută și care într-o epocă mare, ne dă o bogată complexitate pe care semnele scrise nu ne-o pot transmite în întregime. *Interpretul*, cu sau fără voia lui, rămâne un executor ce ne redă lucrarea văzută prin prisma sa personală” [2 p. 278 ].

Trebuie să ținem minte că în foarte multe creații muzicale partea estetică de interpretare permite unele idei și concepții, care pot intra în contradicție cu ideile compozitorului, fiind justificate ca



cele mai bune canoane muzicale și de bun gust artistic. Dar iarăși, în unele cazuri, în care lucrarea și caracterul în care a fost scrisă, sunt clare, interpretarea, în sensul larg al acestui cuvânt, trebuie să se subordoneze, indiferent de variația detaliilor, logicii dezvoltării muzicale interioare. *Serghei Lunchevici* afirma că indicațiile și sfaturile date de el, nu sunt niște reguli stricte sau legi categorice, care nu ar putea fi puse în discuție, toate fiind bazate pe experiența proprie.

Un aspect metodologic important asupra căruia insistă *Serghei Lunchevici* este cel al formării deprinderilor *digitale* ale mâinii stângi. A considerat hotărâtor pentru dezvoltarea abilității tehnice deprinderea de a nu presa excesiv degetul pe coardă, urmărindu-se imediată relaxare a lui. Formarea și controlul acestei deprinderi trebuie efectuată în timpul exersării într-un tempo lent, căutându-se realizarea reprezentării psihico-fiziologice a ridicării degetului de pe coardă. Această regulă este de o importanță majoră deoarece este binecunoscut faptul că mulți *violoniști* abuzează de apăsarea degetului după căderea lui pe coardă, astfel plafonând dezvoltarea aptitudinilor de a alege o *digitatie* fluentă.

De fapt, această deprindere de a nu apăsa excesiv degetul pe coardă a fost descoperită de eminentul *pedagog* și *violonist* român Garabet Avachian care a pus la îndemâna elevilor săi un valoros sistem al coloanelor *digitale* pentru dezvoltarea tehnicii mâinii stângi. Prin stabilirea a patru coloane, cu douăzeci și patru de combinații multiple între cele patru degete ale mâinii stângi, în care printr-o permutare extrem de simplă, se asigură un sistem de exerciții care se lucrează fără note, în toate pozițiile fixe, cu diferite trăsături de arcuș, în diverse tempouri, de la rar la repede în toate tonalitățile.

Acest sistem urmărește dezvoltarea forței, rezistenței, îndemânării și supleței degetelor mâinii stângi, creându-se condiții fiziologice și psihologice, pentru dezvoltarea virtuozității și formarea deprinderii de a nu apăsa excesiv degetul după căderea lui pe coardă.

Propun în continuare o schemă a sistemului coloanelor *digitale* după Garabet Avachian:

**Figura 1.** Coloanele *digitale* după Garabet Avachian.

| <i>Exerciții care pornesc de la degetul 1</i> | <i>Exerciții care pornesc de la degetul 2</i> | <i>Exerciții care pornesc de la degetul 3</i> | <i>Exerciții care pornesc de la degetul 4</i> |
|---|---|---|---|
| • <u>1,2,3,4</u>                              | • <u>2,1,3,4</u>                              | • <u>3,1,2,4</u>                              | • <u>4,1,2,3</u>                              |
| • <u>1,2,4,3</u>                              | • <u>2,1,4,3</u>                              | • <u>3,1,4,2</u>                              | • <u>4,1,3,2</u>                              |
| • <u>1,3,2,4</u>                              | • <u>2,3,1,4</u>                              | • <u>3,2,1,4</u>                              | • <u>4,2,1,3</u>                              |
| • <u>1,3,4,2</u>                              | • <u>2,3,4,1</u>                              | • <u>3,2,4,1</u>                              | • <u>4,2,3,1</u>                              |
| • <u>1,4,2,3</u>                              | • <u>2,4,1,3</u>                              | • <u>3,4,1,2</u>                              | • <u>4,3,1,2</u>                              |
| • <u>1,4,3,2</u>                              | • <u>2,4,3,1</u>                              | • <u>3,4,2,1</u>                              | • <u>4,3,2,1</u>                              |

Sursa: Ioan Sârbu *Vioara și măestrul ei de la origini până azi*

Din practica mea pedagogică îmi permit să afirm că aceste coloane trebuie apreciate ca un adaos pur tehnic în sistemul de instruire, fără a fi omise culegerile clasice pentru dezvoltarea nivelului tehnic – Schradiek, Flesch, sau Szevcik care sunt elaborate pentru soluționarea diferitor probleme a sistemului *digital* a mâinii stângi sau drepte. De asemenea, *Studiile* de Kreutzer, Dont, Fiorillo, Gavinies, Vieuxtemps, Ondricek, capriciile de Wieniawski și Paganini, abundă în variații tonale și poziționale, de o valoare incontestabilă atât sub raport tehnic cât și muzical-formativ.

O calitate înalt prețuită de *Serghei Lunchevici* la *violoniști* a fost abilitatea de a citi notele din text la prima vedere. Este binecunoscut faptul că, în mod deosebit această abilitate este necesară și înalt prețuită la instrumentiștii care activează în orchestrele simfonice, de cameră și bineînțeles în orchestrele de muzică populară. Maestrul era de părere că dacă ar fi să se compare deprinderea de a citi notele muzicale de pe portativ cu citirea unui text literar, s-ar putea imediat observa că tehnica de citire chiar și a unei îmbinări elementare de note, nicidecum nu poate fi comparată cu lecturarea fugitivă a unui text literar complicat. Pot afirma din practica mea în calitate de *pedagog* că, în faza inițială a lu-

crului asupra unei noi lucrări muzicale, se observă faptul că lecturarea la prima vedere a notelor de pe portativ, chiar și la instrumentiștii bine dotați din punct de vedere tehnic, deseori amintește de cititul unui om agramat.

Lectura la prima vedere a textului muzical reprezintă o problemă acută în rândul instrumentiștilor care activează în diferite orchestre, și nu numai. Din păcate, această problemă este prea puțin studiată din punct de vedere teoretic și metodologic. În cel mai bun caz se constată însuși faptul existenței acestei probleme, la fel și dorința de a acorda o mai mare atenție acestei teme.

În concepția lui *Serghei Lunchevici*, disciplina în studiu este necesar de a fi educată din timpul copilăriei, aceasta constituind cheia care va permite deschiderea porților către însușirea și dezvoltarea calităților cerute viitorului *interpret*. Cu adevărat, disciplina presupune înainte de toate organizarea studiului rațional, consecvent, oră de oră, zi de zi, fără spectaculozitate, astfel *violonistul* poate să devină conștient că aceasta este unica formă pentru un progres sigur. Prin disciplina în gândire se ajunge la conștientizarea muncii ca necesitate în tot răstimpul vieții artistice. Bazându-mă după propria experiență în calitate de *pedagog* îmi permit să afirm că trăirea sentimentelor în succesiunea lor, deseori extrem de rapidă și păstrarea calmului în cele mai dificile momente, pot fi realizate prin intermediul stăpânirii de sine în sensul pur al noțiunii. La fel consider important rolul disciplinei în alegerea repertoriului, oferind astfel posibilitatea *interpretului* de a parcurge toate stilurile muzicale, pentru a pătrunde profunzimea lucrărilor interpretate, fără de a urmări un succes temporar.

În ceea ce privește formarea personalității artistice, maestrul afirma că aceasta „... are și o latură subiectivă unde coabitează factori cum ar fi structura psihică, structura afectiv-emoțională, forma fizică și talentul. Să nu uităm marele adevăr că muzica este ce mai abstractă dintre arte. Apare atunci și mai pregnant reliefată singura modalitate prin care această artă va avea șansa de a fi transmisă auditoriului prin intermediul personalității artistice a *interpretului*, adică prin talentul său de a transforma ceva abstract, nevăzut, într-o frumoasă și concretă lume sonoră” [3 p. 4].

### Concluzii

Cu trecerea anilor tot mai vii îmi apar imaginile acelor momente unice avându-l ca *profesor de vioară* pe mult regretatul *Serghei Lunchevici*. Din păcate, odată cu boala care i-a afectat sănătatea au încetat să aibă loc și lecțiile de *vioară* sub îndrumarea maestrului. Astăzi, aruncând o privire retrospectivă asupra evenimentelor ce au avut loc, conștientizez tot mai mult faptul că sfaturile și indicațiile date de *Serghei Lunchevici* m-au ajutat enorm în formarea mea profesională. Acum, la rândul meu, încerc să transmit și studenților mei din experiența pe care am acumulat-o pe parcursul anilor.

În concluzie, pot afirma că principiile fundamentale ale pregătirii de înaltă calificare a oricărui *instrumentist* profesionist ar trebui sistematizate după criteriile științifice dictate de o îndelungată și bogată experiență scenică și didactică. Ele pot fi nominalizate astfel:

1. **Puritatea intonației;**
2. **Expresivitatea sunetului;**
3. **Pregnanța ritmică.**

Sunt de părere că doar artistul *interpret* de mare valoare este capabil să pătrundă în straturile adânci ale muzicii și să scoată la suprafață sensurile profunde ale gândirii compozitorilor. Acest proces de imersiune în opera de artă este specific doar acelor care au reușit să depășească dificultățile tehnice și structurale ale lucrării, care au soluționat problemele dinamicii și agogicii din text și pot accede mai departe spre zonele înalte ale transcendenței muzicale. Este un proces complex care presupune mai întâi perfecțiunea tehnică fără de care nu putem ajunge la sensurile profunde și subtile ale gândului creator. În această etapă munca migăloasă a artistului se aseamănă cu cea a arheologului aflat în pragul unei mari descoperiri sau cu cea a maestrilor miniaturisti din epoca Renașterii. Actul unic interpretativ reprezintă pentru artistul *interpret* acel moment sensibil în care el se întâlnește cu creatorul operei de artă.

**Referințe bibliografice**

1. АУЭР, Л. *Моя школа игры на скрипке*. Москва: Музыка, 1965.
2. SÂRBU, I. *Vioara și maestrul ei de la origini până azi*. Galați: Editura Porto-Franco, 1994.
3. CUȘNIRENCO, V. *Vioara marelui lăutar*. In: *Pământ și oameni*. 1995, 29 aug.

## THE INFLUENCE OF INTERPRETATIVE ART ON THE FORMATION OF THE STUDENTS' AESTHETIC VIEWS

### INFLUENȚA ARTEI INTERPRETATIVE ASUPRA FORMĂRII ORIENTĂRILOR ESTETICE ALE ELEVILOR

**NATALYA SVYRYDENKO<sup>1</sup>,**

candidate of Art History, associate professor,  
Institute of Arts, Kyev Borys Grinchenko University

CZU 78.032/.036:37

[780.8:780.649]:781.68

780.8:780.649.071.2(478)

*The article deals with the formation of aesthetic views in the education system from ancient times in a short excursion to the XIX century, up to that period in the history of art, when the attitude to the art of the past changed from the idea of progress to the position of a historical approach. There has existed special impact on the education system such as the peculiarities of the revival of the musical heritage of the past in the twentieth century in the USSR, the opening of the Organ Hall in Chisinau, performing activities, the significant role of L.I. Roizman in training specialists-organists, the theoretical basis and their spreading in the minds of students.*

**Keywords:** music, historicism, organ, harpsichord, performance, Organ Hall, master, students, science, education

*În articolul ce urmează sunt examinate, într-o mică digresiune, chestiuni referitoare la formarea orientărilor estetice în procesul de instruire, începând din perioada antică până în sec. XIX, și anume – până în perioada dezvoltării artistice, când are loc modificarea atitudinii față de arta trecutului de la ideea progresului spre poziția tratării istorice. O influență deosebită asupra dezvoltării sistemului de învățământ au avut: particularitățile renașterii moștenirii culturale din trecutul sec. XX în fosta URSS, inaugurarea Sălii cu Orgă din Chișinău, activitatea interpretativă și rolul semnificativ al lui L.I. Roizman în pregătirea specialiștilor organişti, baza teoretică și răspândirea lor în mentalitatea elevilor.*

**Cuvinte-cheie:** muzică, istorism, organ, clavecin, interpretare, Sala cu Orgă, maestru, elev, știință, educație

### **Introduction**

Since ancient times, performance and pedagogy have existed in indivisible unity, complementing and developing each side of a single process – the creation of music [1 p. 10-15]. Each period in the history of the development of society was reflected in art as if in a mirror, leaving an indelible memory of itself for future generations. Practical activity was invariably accompanied by theory and aesthetic debates, and sometimes vice versa – theoretical and aesthetic rules and observations gave rise to the meaningful masterpieces of musical culture that characterize the era.

### **The development of professional keyboard instruments in the context of historical facts**

At the time of antiquity, music was studied alongside with mathematics, geography, astronomy and other sciences, united in the system of “schools”, in the centre of each of them was the personality of the teacher-philosopher and expert – Pythagoras, Plato, Aristotle, etc. Up to our time, exact ideas about the music of antiquity have not been saved, but much of this artistic practice has been conveyed by the treatises of scholars [1 p. 17-24].

<sup>1</sup> E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

Historical monuments of medieval musical culture give us musical material and theoretical sources that help us understand those few signs that are mostly a mystery rather than material of practical importance. Nevertheless, there are significant theoretical works in the field of the emerging pedagogy of Boethius (480–525), Guido from Arezzo (995–1050), whose musical theories are oriented toward musical practice and are transformed into musical pedagogy, which goes beyond the personal, separate school of the pedagogue and acquires a wider influence and value.

The musical culture of Renaissance impels to life the national roots of the best that was laid in the foundation of each of the folks of Europe formed during the long divisions and unions of the European territories [2 p. 114-123].

The Italian Renaissance, as well as the English one, and others, formed in the public mind the idea of a comprehensively educated person – a universal person, who combined the ability to perform, scientifically express his practical knowledge into theory and teach his mastery. The problem of musical performance was reflected in the treatises of the sixteenth century – Juan Bermudo *Declaration on Instruments*, Cosimo Bartoli *Ragionamenti Accademici*, J. Daruta *Transilvanianh* and others, which contain valuable information about the performance style [3 p. 219-220].

Renaissance is replaced by the 17th century – the time of rapid development of musical culture, which gave rise to many new genres, unknown before and that are interesting until now. That huge musical material in the Baroque era (the so-called era of the 17th and first half of the 18th centuries) had a fundamental theoretical basis, due to which one can understand the essence of baroque music – the treatises of I. Kepler (1571-1630), R. Descartes (1596-1650), M. Mersenne (1588-1648), A. Kircher (1601-1680) and many others scientists [3 p. 234].

The events that occurred at the end of the 18th century changed the political map of Europe and were reflected in musical culture with the appearance of new instruments, stylistically different music that filled the entire cultural space. The transition in the cultural musical life to the bright stylistic directions of the 19th century took place gradually – through the style of the “storm and onslaught” of C.Ph.E. Bach, sentimentalism – Puccini, Mascagni, Gretry, Schubert and others, which are known as pre-classical [3 p. 53-60].

Passion for instruments with new dynamic capabilities – the pianoforte, piano, alto, double bass, clarinet etc., practically erased their predecessors from the sound space of their predecessors, who were clearly losing to the new sound power. The conditions for music making changed – the concert as a phenomenon of cultural life became a public action, and the halls became larger. Everything created by the musical culture until the 19th century was considered imperfect and not worth of attention. The idea of progress in art had a lot of adherents. There was a process of interrupting the tradition in the performance of ancient music, as well as ancient instruments – string-bow instruments as well as keyboard string-plucked ones were almost out of use.

A rare exception was the fascination of several musicians with playing the harpsichord – C. Salament, E. Power, I.Kh. Bonawitz, F. Boskwitz, who were interested in antique instruments. This manifestation of interest in the musical culture of the past contributed to the formation of a historical approach to ancient art. Against the background of many artistic and aesthetic theories, a new approach emerged that was built on thoughtful observation of the theory and history of art. This approach rejected the idea of progress in art and became the ideological basis for the beginning of the revival of early music in contemporary art [4 p. 17-35].

The performance of ancient music in the second half of the 19th century was associated with the layering in the performing style of elements inherent in piano culture, from which it (early music) had no success, and more and more indications of the dynamics, tempos and metronome not characteristic of the author's texts, appeared in the editions of the notes [5 p. 52].

More successful were the achievements in the performance of ancient music on the organ. The organ apparently did not disappear from church life and some concert halls were equipped with organs.

Moreover, according to the European tradition, after the church service, concerts of organ secular music were organized in cathedrals. Such concerts were a great success, which contributed to a wider interest – the study of musical works, biographies of authors, instruments, which had a positive effect on the general culture of the audience. This process, which began in Europe in the 19th century, did not immediately spread to the east [5 p. 3-5].

The obstacles that existed on the territory of the USSR in the first half of the 20th century can be explained by several reasons: first, the morality of the forces leading the art in the country was permeated by the ideology of the ruling party and ancient art was perceived as an element of bourgeois ideology; secondly, the material base was destroyed – lack of instruments, performers, suitable concert halls, musical material and as a result of the absence of these components – lack of education.

The situation with the organs was somewhat better despite the fact that the bulk of the organs were not suitable for work. Then, the cathedrals – if they were not destroyed, they were turned into gyms, warehouses, archives (NKVD) etc. that did not correspond to the original idea of using these buildings.

Nevertheless, in the largest conservatories of the USSR – the Moscow and Leningrad, classes in organ playing were held since they had been founded. Since 1885 in the Moscow Conservatory, there was an organ class in which E. Langer, L. Betting, M. Peters, B. Ramsey, B. Saboneyev taught constantly. Student concerts were constantly held in the Small Hall of the Conservatory [6 p. 30-35].

After the revolution of 1917, the organ class went through a serious crisis, and then the management referred to the famous organist A. Ghedike, who taught the organ until 1957, the year of his death.

### **L.I. Roizman is the founder of the organ school of Moldova**

The student of A. Ghedike, Leonid Isaakovich Roizman (1915-1989), continued the traditions of the organ school of the Moscow Conservatory. L.I. Roizman was born in Kyev, where he got elementary musical education – organist, pianist, teacher, art historian, Honoured Artist, Master of Art History, professor. L.I. Roizman educated a whole galaxy of organists, among them N. Gureeva, L. Digris, O. Iancenکو, S. Bodiul, O. Babadjanova, A. Strezeva.

Among his numerous merits was the activity in the Standing Committee (chairman) of organ-making. On his initiative, a whole network of organ halls was opened with new organs set there. For Organ halls, not only former religious buildings were used, but also secular ones, as in Chisinau.

The building, constructed at the turn of the 19th-20th centuries in the central street of the capital of Moldova, where the bank used to be located, was most suitable for reconstruction, in which there could be such a significant cultural centre – the Organ Hall. The opening of the hall took place in 1978 and exceeded all expectations with its beauty and, more importantly, was the organ built by the Czech company Rieger-Kloss with the assistance of Professor L.I. Roizman.

In honour of the hall opening, a concert of organ and instrumental music was held, which opened a new page in the cultural life of Moldova. Along with the organ, several harpsichords were brought to the organ hall, where programs of early music were also performed [6 p.3].

The main soloists were the organists Svetlana Bodiul, Anna Strezeva and Olga Babadjanova, but the stage was also provided for the string quartet, the *Doina* Choir, touring organists from the republics of the USSR and foreign countries, as well as other instrumentalists, string players, clerics and other artists.

Particular attention was paid to the organ, harpsichords, and piano care. At the Organ Hall, there was a music workshop headed by the German Leontievich Kastrubin. Being a good violin maker, he carefully delved into the specifics of tuning each instrument, doing this work professionally, which ensured success in concerts. The tuner Ivan Arkan helped him.

L.I. Roizman occasionally visited Chisinau and continued to be interested in the organ and the performances of his organist graduates. He was benevolent to the part-time musicians of the Organ

Hall. For beginners, his attention and practical advice were very important. He was very good not only at organ music, but also at harpsichord and other music. There was a Neupert harpsichord in his class at the Moscow Conservatory. In a conversation about the role of education in organ and harpsichord playing, Leonid Isaakovich was not very optimistic – the organ was studied only optionally, but no one knew anything regarding learning to play the harpsichord: “This is an unsolvable question for us”.

But even then, in the 80s, due to the concerts held in the Organ Hall, the interest in early music grew so much that students appeared at the performing department of the Institute of Arts in Chisinau who wanted to study the harpsichord and play ancient music in an ensemble as an optional subject.

The theoretical base is the literature available in the library of the institute as well as in the Republican Scientific Library, the former name of which was N.K. Krupskaja. The literature had valuable information in the original languages and in translation. Now the book of Roizman *The Organ in the History of Russian Musical Culture* is of particular value.

### Conclusion

In conclusion, we pay attention to the main things:

- since ancient times music has occupied a significant place in society and was regarded as a science along with other sciences;
- scientific researches over the centuries have stated the influence of music on the morality of society and the personality of a man;
- the 19th century became a milestone with the affirmation of historicism in the approach to art;
- the foundations for the creation of an organ school of Moldova were laid in the 70s of the 20th century;
- the impact of concert activities on the educational process as a system of modern aesthetic knowledge and professional capabilities has always existed.

### Bibliographic references

1. ШЕСТАКОВ, В. *От этоса к аффекту*. Москва: Музыка, 1975.
2. ЛОСЕВ, А. *Античная музыкальная эстетика*. Москва: Музгиз, 1960.
3. МАРКУС, С. *История музыкальной эстетики: с середины XVII до начала XIX века*. Т.1. Москва: Музгиз, 1956.
4. ШЕКАЛОВ, В. *Возрождение клавирина: Европа и Америка: Монография*. СПб.: Наука, САГА, 2008.
5. РОЙЗМАН, Л. *Орган в истории русской музыкальной культуры*. Москва: Музыка, 1979.
6. ПЭКУРАРУ, И. Яркий аккорд финала. В: *Вечерний Кишинев*. 1984, 15 июля, с. 2.

## СЛУЖЕНИЕ МУЗЫКЕ: ИРИНА СТОЛЯР – ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

## SLUJIRE MUZICII: IRINA STOLEAR – TRĂSĂTURI ALE PORTRETULUI CREATIV

## SERVICE TO MUSIC: IRINA STOLYAR – STROKES TO THE CREATIVE PORTRAIT

**ELENA GUPALOVA<sup>1</sup>,**

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

<sup>1</sup> E-mail: e-volgina@yandex.ru

CZU 780.8:780.616.433.071.2(478)

780.8:780.616.433.071.4(478)

В данной статье автор исследует творческую деятельность известного музыканта Ирины Столяр – пианиста, педагога, методиста, редактора-составителя отечественных нотных сборников Республики Молдова. Здесь подробно описана её работа в качестве эксперта в Учебно-методическом кабинете при Министерстве культуры в начале 70-х годов XX в. Особо отмечена концертная апробация И. Столяр новых произведений молдавских авторов и их дальнейшая рекомендация к печати для применения в педагогической практике в детских музыкальных школах и музыкальных училищах (колледжах) Республики Молдова.

В статье проанализирована её методика преподавания, повлиявшая на успешные концертные выступления учащихся и их дальнейшее совершенствование. В заключение статьи автор исследует деятельность Ирины Столяр в качестве редактора-составителя нотных сборников, опубликованных в Республике Молдова с 2001-2009гг.

**Ключевые слова:** методика преподавания, конкурсная программа, учебно-методический кабинет, нотные сборники, редактор-составитель, фортепианные миниатюры

În acest articol autoarea prezintă unele aspecte din activitatea de creație a cunoscutei pianiste Irina Stolear, pedagog, metodică, redactor-alcătuitor al culegerilor de note autohtone din Republica Moldova. În context, este prezentată munca depusă de Irina Stolear la începutul anilor '70 ai secolului XX în calitate de expert al Cabinetului metodic-instructiv pe lângă Ministerul Culturii. Se menționează, în special, aprobarea concertistică a lucrărilor noi ale compozitorilor moldoveni și recomandarea ulterioară pentru editare, cu scopul de a le folosi în practica pedagogică desfășurată în școlile de muzică pentru copii și colegiile de muzică din Republica Moldova.

În articol este analizată metoda de predare a profesoarei Irina Stolear care a influențat evoluările concertistice ale elevilor și desăvârșirea lor profesională ulterioară. În concluzie autoarea descrie activitatea Irinei Stolear în calitate de redactor-alcătuitor al culegerilor de note editate în Republica Moldova în perioada anilor 2001-2009.

**Cuvinte-cheie:** metodologia predării, program pentru concurs, cabinet instructiv-metodic, culegere de note, redactor-alcătuitor, miniaturi pentru pian

In this article the author considers the creative activity of the famous musician Irina Stolyar – pianist, teacher, methodologist, editor-compiler of national music collections from the Republic of Moldova. Then, she describes in detail her work as an expert in the Educational and Methodical Cabinet at the Ministry of Culture in the early 1970s. Special emphasis is laid on her approbation of the new works composed by Moldovan authors that were to be included in concert programs and their further recommendation for the use in pedagogical practice in the children's music schools and music colleges of the Republic of Moldova.

The article analyzes her teaching methodology, which influenced the successful concert performances of students and their further improvement. In the conclusion of the article, the author examines I. Stolyar's activities as editor-composer of musical collections published in the Republic of Moldova in the period from 2001 to 2009.

**Keywords:** teaching methodology, competition program, educational-methodical cabinet, musical compilations, editor-compiler, piano miniatures

## Введение

Все мы знаем, как велика роль музыки в нашей жизни, но не все представляют себе, как по-разному сами музыканты относятся к своей профессии. Для одних она – профессия, род занятий, ремесло. Для других – смысл жизни, главная, хотя и не единственная цель. Среди вторых можно отметить творческую личность известного в Республике Молдова музыканта Ирины Столяр – пианиста, педагога, методиста, редактора-составителя отечественных нотных сборников.

Вся её жизнь прошла – не как служба в музыке, а служение ей. И это несмотря на то, что начинать самостоятельный трудовой путь ей пришлось не в творческом амплуа, а в должности методиста.

После окончания кафедры специального фортепиано Кишиневского Института Искусств им. Г. Музическу (класс профессора А. Соковнина) в 1976 г., И. Столяр была направлена на работу в Учебно-методический кабинет (УМК) Министерства культуры МССР, одновременно получив небольшую, почасовую нагрузку по специальности в музыкальной школе-десятилетке им. Е. Коки.

Наполненная высокими идеями, Ирина сосредоточила свое внимание на творческой стороне дела – качестве учебного процесса в музыкальных школах республики, профессиональном уровне педагогических кадров и результатах их работы. Работая в УМК, Ирина объездила почти всю республику, побывала во многих музыкальных школах, проводила для их учителей консультации, семинары, открытые уроки. Нередко из городов и районов республики педагоги со своими учениками приезжали к Ирине Зиновьевне за советом и всегда находили у нее помощь и поддержку.

### **Некоторые аспекты работы И. Столяр в Учебно-методическом кабинете при Министерстве культуры Республики Молдова (1976-1991 гг.)**

Благодаря её усилиям в 80-х г. прошлого века учебно-методический кабинет посодействовал публикациям фортепианных обработок в сборниках Владимира Ротару *Jocuri moldovenești, Jocuri populare moldovenești, Piese, studii și ansambluri pentru pian*. В это же время был также издан ряд детских сборников: *Strop de rouă, Curcubeul fermecat, Caruselul melodiilor, Sârba prieteniei*, составленных Златой Ткач специально для юных исполнителей. В 80-х годах XX века в Республике Молдова по рекомендации УМК были опубликованы авторские сборники композиторов В. Ротару (*Piese pentru pian*) и З. Ткач (*Leagăn de mohor*), 3 выпуска нотных сборников фортепианных миниатюр молдавских авторов (*Piese pentru pian*) под ред. Л. Ваверко, детская хрестоматия отечественных произведений для фортепиано (1-4 класс) под редакцией Л. Рябшапко и Г. Тесеоглу и др.

Одной из форм творческой работы И. Столяр в данный период времени стало также проведение конкурсов учащихся детских музыкальных школ. Это требовало серьезной подготовки и в творческом плане, и в смысле организации намеченных смотров. В условиях конкурсов одним из важных требований стало исполнение произведений молдавских композиторов. Ирина лично обращалась к авторам, обсуждала с ними масштабы и характер требующихся произведений, вместе отбирали те из них, которые включались в условия конкурса. Таким образом, учебный репертуар для музыкальных школ постоянно пополнялся пьесами молдавских авторов.

Особый разговор – о республиканских конкурсах юных композиторов, в организации и проведении которых Ирина Зиновьевна принимала самое активное участие. Председателем жюри на данных смотрах юных дарований неоднократно бывала композитор Злата Ткач, которая сначала возглавляла комиссию по эстетическому воспитанию в Союзе Композиторов Молдовы, а затем, на протяжении многих лет, руководила Секцией детского творчества композиторской организации республики.

Злата Моисеевна позже отмечала: *«С большой теплотой вспоминаю те годы, когда мы с Ириной Столяр проводили конкурсы юных композиторов. Ира – человек широкой, разносторонней эрудиции, умна, целеустремленна, последовательна в достижении поставленной цели. Она очень энергична, умеет организовать любую работу. Разбираясь в деталях дела, она умела быстро и безошибочно отделить главное от второстепенного, тем самым оказывая мне большую помощь. Вот почему мне было так легко и интересно проводить с ней эти мероприятия»* [1].

К этому также можно добавить, что конкурсы юных композиторов республики привлекали большое количество детей, пробуждая в них интерес к творчеству и стимулируя их музыкальное развитие. Наиболее одаренные продолжили профессиональное обучение и достигли определенных результатов в творчестве.

### **И. Столяр – редактор-составитель отечественных нотных сборников (2001-2009 гг.)**

Важную роль сыграла И. Столяр и в продвижении новых сочинений в педагогическую и концертную практику. Она принимала участие в апробации новых произведений молдавских авторов в виде первого концертного представления опусов молдавских композиторов в целях их скорейшего внедрения в учебную практику и допуска к публикации (в местных и во всеосо-



юзных издательствах). Так, в 1976 году И. Столяр стала не только инициатором создания, но и первой исполнительницей *Экспромта* для фортепиано В. Ротару. Аprobация данного произведения состоялась в Союзе Композиторов Молдовы. С «Токкатой» И. Маковой в 80-х годах прошлого века И. Столяр в буквальном смысле объездила всю Молдову. Одной из самых философских миниатюр З. Ткач, является «*Размышление*» для фортепиано, написанное в 1976 году в качестве научной работы и посвящённое Ирине Столяр, выступление которой с данным сочинением явилось подлинным эталоном его исполнения.

В 80-х годах XX века И. Столяр в качестве сотрудника учебно-методического кабинета объездила много сёл и районных центров Республики Молдова с лекциями, открытыми уроками и просветительскими концертами. В результате тестирования педагогов и учащихся детских музыкальных школ у неё постепенно созрела мысль об издании отечественной школы игры на фортепиано, основанной на молдавском фольклоре. Несколько позже (в основном из-за нехватки специфических национальных учебных примеров и упражнений) она отказалась от данной идеи, а решила пойти другим путём – адаптировать уже существующий национальный музыкальный материал – вокальный и инструментальный к возможностям начинающих пианистов.

В 2001 году в Кишинёвском издательстве *Pontos* увидел свет фортепианный сборник для начинающих музыкантов *Pe aripi de cântec* [2], основанный на фольклорном материале и на несложных народных обработках мелодий, выполненных молдавскими композиторами В. Загорским, С. Лунгулом, А. Кирияком, В. Ротару и др. специально для юных пианистов. Примечательным фактом стало то, что составителем, аранжировщиком обработок и педагогическим редактором этого музыкального собрания, не имеющего аналогов в республике, стала Ирина Зиновьевна Столяр.

В следующем учебном пособии И. Столяр *Răsai, soare! (Вставай, солнце!)* [3], опубликованном в Кишинёвском издательстве в 2006 году, редактор нашёл новые педагогические приёмы подачи музыкального материала, музыкального воспитания и обучения. Эта детская хрестоматия построена на материале молдавского фольклора, но состоит она не только из переложений для фортепиано народных песен, танцев и оригинальных сочинений молдавских авторов. Новшеством здесь стало включение избранных сочинений самых юных отечественных композиторов. Некоторые обработки для фортепиано соло и переложения для ансамблей в 4 руки были выполнены не молдавскими авторами, а пианистами-педагогами (из республиканских детских музыкальных школ) в 80-х годах XX века на курсах повышения квалификации, организованных Министерством культуры Республики Молдова.

В 2009 году под педагогической редакцией Ирины Столяр были выпущены 5 нотных сборников для фортепиано сочинений молдавских композиторов: 3 авторских – полифонические произведения В. Сырохатова (*Creații polifonice*) [4], фортепианные миниатюры О. Негруцы (*Dispoziție de primăvară*) [5], и В. Беляева (*Zâna viselor*) [6], а также 2 нотные хрестоматии – фортепианный сборник «*Luci, soare, luci!*» [7] для старших классов (5-7 кл.) музыкальных школ и фортепианные транскрипции молдавских авторов (*Transcrieri pentru pian*) [8]. Все произведения, включённые в данные музыкальные собрания были напечатаны впервые. Сборник *Din vremuri străvechi* [9], состоящий из произведений классиков фортепианной миниатюры и молодых авторов Республики Молдова был выпущен под педагогической редакцией И. Столяр и Л. Няги в 2011 году (вскоре после скоропостижной смерти Ирины Зиновьевны Столяр). Пьесы из этих нотных сборников ныне включены в учебные программы музыкальных школ, лицеев, колледжей и вузов, нередко они звучат в концертных, конкурсных выступлениях в Республике Молдова и за её рубежами.

### **И. Столяр – лектор, педагог и исполнитель: основные методические принципы**

С 1992-2010 гг. И. Столяр проявила себя как незаурядный педагог в Республиканском музыкальном лицее им. С. Рахманинова. В характеристике личности Ирины Зиновьевны её кол-

легами по работе в лицее звучали такие слова: «необыкновенно эрудированный человек во всех областях, её очень интересно слушать, всегда узнаешь что-то новое, полезное». Абсолютно все педагоги обращались к ней с просьбой вести их концерты в качестве лектора. Елена Шарова, ведущий преподаватель истории музыки и музыкальной литературы лицея имени С. Рахманинова вспоминала: «Мысленно я называла Ирину Столяр «Ира Златоуст». Когда она вела просветительские концерты-беседы, аудитория слушала её с большим интересом. Рассказывая о фактах, всем хорошо известных, она всегда находила неожиданный и увлекательный сюжетный ход».

И действительно, своеобразным хобби для Ирины Зиновьевны стало ведение классных концертов и тематических программ, связанных со знаменательными датами музыкального календаря. Ежегодными были концерты из произведений Рахманинова, чье имя носит лицей; программы, посвященные Бетховену, Шопену, Рубинштейну, Чайковскому, Скрябину, Равелю, Пуленку, Глиэру, Кабалевскому, Свиридову, молдавскому композитору Олегу Негруце и другим. Данные мероприятия Ирина Зиновьевна провела в своем лицее, а также в различных музыкальных школах и библиотеках Кишинева.

Перечислим некоторые тематики просветительских лекций и концертов, организованных И. Столяр: «Музыка и поэзия», «Музыка и биология», «Музыка и география», «Танцевальные жанры в инструментальной музыке», «М. Чюрленис – художник и композитор» и др. Вместе с преподавателем Мариной Хацерновой Ирина Зиновьевна написала либретто для детской оперы «Путешествие вокруг света» на музыку песен разных стран.

Вот один из примеров её незаурядного контакта с учениками и воздействия на их духовность, интеллект и высокие профессиональные качества. За неполных два года до выпуска в класс к Ирине был зачислен Игорь Калмацуй-Ница, считавшийся неперспективным пианистом. Ирина же разглядела в нем талантливого музыканта и подготовила юношу к международному конкурсу молодых исполнителей (1997 г.). Приняв участие в этом конкурсе, Игорь завоевал Диплом лауреата, денежную премию и поощрительную поездку во Францию.

В интервью газете «Русское слово» учащаяся класса Ирины Столяр Вероника Чебану на вопрос корреспондента Ирины Агапкиной, почему она решила учиться в лицее им. С. Рахманинова, ответила: «Я хотела попасть к конкретному преподавателю по специальности – к Ирине Зиновьевне Столяр».

В методике её преподавания всегда был свой почерк и определенные принципы:

- Установка на прохождение большого количества легких пьес с начинающими учениками. Это развивало их способность быстрой читки нот и успешного освоения новых произведений.
- Постоянный поиск нового репертуара, просмотр огромного количества нотного материала, тщательный отбор произведений с учетом индивидуальных возможностей учеников.
- Прохождение с учениками произведений многих композиторов и ознакомление с разными стилями музыки.
- Общее музыкальное развитие: знакомство с художественной литературой и живописью, расширяющее их эстетический кругозор.
- Постоянный выход на сцену – академические и открытые концерты, игра в разных залах и на разных инструментах, выступления с оркестром, участие в конкурсах.

Всё это способствовало воспитанию высоких профессиональных навыков у учащихся-пианистов. В репертуаре юных музыкантов в классе И. Столяр непременно присутствовал жанр концерта для фортепиано с оркестром. В учебном классе или на академической сцене оркестр заменялся вторым фортепиано (произведения Моцарта, Бетховена, Шумана, Вебера, Равеля, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского, Галынина, Негруцы и др.). Подготовленность ребят к ансамблевой игре отмечали и дирижеры, с которыми им приходилось играть в симфонических программах: А. Дмитриевич, В. Дони, М. Сечкин, О. Палымский, Н. Татарин.

Так, дирижер, заслуженный деятель искусств Республики Молдова Михаил Сечкин делился со своими коллегами после репетиций и концертов с классом И. Столяр: «Работая с Ириной Зиновьевной, я всегда радуюсь её влюбленности в искусство, тонкому музыкальному вкусу и такту, умению терпеливо и скрупулезно раскрыть все интересные качества и способности каждого ученика. Поэтому показы наших совместных работ с оркестром становятся праздником для публики... Я всегда поражаюсь её неисчерпаемой энергии, работоспособности, целеустремленности, чувству ответственности. Это человек, несущий нам огромную радость общения с высоким искусством».

### Выводы

Последним объёмным научным трудом Ирины Зиновьевны Столяр явилась монография о её преподавателе – Александре Львовиче Соковнине. В предисловии данного исследования она отмечала: «Подготовить эту книгу оказалось непросто. Значительная часть документов безвозвратно утеряна, в том числе афиши, программы концертов и экзаменов, конкурсных выступлений, научно-методические работы и т. д. Много стёрлось в памяти, особенно у старшего поколения... Часть писем в зарубежье осталась безответной, но многие живо откликнулись – написали, позвонили... Александр Львович, которого давно нет, снова объединил нас» [10 с. 4].

Ирина Столяр была педагогом от Бога, который избегал однообразия и штампов в своей работе. Её трактовка музыкальных произведений всегда отличалась внутренней силой, яркой образностью и мастерством. Творческий портрет этой замечательной женщины-подвижницы дополняют черты, свойственные Ирине Зиновьевне как человеку: скромность, открытость и доброта. Рядом с ней всегда хотелось быть лучше, чище, благороднее...

Плоды самоотверженного служения искусству Ирины Столяр видны и сегодня. Она жива не только в нашей памяти, но и в добрых делах и, опубликованная ею музыка звучит в наши дни как светлая о ней печаль...

### Библиографические ссылки

1. СТОЛЯР, З. *Страницы еврейской музыки*. Исследования, наблюдения, заметки. Chișinău: Pontos, 2001.
2. *Pe aripi de cântec*. Album pentru pianiștii începători. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2001.
3. *Răsa!, soare!*: Album pentru elevii din școlile și studiourile de muzică: cl. I - IV. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2006.
4. SÂROHVATOV, V. *Creații polifonice pentru pian*. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2010.
5. NEGRUȚA, O. *Dispoziție de primăvară*: Piese pentru pian. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2009.
6. BELEAEV, V. *Zâna viselor*: piese pentru pian. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2009.
7. *Luci, soare, luci!*: Piese pentru pian. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2009.
8. *Transcrieri pentru pian*. Selecție și îngrijire I. Stolar. Chișinău: Pontos, 2009.
9. *Din vremuri străvechi*: Culegere de piese pentru pian. Selecție și îngrijire I. Stolar și L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2011.
10. СТОЛЯР, И. *Александр Львович Соковнин 1912-1993*. Chișinău: Pontos, 2008.

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
РЕФЛЕКСИЯХ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА****TIMPUL MUZICAL ÎN REFLECȚIILE MUZICAL-TEORETICE  
ALE LUI OLIVIER MESSIAEN****MUSICAL TIME IN THE MUSICOLOGICAL REFLECTIONS  
OF OLIVIER MESSIAEN****ОКСАНА РЫНДЕНКО<sup>1</sup>,**кандидат искусствоведения, доцент,  
Национальная музыкальная академия имени П. И. Чайковского,  
Киев, УкраинаCZU 78.01  
781.62

*В статье предлагается краткий обзор музыкально-теоретических рефлексий композитора на философскую категорию времени в интерпретации Анри Бергсона. Опираясь на переводы соответствующих фрагментов из “Трактата о ритме, цвете и орнитологии” О. Мессиаена, подчеркивается концептуальное родство интерпретаций категории времени у философа и композитора.*

**Ключевые слова:** Анри Бергсон, Оливье Мессиаен, Трактат о ритме, цвете и орнитологии, время, музыкальное время, ритм

*Articolul prezintă o scurtă trecere în revistă a reflecțiilor muzical-teoretice ale compozitorului Olivier Messiaen asupra categoriei filosofice a timpului în concepția scriitorului și filosofului francez Henri Bergson. Bazându-se pe traducerile corespunzătoare ale fragmentelor din „Tractatul despre ritm, culoare și ornitologie” al lui Olivier Messiaen, se subliniază relația conceptuală dintre interpretările categoriei timpului de către filozof și compozitor.*

**Cuvinte-cheie:** Henri Bergson, Olivier Messiaen, „Tractat despre ritm, culoare și ornitologie”, timp, timp muzical, ritm

*The article presents a brief overview of the musicological reflections of the composer Olivier Messiaen on the philosophical category of time as interpreted by the French writer and philosopher Henri Bergson. The conceptual relationship between the interpretations of the category of time by the philosopher and the composer is based on the translations of the relevant fragments from „Treatise on the Rhythm, Colour and Ornithology” of Olivier Messiaen.*

**Keywords:** Henri Bergson, Olivier Messiaen, „Treatise on the Rhythm, Colour and Ornithology”, time, musical time, rhythm

**Введение**

Музыкальное движение как интонационный процесс по отношению к музыкальному времени имеет двойственную природу осмысления. Прежде всего, время как одно из фундаментальных феноменов философии бытия и физики универсума – это понятие, возникающее в сознании на основании наблюдения движения. Оно характеризуется своей однонаправленностью, а также является одной из координат пространства – времени. Это необратимое течение (протекающее лишь в одном направлении – из прошлого, через настоящее в будущее), внутри которого происходят все существующие в бытии процессы, являющиеся фактами.

Звук, как и собственно интонационный процесс вне времени невозможен. Таким образом, музыкальное движение можно понимать, как атрибут музыкального бытия. В этом смысле музыкальное движение выступает количественной координатой музыкального деления. С другой стороны, музыкальное движение как факт, событие музыкального процесса может быть рассмотрен и в координатах качественного порядка. Другими словами, персонифици-

<sup>1</sup> E-mail: oksanaryndenko@gmail.com

руя музыкальное движение в определенных интонационных формах можно определить качественные параметры *музыкального времени*, а интонация в ее фактурной реализации является мерой содержания *музыкального времени*.

Поэтому *музыкальное время* в творчестве Мессиа́на как движение и длительность, как интонация и фактура, как метр и *ритм* в аспектах изучения музыки композитора, ее философии и ее интерпретации дает широчайший спектр тем и рубрик, многократно умножаемый различными контекстами творчества композитора.

Охватывая индивидуальную и неповторимую систему координат оригинального творческого метода в его длительной исторической перспективе, парадигма творчества Оливье Мессиа́на в его постоянной корреляции теории и практики представляется соотносимой со многими синхронными ей философскими и научными концепциями французской школы. Музыкальная философия и теоретическая практика Мессиа́на – современника пестрых стилевых тенденций и событий: авангарда и конструктивизма, модернизма и постмодерна, психоанализа и теории относительности – позволяет рассматривать факторы его творческого стиля гораздо в более широких контекстовых связях и параллелях.

Исторически спровоцированная мощными научными импульсами открытий неклассической физики, экономической теории, психоанализа и ницшеанским иррационализмом, синхронная корреляция дионисического экзистенциализма и аполлонического структурализма приводит к кульминационной фазе современной культуры того *времени*.

### **Категория времени по А. Бергсону**

Переформатизация модели бытия в релятивистских концепциях логико-математических парадоксов Альберта Эйнштейна и Нильса Бора положила начало новому периоду между собственно научными и философскими гносеологическими проблемами. Не будучи догмой или абсолютной истиной, новая научная картина мира как базовая модель, как определенная система координат мышления находит свое отражение в своих философских и художественных интерпретациях, в том числе и в философии А. Бергсона являющейся источником мессиа́новского концепта времени.

В своем Трактате о ритме, цвете и орнитологии Оливье Мессиа́н активно корреспондируется с одной из первых значительных работ Анри Бергсона – Очерк о непосредственных данных сознания: время и свобода воли, а также с избирательными фрагментами из других работ философа (Творческая эволюция, Длительность и одновременность: по поводу теории относительности Эйнштейна, Мысль и движущееся).

Весь интеллектуальный мир Европы питался бергсоновскими идеями с его резким разведением длительности и пространства и, как следствие, – различием *времени* как параметра физического описания действительности с одной стороны, и *времени* как меры и величины жизни человека с другой стороны.

Рассматривая сознание, Бергсон противопоставляет его подлинную данность искаженному интеллектом, ложному двойнику этого источника жизни и начала эволюции. Эпифеномен творческой эволюции как суть свобода, адекватно выражается, по мнению философа в категории длительности. В бергсоновской системе, длительность индивидуума, проецированная на внешний мир, является основным понятием философии. Это и есть предмет ее познания, который должен быть познан абсолютно.

### **Мессиа́н о категории времени по Бергсону**

Цитируя Анри Бергсона в разделе «Бергсоновское время и музыкальный ритм» I тома Трактата «Время», Мессиа́н обращает внимание на следующие фрагменты II главы «О множественности состояний сознания. Идея длительности» из Непосредственных данных сознания Анри

Бергсона: «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше я активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями, им предшествовавшими. Для этого оно не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествовавших состояний: достаточно, чтобы оно, при воспоминании этих состояний, их не рядоположало с настоящим состоянием, на подобии точек в пространстве, но чтобы оно их с ними организовывало, как это имеет место, тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе» [1 с. 73-74].

«Говоря короче, чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений, вместе сливающихся, взаимно проникающих друг друга, без ясных очертаний, без стремления к внеположенности друг по отношению друга, без всякого родства с идеей числа: это была бы чистая разнородность... Нам достаточно было показать, что как только мы приписываем длительности малейшую однородность, мы контрабандой вводим в нее понятие пространства» [1 с. 76].

Вступая в виртуальную дискуссию с А. Бергсоном, композитор проецирует его идею длительности в область природы музыкального ритма: «Для меня длительность – это непрерывное изменение, неделимое на равные части. Равномерное деление часов ничего не разделяет, если память не отделяет одну часть от другой. Таким образом, (для восприятия музыкального ритма – О. Р.) необходимы два фактора: единица величины и память» [2 с. 34]<sup>1</sup>.

Резюмируя рассуждения философа, Мессиаан заключает: «Мимолетность, которая длится несколько часов, человек, который живет несколько лет, гора, которая существует несколько столетий, звезда, которая сияет миллиарды столетий, – все они вместе и каждый исполняет свою функцию до смерти или исчезновения: их длительность одинакова. Эти напластованные друг на друга времена не отличаются с точки зрения постороннего наблюдателя; они идентичны, пока длятся, каждый в полноте своей функции назначения, во власти длительности» [2 с. 36].

Идеи Анри Бергсона, возможно, были не только в силу единства философского понимания проблем времени так горячо восприняты Мессиааном. Их мировоззренческие парадигмы обнаруживают общность не только в точках узко теоретической специализации. Бергсон, отстаивая метафизический характер теории развития, как истинный идеалист и иррационалист, противопоставил науку и философию, и, напротив, – сблизил философию и религию, ограничивая знание в интересах веры. Согласно его убеждениям, философия должна максимально приблизиться к искусству, либо отказаться от своего стремления найти умопостигаемые основы бытия: «Философия, такой как я ее понимаю, приближается скорее к искусству, чем к науке. Искусство и философия соединяются в интуиции, являющейся их общей основой. Философия – это жанр, видами которого являются различные искусства» [3 с. 71]. Утверждения Бергсона о том, что искусство – это фигуральная метафизика, а метафизика – это рефлексия над искусством, очевидно, были очень созвучны размышлениям ученого-композитора, в лице которого различно применяемая интуиция сотворила и глубокого философа, и великого художника. Поэтому представляется неслучайным совпадением общность их терминологического аппарата. «Чистое качество длительности», «множественность взаимопроникновений, исключаяющая всякую рядоположность, непрерывно времяющегося потока», «творимая и творящая музыка все обновляющегося потока» – этот ряд оперативных понятий философа как будто изъят из рецензии на концерт из сочинений О. Мессиаана.

### Категория времени по Мессиаану

Как известно, первые три тома Трактата Мессиаана исследуют различные философские и музыкальные аспекты проблемы времени. Категория времени в одноименной главе рассматри-

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой. – О. Р.

вається в філософському і суцільно научному ракурсах. «Вечність єсть всь в своїй цілостності і одночасності, і во в часі єсть до і після» [2], – предпосланий главі епіграф із Сумми теології Святого Фоми Аквінського з перших строк визначає теологічний модус філософування автора.

«Часовий часовий неможливо представити, – це частина Вечності, яка його включає і виконує. Часовий і вечність мають абсолютно різні виміри довжини. “Достатньо для його розпізнання, – говорить Св. Фома, – пам’ятати хто, або що часовий і вечність це – вимір”». Часовий є вимір створення, вечність є Бог. Вечність невидима, як невидим Бог. Часовий – це не длящаяся кінцевість, яка переходить в длящуюся нескінченність (вечність): це континуум поряд з невидимим (Богом)» [2].

Во другому розділі глави *Мессіан* акцентує увагу на гетерогенному, кількісному і суб’єктивному аспектах векторно-направленої довжини, її конкретності. Структуроване *часовий* в порівняльній таблиці відзначають абстрактність, гомогенність, кількісний і об’єктивний показники. Траєкторія умозаключень автора устремлена від майже математичної точності до фантазії (зазвичай, фантазії сюрреалістичної). Мессіанова філософія *часовий* затрагує аспекти співвідношення *Часовий* і Вечності, *Часовий* як атрибута Універсума. Використовуючи поняття точних наук, *Мессіан* виокремлює взаємозв’язки *часовий* зір, *часовий* гір, *часовий* фізіологічного і психологічного.

«Мимолетність кількох годин, кількох років для людини, продовжителістю кількох століть для гори, або мільярдів століть для зірки, – вони завершені і завершено в своєму призначенні смерті або зникнення; їх довжина однакова», – пише Мессіан [2 с. 36].

### Заключення

*Мессіан* як істинний музикальний філософ говорив: «Мимолетність кількох годин, кількох років для людини, продовжителістю кількох століть для гори, або мільярдів століть для зірки, – вони завершені і завершено в своєму призначенні смерті або зникнення; їх довжина однакова» [2 с. 36].

### Бібліографічні посилання

1. БЕРГСОН, А. Збірник творів в 5-ти томах. Том 2. *Непосередні дані свідомості (Часовий і свобода волі)*. СПб.: Видання М. І. Семенова, 1913 – 1914.
2. MESSIAEN, O. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Tome I. Paris: A. Leduc, 1994.
3. СВАСТЬЯН, К. *Естетична сутність інтуїтивної філософії А. Бергсона*. Єреван, 1978.

## OPTIMIZAREA MĂESTRIEI VOCALIȘTILOR PRIN TRAININGUL MINTAL ȘI PREGĂTIREA FIZICĂ PROFESIONAL-APLICATIVĂ

### OPTIMIZATION OF THE VOCALISTS' MASTERY BY MENTAL TRAINING AND PROFESSIONAL APPLIED PHYSICAL TRAINING

ADELA BLÎNDU<sup>1</sup>,

conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<sup>1</sup> E-mail: blindu4@yahoo.com

## CZU 784.93

Unul dintre elementele fundamentale care stau la baza prestației reușite a vocalistului este starea optimă de pregătire care, la rândul său, este axată pe următorii parametri esențiali: cunoștințe legate de arta vocală, pregătirea fizică profesional-aplicativă, emoțională și mintală.

Se consideră că structurile creierului uman lucrează în paralel, prin intermediul rețelelor neuronale, chiar dacă o parte din regiunile creierului efectuează anumite funcții specializate. Astfel, trainingul mintal realizat prin meditație sau practica-rea mindfulness-ului<sup>1</sup> contribuie la modificarea activității anumitor zone ale creierului și poate avea efecte benefice asupra depășirii stresului, emoțiilor și, în general, pentru îmbunătățirea reușitei. În speță, metoda trainingului mintal și pregătirea fizică profesional-aplicativă se consideră de o importanță majoră și inovațională.

**Cuvinte-cheie:** vocalist(ști)/cântăreț(i), pregătire fizică profesional-aplicativă (PFPA), postură, training mintal (TM), creier uman, psihic, mindfulness, studiu, studenți

One of the basic elements underlying a successful performance of a vocalist is the optimal state of training which, in its turn, is centred on the following main parameters: knowledge related to vocal art, physical, emotional and mental professional applied training.

It is believed that the human brain structures work in parallel through neural networks, even if a part of the brain regions performs certain specialized functions, so mental training such as meditation or practicing mindfulness<sup>2</sup> alter certain areas of the brain, and can have beneficial effects in overcoming stress, emotions, and generally improving performance. Thus, the methodology of mental training is considered to be of major and innovative importance in this context.

**Keywords:** vocalist, professional applied physical training (PAPT), posture, mental training (MT), human brain, psychic, mindfulness, study, students

## Introducere

Societatea modernă impune cerințe înalte privind calitatea formării viitorului vocalist și pune accente pe cunoștințele aferente artei vocale – stăpânirea măiestriei actorului, capacitatea de a pătrunde în conținutul mesajului muzical etc. Pentru a deveni profesionist sau cântăreț de valoare, pentru o evoluare mai bună *vocalistul* trebuie să se afle într-o stare optimă de pregătire, stare ce merită a fi luată în considerație și care este axată pe trei parametri principali: pregătirea fizică, mintală și emoțională.

## Pregătirea fizică profesional-aplicativă (PFPA)

Conform definiției, „PFPA este o metodă de aplicare specială și selectivă a culturii fizice și a sportului utilizată în pregătirea unui specialist pentru activități profesionale, dezvoltarea rezistenței funcționale a corpului și formarea deprinderilor motorii. Scopul acesteia rezidă în dezvoltarea și menținerea la un nivel optim a acelor calități mintale și fizice, solicitate intens pentru desfășurarea anumitor activități profesionale specifice” [1]. O remarcă interesantă se găsește la Octav Cristescu, în cartea sa *CÂNTUL, probleme de tehnică și interpretare vocală*: „În majoritatea cazurilor, cântăreții duc o viață sedentară, activitatea lor limitându-se adesea numai la exercițiile de respirație și de tehnică vocală. Viața sedentară prelungită poate provoca slăbirea celor mai însemnate funcții ale organismului: respirație, circulație, digestie etc. Pentru înlăturarea acestor neplăceri fiziologice, un rol eficient îl au exercițiile fizice. Acestea, corect aplicate, măresc forța musculară, îmbunătățesc activitatea circulației sanguine, dezvoltă respirația, stimulează metabolismul, micșorează tensiunea arterială, creează o corectă ținută a corpului” [2 p. 128].

Ținuta corpului la *vocaliști*, numită *postură*, reprezintă punctul inițial pentru a începe a cânta și este bazată pe tensiunea musculară. O *postură* sau o poziție corectă se formează pe parcursul unui antrenament asiduu și este o problemă deloc neglijabilă. Pentru menținerea poziției și a stării fizice există un șir de exerciții care se vor îndeplini chiar la primele ore de canto. Cele mai frecvent utilizate sunt:

— rotirea umerilor în ambele direcții (spate, față);

1 Tehnică cu solidă bază științifică care ne ajută să fim mai fericiți, să dezvoltăm relații armonioase cu cei din jur și să fim mai bine cu noi înșine.

2 A technique with solid scientific basis that helps us to be more happy, to develop harmonious relationships with others and to be better with ourselves.



- scuturarea mâinilor și a brațelor;
- rotirea părții superioare a trupului;
- lăsarea capului în dreapta și apoi în stânga;
- întoarcerea lentă a părții superioare a trupului la stânga, apoi la dreapta, fără înclinarea capului;
- lăsarea foarte domoală a capului în față, cu relaxarea trupului, apoi revenirea, la fel de treptat, în poziția inițială;
- mersul prin clasă, începând de la pași înceți apoi mai rapizi și invers, controlând încordarea și relaxarea mușchilor picioarelor.

Pregătirea fizică adecvată, special axată pe menținerea și dezvoltarea sănătății, forței, rezistenței, este capabilă să tatoneze calea adecvată spre o stare emoțională bună/stabilă în timpul evoluării publice a *vocaliștilor*. Acest fapt se reflectă pozitiv și asupra funcționării proceselor mintale, care se află într-o legătură strânsă cu concentrarea atenției, cu procesul de gândire, precum și cu memoria – momente strict necesare în spectacolele susținute.

### Trainingul mintal (TM)

Creierul uman este cel mai complex organ al corpului omenesc. În cartea sa *The Energies of Men*, William James [3] explorează conceptul precum că *creierul uman* utilizează aproximativ 10% din capacitatea sa de energie naturală. Reieșind din aceasta, devine clar că *trainingul mintal* este binevenit pentru mobilizarea și stimularea capacităților ascunse ale creierului și reprezintă o metodă de instruire, în rezultatul căreia se consolidează stilul sănătos de viață, precum și comportamentul adecvat la toate nivelurile corpului. Psihicul și creierul sunt elementele-cheie în *TM*.

Destul de frecvent se întâlnește fenomenul când unele persoane își imaginează anumite situații care pot avea loc în viitor, bazându-se pe elementele/detaliile reale ale unei acțiuni, pe etapele care trebuie să le parcurgă, creionându-și, în același timp, un tablou pe care și l-ar dori să-l vadă. Astfel, se produce un exercițiu mintal – *TM*: repetarea unei situații concrete și opțiunile de acționare, având drept obiectiv optimizarea creării unui model de comportament cognitiv care se realizează, în mod descriptiv, prin repetarea în minte, implicând experiențele senzoriale (sunete, mirosuri, imagini), stimulând îmbunătățirea unui cadru-acțiune dorit pentru viitor.

Percepția lui Albert Einstein – „Imaginația este mai importantă decât cunoașterea. Cunoașterea este limitată. Imaginația face ocolul lumii” [4 p. 5] – își găsește relevanța în limita acestui antrenament. Momentul de start îl reprezintă conturarea vizuală a lucrului dorit, parcurgerea pașilor necesari în vederea concretizării scopului propus. Pentru ca *TM* să fie mai eficient, acesta ar trebui să fie similar cu cel real, să fie sistematic și apropiat de realitate. Practic, mai întâi trebuie să meditezi cu ochii închiși și să vizualizezi, de exemplu, cum ai putea să parcurgi spațiul pe scenă, să localizezi microfonul, acompaniamentul muzical, spectatorii din sală etc.

*TM* la *vocaliști* este direcționat spre pregătirea psihologică, care reprezintă o asigurare profesională înaintea evoluării în scenă. Această strategie are rolul de a antrena *psihicul* și a controla emoțiile în timpul interpretării materialului muzical, pregătind astfel *vocalistul* pentru efectuarea sarcinii de evaluare într-o manieră pozitivă. În aceeași ordine de idei, O. Cristescu menționează: „Educarea *psihicului* constituie pentru un cântăreț preocuparea de căpetenie, drumul său spre realizări și creații importante. Educarea *psihicului* se cere a fi îndeplinită în egală măsură cu educarea aparatului vocal, cu tehnica vocală” [2 p. 101].

Studiul vocal, *TM*, *PFPA* asigură liniștea, încrederea, motivația care pot contribui la atingerea obiectivelor mult mai rapid și într-un mod mult mai eficient, în speță, ne permit să întreprindem încercări de a rezolva problemele *vocaliștilor* în perioada de pregătire sub aspecte multifuncționale, compilate într-o metodă proprie.

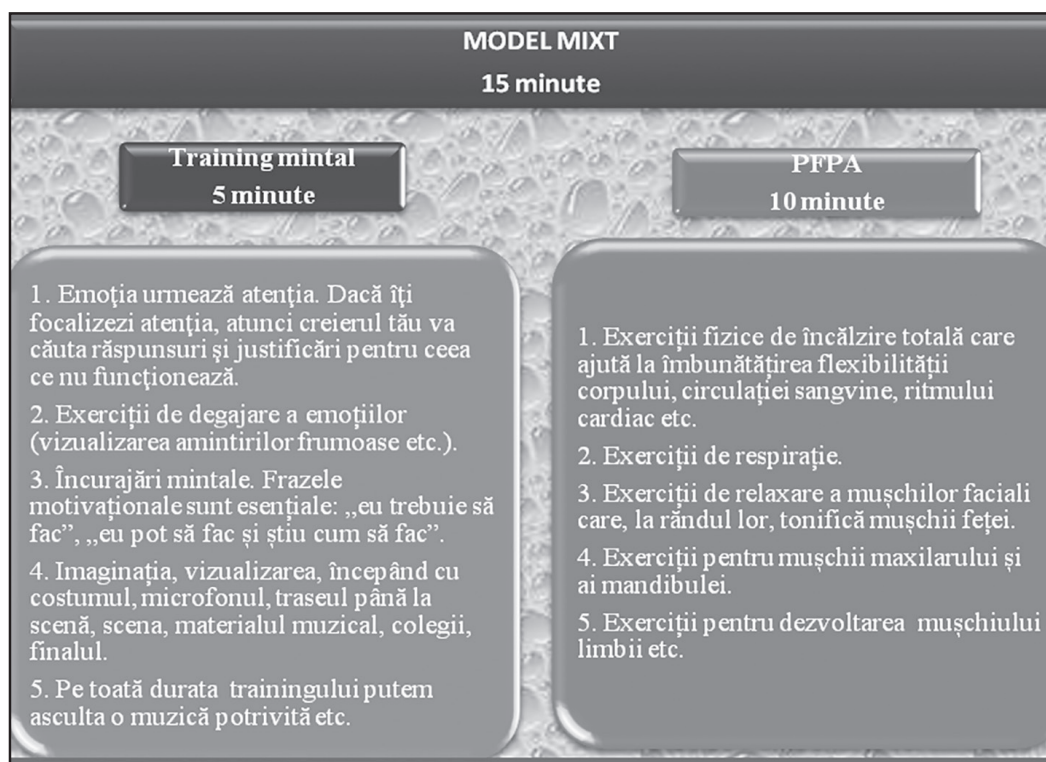
În același context, din ce în ce mai popular devine conceptul de *mindfulness*. Este un cuvânt englezesc care în traducere liberă înseamnă „minte plină”. Jon Kabat-Zinn, fondatorul *mindfulness*-baset

stres reduction MBSR, în cartea sa *Mindfulness for beginners*, explorează conceptul, precum că *mindfulness*-ul este conștientizarea cultivată prin atenția acordată într-o manieră susținută și particulară: intenționată în momentul prezent și fără a judeca [5 p. 1]. Exercițiile *mindfulness* ne ajută să gestionăm mai corect mintea și corpul, să devenim mai puternici și mai rezistenți, să facem față lucrurilor mai bine, să fim mai fericiți, să dezvoltăm relații armonioase cu cei din jur și să fim mai bine cu noi înșine. „Starea de *mindfulness* înseamnă o conștientizare cu inima deschisă a ceea ce se întâmplă și învățarea din ceea ce descoperi. Acest lucru vine, în primul rând, din atenția acordată simțurilor. În loc să ne lăsăm pradă ideilor, ne acordăm la lumea noastră prin conștientizarea văzului, sunetului, sentimentelor, gustului și mirosului”, menționează Ed. Hallowell în cartea sa *Mindfulness* [6 p. 29].

Având în vedere cele menționate mai sus, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AM-TAP), secția Muzică ușoară și Jazz, s-a efectuat un studiu la care au participat 3 grupe de *studenți-vocaliști*. Înainte de a evolua în scenă, timp de 2 săptămâni, primei grupe i s-a propus să practice ore de canto, grupei a 2-a i s-au propus ore de canto și *PFPA*, iar *studenților-vocaliști* din grupa a 3-a li s-a propus modelul mixt elaborat *TM* și *PFPA*, plus ore de canto.

Ținând cont de avantajele și dezavantajele depistate în urma evoluării grupelor supuse cercetării și în baza examinării literaturii la tema de cercetare [7, 8], am elaborat următorul model mixt de *training mintal* și *PFPA* (Figura 1).

**Figura 1.** Model mixt de *TM* și *PFPA*.



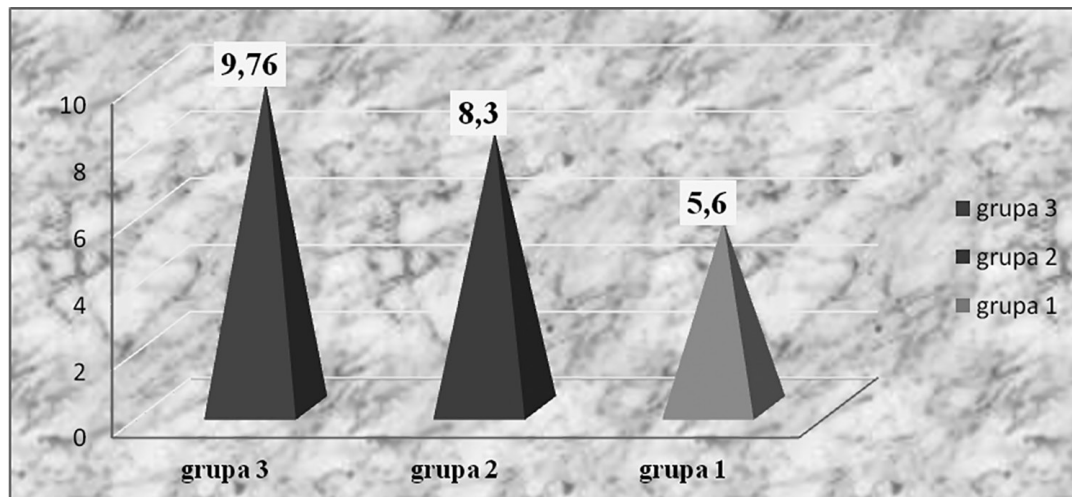
### Rezultatele cercetării

În urma cercetării efectuate și a concluziilor experților din domeniu – specialiști de la secția Muzică ușoară și Jazz, AMTAP și de la secția Educație Fizică și Sport, Universitatea de Stat de Educație Fizică și Sport s-a constatat următoarele:

- Prima grupă, care a urmat ore de canto, a fost apreciată cu calificativul „satisfăcător”.
- A doua grupă, care a parcurs ore de canto și *PFPA*, a înregistrat calificativul „bine”.
- A treia grupă, care a urmat orele de canto și modelul mixt nou elaborat, a înregistrat calificativul „foarte bine”.

Ca rezultat, am obținut o medie de 5,6 puncte la grupa întâi de *vocaliști* care a urmat pregătirea tradițională, grupa a doua a înregistrat o medie de 8,3 puncte – aceasta a parcurs ore de canto și o *PFPA*, iar grupa a treia de studenți-*vocaliști* a înregistrat media de 9,76 puncte – aceasta a urmat un mixaj din *PFPA*, plus *trainingul mintal* (Figura 2).

**Figura 2.** Calificative înregistrate de grupele supuse experimentului.



Sursa: Experiment efectuat cu *studenții-vocaliști* de la AMTAP în toamna anului 2018.

### Concluzii

- Pentru o stare optimă de pregătire a *vocaliștilor* de a evolua cu succes în scenă e necesară o abordare complexă profesională.
- *Trainingul mintal* la *vocaliști* reprezintă o asigurare profesională înaintea evoluării în scenă.
- Rolul primordial în pregătirea *vocaliștilor* trebuie axat pe *trainingul mintal* și *PFPA* care duc spre performanțe.
- În procesul de pregătire profesională, s-a constatat că modelul mixt elaborat va facilita pregătirea calitativă a viitorilor *vocaliști*.

### Referințe bibliografice

1. Профессионально-прикладная физическая подготовка [online]. B: *Studme.org*: [site]. [accesat 3 noiem. 2018]. Disponibil: [https://studme.org/154101044108/meditsina/professionalno-prikladnaya\\_fizicheskaya\\_podgotovka](https://studme.org/154101044108/meditsina/professionalno-prikladnaya_fizicheskaya_podgotovka)
2. CRISTESCU, O. *CÂNTUL, probleme de tehnică și interpretare vocală*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1963.
3. JAMES, W. *The Energies of Men, Moffat, Yard and Company*, 2017, 3 apr. ISBN-13: 978-1520992310.
4. What life means to Einstein. In: Newspaper *The Saturday Evening Post* [online]. 1929, 26 Oct. [accesat 9 noiem. 2018]. Disponibil: [http://www.saturdayeveningpost.com/wpcontent/uploads/satevepost/what\\_life\\_means\\_to\\_einstein.pdf](http://www.saturdayeveningpost.com/wpcontent/uploads/satevepost/what_life_means_to_einstein.pdf)
5. KABAT-ZINN, J. *Mindfulness for Beginners*. SoundsTru: Reprint edition, 2016. ISBN-10:978162203 6677.
6. HALLOWEL, E. *Mindfulness: cum să trăiești bine dând dovadă de atenție*. Cap.1. București: Editura ACT și Politon, 2016. ISBN 978-606-913-102-2.
7. ЦЕТКИН, М. *Дыхательная гимнастика А. Н. Стрелниковой*. Москва: Метафора, 2006. ISBN 5-85407-023-5.
8. TRUCULESCU, M-M. *Cântul vocal profesionist*. Cluj-Napoca: Renașterea, 2011, ISBN 978- 973- 1714- 99-8.

## ETHNICS ADAPTATION TECHNIQUES IN WORLD MUSIC

## METODELE DE ADAPTARE ALE ETNICII ÎN WORLD MUSIC

IIA FEDOROVA<sup>1</sup>,

postgraduate student,

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

CZU 78.036.9:781.7

784.66.071.2(410)

784.66.071.2(477)

The article analyzes ethnics as one of the key elements of World Music. It is focused on the ways of its adaptation at the stages of the world music formation in Western European culture and the development of this phenomenon in the music art of Eastern European countries, in particular Ukraine. Ethnics adaptation techniques are considered in the works of the British rock musician, Peter Gabriel, who played an important role in stabilizing the musical features of World Music. „Sweet Lullaby” by the French band, „Deep Forest”, serves as an example for analyzing the peculiarities of interaction between the ethnic and author’s material. One can trace the specificity of adapting the ethnic tradition in the creative work of Ukrainian musicians and bands. In the article there is an analysis of the features of the experimental transformation of the Ukrainian folklore in the works of the Ukrainian band, „DakhaBrakha”.

**Keywords:** ethnic music, Peter Gabriel, French band „Deep Forest”, „Sweet Lullaby”, Ukrainian band „DakhaBrakha”, Ukrainian folklore

În articolul ce urmează se analizează etnica, ca unul dintre elementele-cheie ale world music. O atenție deosebită se acordă modului de adaptare al etnicii la etapele de formare a world music în cultura țărilor Europei Occidentale, precum și dezvoltării fenomenului în cauză în țările est-europene, în special – Ucraina. Metodele de adaptare ale etnicilor sunt examinate prin prisma activității lui Peter Gabriel, specialist în muzica rock de origine britanică, care a contribuit mult la stabilizarea specificului muzical al world music. În baza exemplului compoziției „Sweet Lullaby” a grupului francez „Deep Forest”, sunt evidențiate caracteristicile interacțiunii dintre materialul etnic și cel de autor. Articolul pune accent pe particularitățile adaptării tradiției etnice în activitatea compozitorilor și a grupurilor muzicale din Ucraina. Specificul transformării experimentale a folclorului ucrainean este tratat în baza lucrărilor grupului ucrainean „DakhaBrakha”.

**Cuvinte-cheie:** muzică etnică, Peter Gabriel, grupul francez „Deep Forest”, compoziția „Dulce Lullaby”, grupul ucrainean „DakhaBrakha”, folclor ucrainean

## Introduction

Currently, musicology in Ukraine is expanding actively the scope of scientific interests beyond the academic composers’ music out to the domain of modern non-academic musical practices. They include *world music*, the phenomenon, which has repeatedly attracted the attention of Ukrainian scientists in recent years. However, since the origin of *world music* is associated with the Western European and American culture<sup>2</sup>, an important aspect of the study is to examine the features of the *world music* manifestation in the Eastern European cultural space. From this aspect, the study of world music, in our opinion, is to clarify its key elements based on the example of the Western European and American music culture and to analyze the nature of their expression in the music of the Eastern European countries, including Ukraine.

We suggest choosing *ethnics* as one key element of *world music*, representing the nature of this phenomenon<sup>3</sup>. However, *ethnics* appears in *world music* not in its authentic, but in a modified form.

1 E-mail: makynga13@gmail.com

2 World music origin is outside of the scope of this article, but we would like to mention that this topic was extensively discussed by researchers such as Carl Rahkonen [1], Timothy Taylor [2] and others.

3 An important role of the *ethnic component* in *world music* is stressed in both English and Ukrainian studies. Example, Carl Rahkonen in his *What is World Music?* [1] writes: “World Music can be traditional (folk), popular or even art music, but it must have ethnic or foreign elements” [1]. In Ukraine, *world music* has long been developing through the

First, it is shown by the means of the *ethnics* operation, which finds itself in the environment not typical of these practices. Second, such *ethnics* is fairly easily transformed by the *world music* musicians, who may use its individual items (for example, timbre, melody, lyrics etc.) or just pieces of ethnographic records only. Third, *ethnics* in *world music* widely interacts with other types of musical practices (e.g., jazz, rock, electronic music).

To demonstrate the ways of the *ethnic traditions* adaptation in *world music*, let's turn to the *world music* origins, associated with the expression of interest in the cultures of non-European countries in the European culture of the second half of the 20<sup>th</sup> century and influenced the rock music development features.

### Stabilization of the *world music* musical features

In the early 1980s, rock music activated the tendency of using elements of non-European music, in particular African. A major role in this process was played by the creative works of the British rock musician, *Peter Gabriel*, who at that time started using African music elements in his compositions extensively. It is suggested to consider their involvement in view of the practices of use and transformation of authentic musical material in *Gabriel's* compositions.

The first practice is associated with the addition of folk music recordings to the composition. For example, it is suggested to consider one of the most popular songs from *Peter Gabriel's* third album, *Peter Gabriel/Melt* (1980), namely the *Biko* song. The beginning and end of tracks is surrounded by the South African song recordings sung in the South African language called "Xhosa". At the beginning of the composition, we hear a recording of a folk South African song entitled *Ngomhla sibuyayo* (*When we come back from Zulu, Xhosa*), while at the end – a record of another South African funeral folk song, *Senzeni Na?* (*What have we done?* from Zulu, Xhosa).

The second practice is to use the musical material of authentic records in adapted form. In *The South Bank Show*, *Gabriel* said that he had been listening to records of the Cuban, Latin American and African music, chose his favorite music item, and then used the same in a transformed form in his composition [3]. *Gabriel* notes: "I don't believe that I can play music belonging to another culture. Just there will be certain key elements which I will steal to start off as a structure of something that I'm working on" [3]. For example, during the mentioned program, *Gabriel* said that *San Jacinto* (*Peter Gabriel/Security* album, 1982) used an interval sequence from the Ethiopian folk music (*Ex. 1*). *Gabriel* also speaks about it in *The South Bank Show*, where he shows a fragment of this record and a note pattern.

**Example 1.** Interval sequence of the Ethiopian folk music, which became the basis for *San Jacinto* by *Gabriel*



*Gabriel* also copies the compositional record technique: in *San Jacinto*, as in the original record, this sequence is repeated almost all along. However, instead of a brass instrument playing in the original record, *Gabriel* uses the sound of marimba and accelerates the pace of the original sequence.

Special attention is paid to the use, adaptation or imitation of Brazilian and African rhythms in *Gabriel's* compositions. Rhythm was of great importance in the works of the rock musician. *Gabriel* often said that writing a song often started with finding a creation of a rhythmic ostinato pattern, which served as the frame of the composition. One of the first examples was *Biko* from the album released in 1980, the bulk of which is accompanied by the rhythmic ostinato not typical of rock music (*Ex. 2*).

---

concept of "ethnic music", often called the equivalent of the English term "world music".

**Example 2.** Rhythmic ostinato of *Biko* by *Gabriel*.

*Gabriel* himself described it as follows, “I began to think that the traditional rock rhythms were very limiting. But in the *Biko* song I took a slow rhythm which was hypnotic pattern for me <...> So the style of writing which I was then attracted to put with it was very different from what I would have done with the normal rock rhythm if that had come from a regular rock pattern on a rhythm box or rock drummer” [3].

This was associated with the idea of using Brazilian and African instruments, continued in the next album by *Peter Gabriel/Security*, during the recording of which *Gabriel* used a large percussive section. For example, as described in the album booklet [4], *The Rhythm of the Heat* used not only Surdu, played by the American musician Jerry Marotta, but also invited a Ghanaian band of musicians called *Ekome Dance Company*.

Despite the fact that *Gabriel* was primarily a rock musician, he stands at the forefront of a non-academic electronic music practice, which flourished in the 1990s. For example, to record the songs from *Peter Gabriel/Security* album, *Gabriel* used a lot of electronic sounds, which have been recorded on tape and then digitized using Fairlight CMI<sup>1</sup>. According to *Gabriel*, the sound of marimba in *San Jacinto* is not a record of the live performance on the instrument, but a play on the synthesizer with a previously recorded marimba sound [3]. Also, the repetitive rhythmic-melodic pattern of the final section of the same composition is also the digitized sound of “exhalation” into the drain.

Thus, the songs in *Gabriel’s* album are located at the intersection of not only rock and non-European culture, but also electronic music, to which *Gabriel* predicted popularity in the future, “I’m certain the third world is going to have an increasing influence on our culture and music. A very vigorous hybrid will be produced which is based on this non European influence and a new technology which is going to get very, very cheap and this facility will open up a new age of electronic skiffle”<sup>2</sup> [3].

Electronic music had even greater influence in the next album by *Gabriel*, *So* (1986). For example, *Mercy Street* is recorded following the best practices of electronic music called “New Age”, which gained popularity only in the 1990s. This conclusion can be drawn on the basis of the manifestation of features characteristic of the New Age in the *Mercy Street*, including the quiet pace, use of electronic sounds, *Gabriel’s* soft vocal, simulation of reed-pipe sound in the bridge, adding the sounds of singing birds etc. In *Mercy Street*, *Gabriel* seems to be ahead of the New Age emergence. Further, during his interview in 1982, *Gabriel* predicted the future occurrence of a certain style, which would combine electronic sounds and non-European elements: “I want to continue exploring this hybrid between electronic or high-tech and non-European influence. I think a lot more rock musicians are now working in this area and there will be a style of music, of music to the eighties, which I think will be very important and influential” [3]. These words concern both the appearance of New Age and world music, which were closely related in 1990, in particular in the works of the *French band*, *Deep Forest*.

Later, *Gabriel* significantly expands the toolbox of his songs beyond the Brazilian or African percussion instruments, although they continued to play a leading role in his music. For example, in *Come Talk to Me* (album *Us*, 1992), the Senegalese drum called “sabar” (played by The Babacar Faye Drummers) at the beginning of the song is accompanied by the bagpipe (played by Chris Ormston), and at the end – by the Armenian duduk (played by Levon Minassian). Further, the song uses a record of the fragment of the Russian folk song, *Porushka-Parania*, performed by the Russian folk band called The Dmitri Pokrovsky Ensemble from *The Wild Field* album (1991), which was recorded by *Gabriel* at his own label, Real World Records. Given the presence of a traditional rock band, *Come Talk to Me*

1 Fairlight Computer Musical Instrument is the synthesizer model.

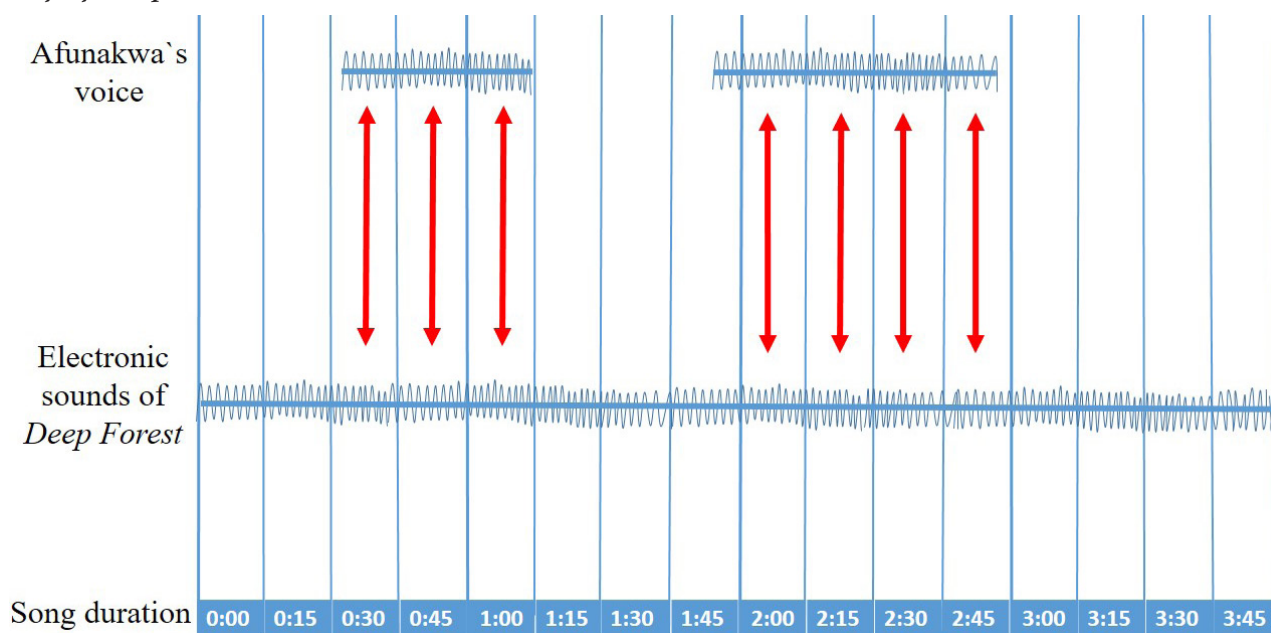
2 Skiffle is the name of the musical genre, which was spread in Britain in the second half of the 20<sup>th</sup> century.

is literally supersaturated with musical components of different cultural traditions. Taylor, analyzing this song in his book *Global Pop: World Music, World Markets* [2], notes that the song layering is well described by the term introduced by the American musicologist, William Malm, i.e. “polystylistic polyphony” [by 2 p. 41]. This “polystylistic polyphony” is seen most clearly at the time when the Russian song, *Porushka-Parania*, sounds. Although *Porushka-Parania* has the same size as *Gabriel’s* song (4/4), whereas the folk song was recorded at a faster pace, it creates an interesting polyrhythmic effect.

Using authentic musical material, *Gabriel* played a key role in promoting the music and musicians of different cultures in Europe. In the 1990s, an appeal to *ethnics* had already been manifested as a systematic feature of the *world music* musicians. They include the Grammy winner in the Best *world music* Album, *Deep Forest, the French band*, which was extensively using the *ethnic music* records in its works. Based on the example of their most famous song, *Sweet Lullaby* (*Deep Forest* album, 1992), which used a record titled *Rorogwela*<sup>1</sup>, it is suggested to consider the effect of the “polystylistic polyphony”, described by Taylor. However, to determine the peculiarities of interaction between various song layers (an *ethnic record* and the author’s electronic accompaniment), it is suggested to use Nazaikinsky’s concept described in the *Style and Genre of Music* [5]. The author presents a musical work text as a three-dimensional space, in which the effect of “foreign style” elements can be manifested in three “specific dimensions” [5 p. 147]: horizontal, vertical and in-depth. Depending on how the “other’s” text is combined with the author’s context, one can distinguish the boundary shape in three dimensions. However, the combination of layers appeals to only one of them, the vertical boundary.

Nazaikinsky presents the vertical boundary as a “clearly audible stylistic polyphony, i.e. the simultaneous action of two or more stylistically distinct components” [5 p. 147]. A bright example of the boundary effect in the vertical dimension is a kind of collage, the so-called “vertical collage” by Chyhariova [6 p. 441], in which “stylistically personalized lines” appear as elements [5 p. 148]. For visual presentation, it is suggested to use a figure, which depicts the time when the “other’s” text (Afunakwa’s voice) and the author’s context (electronic tunes) sound in *Sweet Lullaby* by *Deep Forest* in the form of wavy lines according to the time parameters. The boundary between them is built at the moments of concurrent sounding.

**Figure 1.** The vertical boundary between the “other’s” text and the author’s context of *Sweet Lullaby* by *Deep Forest*



1 On the record made in 1973 by the ethnic musicologist, Hugo Zemp, we hear the resident of the Solomon Islands, a woman named Afunakwa, singing.

A review of *ethnics* adaptation techniques based on the example of global *world music* representatives features allows proceeding to the peculiarities of these techniques' manifestation in the works of Ukrainian musicians.

### **Adaptation of Ukrainian *ethnic tradition* in contemporary art**

The basis of the *ethnic component* of Ukrainian *world music* is mainly formed by using the elements of *Ukrainian folklore* subject to various adaptation techniques. Some of them are focused on the reproduction of its authentic sound. An example is the works of the Kyiv folk ensembles Drevo, Bozhychi, Kralytsia and many others. An important task of these bands is expeditionary research; the band members take an active part in recording the *folk music of Ukraine*, whose records become the basis for performances by folk music bands.

Most of the ensemble members are graduates of the Folklore Department of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine and the folk music section of the Kyiv National University of Culture and Arts. Since the practice of these bands is developed in line with academic education, the participants of the folk ensembles are tasked with the study, collection, reconstruction and promotion of *folklore*. However, its sounding in the works of ethnic bands is accompanied by a change in terms of the traditional *folklore* functioning; folk music tradition becomes a process of reconstruction of the playing tradition.

In addition to the *folklore* reconstruction process, the works of Ukrainian folk artists showed a trend of experimental transformation of *Ukrainian folklore*, which implied not only the alteration of folklore operation conditions, but also the creation of a new musical context of folk material. In 1990, Katya Chilly became one of the first singers in Ukraine, who took the path of experiment with *folklore* sounds. Katya Chilly combined singing Ukrainian folk songs with electronic music. Her performance at *Chervona Ruta*, a Ukrainian Festival, in 1997 is particularly noteworthy. One of her songs was *Tam*, based on the Ukrainian folk mermaid song *Provedu ya rusalochky*.

Today, we can provide an extensive list of Ukrainian musicians and bands using the principle of experimental converting of the *folklore* sound in their works. In order to streamline the same, let's turn to the practices serving as musical context in the course of *ethnic tradition* adaptation.

Interaction between the *ethnic tradition*, including the Crimean Tatar, and the jazz practice is the most evident in the works of guitarist Enver Izmailov. The musician's website states that after he moved from Uzbekistan to Crimea in 1990, he had been collecting the musical *folklore* of the Crimean Tatars [7], which was subsequently reflected in his works. The musician combines the Crimean Tatar *folklore* with a modern guitar and electric guitar playing technique called "tapping", whereby the sounds are made by pressing the strings to the neck. Enver Izmailov used not only the melodies of the Crimean Tatar *folklore* in his works. For example, the contents of *The Eastern Legend* album (1993) [8] we see the use of a Bulgarian folk dance (*Capanitza*). However, the guitarist's musical style represents a more complex layering of various musical traditions. In the booklet of the same album, pianist Mikhail Alperin writes, "Enver Izmailov's music is indisputably rooted in the oriental instrumental tradition. <...> Its authenticity does not impede the musician's desire to experiment, although the opportunities of classical tonal music playing offers are rather limited. Enver Izmailov is a 20<sup>th</sup> century person, and his compositions owe a great deal to modern improvisational chamber music, to jazz, if you wish. He is authentic whenever he wants to be so, but in other cases he easily goes beyond the bounds of what is already well-known to him to create his own oriental eclecticism a professional ear will hardly notice" [8]. One of the manifestations of this eclecticism in the guitarist's works was called "ethno-jazz" [7].

Ethnic rock was called according to the same principle, within which the *ethnic tradition* is adapted using the rock music practice. The rock musicians extensively using Ukrainian folk songs in their works are ILLARIA, DrymbaDaDzyga, The Doox, Joryj Kłoc and others. At the heart of their songs, there are lyrics and melodies of folk songs. Not infrequently, the bands use the folk singing style (e.g.,



the soloist of DrymbaDaDzyga Anastasiya Tkachenko or the soloist of The Doox, Yulia Maliarenko). Further, the musicians resort to the sounds of Ukrainian folk instruments (e.g., Joryj Kłoc uses a wheel lyre and a percussion instrument called “bukhalo”).

Ukrainian authenticity in the works of these bands is adapted by modern non-academic practice. This was said by a member of the Joryj Kłoc band, Ivan Zhohlo, in his interview: “Joryj Kłoc is not an authentic folklore band. Conversely, Joryj Kłoc is the band transforming the antiquity of Ukrainian force, of the Ukrainian nation, and brings it into the present times using an accessible method” [9].

However, the creative style of some of these musicians goes beyond the landmark of rock practice. For instance, ILLARIA stated that her Vilna album (2013) “combines elements of *world music*, new age and art-pop-rock” [10]. This is a demonstration of *world music* functioning in close cooperation not only with rock music, but also with other non-academic musical practices.

Ukrainian folklore is also adapted actively by the electronic music musicians, including the bands such as ONUKA, YUKO, GG HuliaiHorod and others. When YUKO and GG HuliaiHorod use the technique of borrowing the lyrics and melodies of Ukrainian folk songs, while ONUKA refers to folk instruments, such as the flute, bandura, trembita, buhai and others. One of ONUKA’s most successful projects was the cooperation with the National Academic Orchestra of Folk Instruments of Ukraine (NAOFI), which not only enriched the ethnic instrumental component of the band, but also became an example of a combination of non-academic electronic music practice (ONUKA) with academic performance (orchestra).

The interaction of various musical traditions in the works of certain musicians makes it impossible to highlight a dominant practice. As the self-identity of these musicians shows, in this case, they often refer to the name of “*world music*”, as stated on their official websites. These examples include TROYE ZILLIA band. The soloist of TROYE ZILLIA, Anastasia Voitiuk sings Ukrainian folk songs accompanied by bandura, various percussion (djembe, bongo, darbuka, cajon, etc.) and piano.

The most famous *world music* representative in Ukraine is *DakhaBrakha*, whose works belong to *world music*, as determined by their self-identification<sup>1</sup>. Currently, *DakhaBrakha* has recorded five solo studio albums, but one of the first *DakhaBrakha*’s creative projects was the *Prologue to “Macbeth”* (2004) during the Shakespeare cycle of *Mystic Ukraine* by the Ukrainian director, Vladyslav Troitskyi, who has created the band. For a more detailed consideration of *ethnics* adaptation features in *DakhaBrakha* works based on an example of music for *Prologue to “Macbeth”*, we consider it necessary first of all to analyze the peculiarities of the performance stage design.

The play contains no text by Shakespeare, but represents the dance and mimic scenes written as performance libretto by the Ukrainian director and playwright Volodymyr Klymenko, also known as KLIM. However, the libretto added some scenes not present in the original work (the wedding of Macbeth and Lady Macbeth, Banquo and his bride). Also, the reason for Lady Macbeth’s insanity is somewhat rethought as the inability to give birth to a live child; the children die, tortured by witches.

The plot saturation with mystical actions (prophecy, Sabbath, dance, mystical ball, sacrifice) and story “narration” through the actors’ movements are combined organically with the musical part of the performance, i.e. *DakhaBrakha*’s music. The media describe *DakhaBrakha*’s music as “shamanic”, “meditative”, “hypnotic”, producing an incredible “magical” effect on the listener-viewer. Indeed, this stylistic tone is set to the play by *DakhaBrakha*’s music, based on Ukrainian folk songs recorded by band members during their folklore expeditions.

Thus, the performance musical component is a sequence of Ukrainian folk songs in the original music processing by *DakhaBrakha*, including the spring (*Torokh-torokh, siyu ghorokh*), reaping (*Oi, na hori zhenchyky*), Cossack (*Oi, na hori vohon horyt*), and wedding (*Tataryn-bratko*) songs. However, Ukrainian folk songs are combined in the play with an unusual instrumental context, i.e. playing different percussion instruments, including the drum, tabla, gong, tambourine, maracas, and others.

<sup>1</sup> Their affiliation to the *world music* is stated on the band website ([www.dakhabrakha.com.ua](http://www.dakhabrakha.com.ua)).

The comparison of the libretto and folk songs reveals a high degree of correlation between the plot and music. For example, in the “wedding” scenes (“Dance of Banquo and his Bride”, “Macbeth’s wedding. Banquo’s wedding”) and “Witches transfer poison to Macbeth”), we hear the Ukrainian folk wedding songs (*Blahoslovy. Bozhe, Oi, khodyla da Nadechka* and *Tataryn-bratko*). The scene of the funeral of Banquo spouses (“Banquo spouses’ poisoning” and “Funeral”) is accompanied by crying *Oi znaiu, znaiu, koho kokhaiu*, while the scene of anointing for the kingdom – by the solemn song, *Mnohaia lita*. The scene of Lady Macbeth’s madness, who cannot give birth to a live child, includes several lullabies (*Oi, liulia, liulia* and *Oi, baiu mii, baiu*), which sound in the vertical counterpoint with the second monologue of the band member, Mark Halanevych, and the children’s spring song on a bunny (*Oi, na hori sydyt zaichyk*). The witches’ Sabbath is accompanied by the midsummer song, *Tsioi nochii z povnochi*, creating an analogy to midsummer folk festivals.

Due to the creation of a specific stage space and addition to various music instruments not typical of the *Ukrainian folklore*, the *ethnic tradition* adaptation in the works of the *Ukrainian DakhaBrakha band* is focused on going away from traditional *folklore* sounds and becomes an important aspect to study *world music* development peculiarities in Ukraine. However, at this stage, we can draw conclusions about a major trend of the Ukrainian *world music*, i.e. an experimental direction. Also, the creation of music for performances by *DakhaBrakha* allows outlining an aspect of the future *world music* research, i.e. a detailed study of its various forms of genre existence, such as song, album, concert, festival, performance etc.

### Conclusions

The study of *world music* through the prism of *ethnic tradition* adaptation techniques can “fit” its Ukrainian national specificity into the overall Western European history of this phenomenon. For example, the analysis of *Gabriel’s* and *Deep Forest* works allows noting a number of *ethnics* adaptation techniques in world music, including:

1. the use of African or Brazilian instruments;
2. addition of *ethnic music* record fragments;
3. drawing and playing music material from the folk music records.

Projecting these techniques to the works of Ukrainian musicians and bands showed a special attention to the third technique, this, however, is manifested in the form of renovation or experimental conversion of Ukrainian folklore.

Therefore, *world music* consideration in Ukraine is an attempt to overcome its limits as a Western European or American phenomenon and the possibility of its research from a different national scientific perspective. *World music* features isolated, based on the example of the global music experience, allow transferring them to any musical space and analyzing their expression in the works of both Ukrainian and other Eastern European musicians and bands.

### Bibliographic references

1. RAHKONEN, C. What is world music? [online]. In: *World Music in Music Libraries... MLA Technical Reports*. Canton, Massachusetts: Music Library Association, 1994, No. 24, Available online: <<https://www.people.iup.edu/rahkonen/ethno/readings/WorldMusic.htm>>.
2. TAYLOR, T. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York and London: Routledge, 1997.
3. *Peter Gabriel on The South Bank Show 1982 (Making of Security/ PG4)* [online]. Available online: <[https://www.youtube.com/watch?v=scmYG1Pv1\\_Q&t=248s](https://www.youtube.com/watch?v=scmYG1Pv1_Q&t=248s)>.
4. *Peter Gabriel – Peter Gabriel*. Booklet [online]. Charisma, 1982. Available online: <<https://www.discogs.com/Peter-Gabriel-Peter-Gabriel/release/544933>>.
5. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. Москва: ВЛАДОС, 2003.
6. ЧИГАРЕВА, Е. Полистилистика. В: *Теория современной композиции: Учеб. пособие*. Москва: Музыка, 2005.
7. Энвер Измайлов [online]. Available online: <<http://enverizmaylov.com/page/enver-izmaylov>>.

8. *Enver İzmaylov*. The Eastern Legends [online]. RDM, 1993. Available online: <<https://www.discogs.com/Enver-Izmailov-The-Eastern-Legend/master/1160084>>.
9. Гурт JORYJ КЛОС. Інтерв'ю для SylaNews [online]. Available online: <[https://www.youtube.com/watch?v=s\\_Dvbx1n9HI](https://www.youtube.com/watch?v=s_Dvbx1n9HI)>.
10. Вільна. ILLARIA [online]. Available online: <<http://illaria.ua/p/ru/illaria/vilna2013/>>.

## INFLUENȚE STILISTICE ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN SI MINOR DE ȘTEFAN NEAGA

### STYLISTIC INFLUENCES IN THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN SI MINOR BY ȘTEFAN NEAGA

**AUGUSTINA FLOREA<sup>1</sup>,**

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.61

*Ștefan Neaga (1900-1951), descendent din neam de lăutari, s-a format ca profesionist, absolvind Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București (1927 – pian, 1933 – compoziție), perfecționându-se la Ecole Normale de Musique din Paris (1937-1939). Mai multe creații ale tânărului compozitor sunt remarcate la concursul de compoziție George Enescu (1934, 1936, mențiunile I, III), printre acestea regăsindu-se și Sonata pentru vioară și pian h-moll (I, 1934). Lucrarea, în care se resimt influențe ale tradiției muzical-romantice, manifestă fenomenul caracteristic pentru școala componistică românească din perioada interbelică: fuzionarea factorului european și autohton.*

**Cuvinte-cheie:** tradiții naționale, tendințe universaliste, influențe muzical-romantice

*Ștefan Neaga (1900-1951), descendant of a family of folk musicians, became a true professional after graduating from the Bucharest Royal Academy of Music and Dramatic Art (1927 – piano, 1933 – composition), and improving his abilities at l'Ecole Normale de Musique from Paris (1937-1939). Many works of the young composer were appreciated at the „George Enescu” Composition Competition (1934, 1936, the 1st, 3rd grades honourable mentions). The Violin Sonata h-moll, in which one can feel the influences of the romantic musical tradition, denotes the characteristic feature of the Romanian composition school in the interwar period: the fusion of European and autochthonous factors.*

**Keywords:** national traditions, universalist tendencies, romantic musical influences

#### Introducere

Sonata pentru vioară și pian, *h-moll*, de Ștefan Neaga<sup>2</sup>, pe manuscrisul căreia e notat: „6 decembrie 1934, Mențiunea I, concursul de compoziție George Enescu”, a fost compusă în perioada, când școala componistică românească își „consolida neîncetat (...) suprafața de contact cu fenomenul muzical universal” [2 p. 104]. Iar factorul „universalist” se manifestă, însușindu-se „lecția” sonatelor enesciene, prin asimilarea tradițiilor marilor romantici, ale căror înaltă apreciere fusese cu înflăcărare declarată în mărturiile tânărului Enescu: „Ei stăpânesc auzul, viața mea. Am înțeles numaidecât, că aceasta e muzica mea. Au fost și sunt încă zeii mei” [3 p. 46]. Acest sentiment pare deplin justificat: incomensurabil prin amploarea impactului intelectual „romantismul este mai mult decât un stil, el reprezintă o amplă și unitară concepție despre lume” [4 p. 79], marcând întreg secolul al XIX-lea ca *eră, epocă* sau *secol* romantic [4 p. 79].

<sup>1</sup> E-mail: a.f.1987@hotmail.com

<sup>2</sup> Ca și alte creații ale lui Șt. Neaga din perioada interbelică, Sonata pentru vioară și pian *h-moll*, până acum nu a fost publicată. Primul ei studiu analitic a fost realizat în articolul muzicologului I. Păcuraru [1].

## 1. Spectrul de imagini

Influențe ale mesajului estetic de filiație romantică, manifestate în mod diferit, dar incontestabil, în genul de sonată pentru vioară și pian în muzica românească din prima jumătate a secolului al XX-lea (de la primele sonate enesciene – la sonatele de S. Golestan, C. Silvestri, M. Mihalovici, B. Moroianu, S. Dragoi, S. Toduță etc.), au generat și paleta de imagini din Sonata de Ștefan Neaga: cu o semantică proeminent contrastantă, pătrunsă de tensiune dramatică și exaltare patetică, iar în opoziție cu acestea – imagini impregnate de un pronunțat lirism.

Concomitent, în cadrul Sonatei de Ștefan Neaga, ca și în tradiția unor predecesori, spectrul de imagini marcate prin mesajul romantic este întregit – după principiul de *conlucrare a contrariilor* – prin juxtapunerea sa cu sfera imaginilor de gen: atât de circulație europeană cât și de sorginte folclorică autohtonă, acestea dezvăluind mai pregnant esența mesajului de reper.

Primele se exteriorizează în mișcarea secundă *Tempo di Mazurka* (formă tripartită mare), ofrandă tradiției chopiniene, unuia dintre promotorii exponențiali ai romantismului, datorită căruia *mazurka* poloneză, adusă la apogeul dezvoltării artistice, se plasează printre genurile reprezentative ale stilului dat la nivel european. Indiciile ei ritmo-intonative, regăsindu-se în introducere, temele incipiente ale secțiunilor extreme (p. II, m. 11; m. 140), tema a doua a secțiunii mediane (p. II, m. 107), se învecinează cu influențele altui gen de dans, abordat în creația aceluiași autor – *valsul*, acesta devenind prototip al temei a doua din secțiunea incipientă (p. II, m. 44) și primei din cea mediană (p. II, m. 92).

Imagini tangente folclorului autohton se denotă în partea a III-a – *Largo* (formă tripartită simplă). Tema de debut, prezentată în partida de pian solo, cu durate prelungi de doimi și întregi, cu un contur melodic derulat cu fluiditate, cu intonații în ambitus de terță mică, mișcare pendulatoare, inițiată de la același interval, în acompaniament, sugerează unele asociați cu genul cântecului de leagăn.

Reieșind din concordanța factorului universal și al celui național, e semnificativ că aceste mișcări (una – tangentă genurilor coregrafice de circulație europeană, alta – celor cantabile de origine autohtonă), formând un mini-ciclu în arhitectonica Sonatei, încorporează trăsăturile tradiționale de *Scherzo* și *Andante*, corespunzătoare „celor două tipuri de expresivitate muzicală (ilustrând pe rând sentimentul de beatitudine contemplativă și de exuberanță)” [5 p. 287].

Dar cel mai esențial, în aspectul influențelor stilistice este faptul că tematismul mișcărilor interioare este marcat prin intervenția spontană a elementelor din lexicul romantic – intervalul de triton, trisonul mărit – în momente arhitectonice de reper. Spre exemplu, trisonul mărit, de la care demarează tratarea – „epicentrul” dramatic al primei mișcări (p. I, m. 70), apare subit și în partea a II-a, *Tempo di Mazurka* (p. II, m. 9) la finele introducerii, nemijlocit anticipând prima temă; și în partea a III-a, *Largo*, precedând repriza, apoi – coda (p. III, m. 40; m. 64).

## 2. Tematismul muzical

În creația predecesorilor de stil expresia figurativă a aspirației romantice se manifestă în tematismul principal al primelor mișcări – melodii cu caracterul impetuos, energetic, *tempo*-ul sporit și ritmica „agitată”, evoluarea melodică efectivă, predominant ascendentă, profilată pe salturi intervalice excesive (adesea întâlnindu-se cel de triton). Unul dintre indiciile lexicului muzical devine infiltrarea intonației „emblematică” cu semantică interogativă<sup>1</sup>, care în mod alegoric exteriorizează eterna întrebare, perpetua năzuință și căutare a eroului romantic.

În Sonata de Șt. Neaga caracteristicile melodice ale tematismului principal din p. I, *Allegro non troppo, h-moll*, denotă trăsături tipice stilului, ca promptitudinea derulării, motivul incipient fiind profilat pe trei salturi de cvartă-triton-cvartă (*h<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>-cis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>*), organizarea ritmică „năvalnică” (cu formule punctate și sincopă), reliefașul ultimului interval ascendent (prin sincopă și durată majorată a sunetului final), acordându-i intonației de debut semantică interogativă. Concomitent, menționăm că și *tempo*-ul părții întâi, precum și a celei finale, amintesc mișcarea moderată a părților extreme în sonata romantică tardi-

1 Despre substratul intonativ-verbal al limbajului muzical v.: Б.Асафьев, Речевая интонация [6].

vă, în special, Sonata de C. Franck și acel *Allegretto ben moderato*, despre care celebrul violonist L. Auer remarca, în glumă, precum că el prezintă „mai degrabă un ben moderato fără Allegretto” [7 p. 255].

În antiteză cu imaginea avântat-romantică a tematismului principal se manifestă cel secundar – expresie figurativă a spectrului de imagini lirice. În Sonata de Șt. Neaga tema secundară (p. I, m. 38) prezintă o melodie diametral diferită de cea principală: după nuanța modală majoră, amplitudinea extinsă a diapazonului melodic, fluiditatea derulării și mișcarea preponderent descendentă. Însă, precum uneori se urmărește în practica predecesorilor, TS emană o senzație de neliniște, sugerată prin identificarea intervalului de triton (peste octavă) în punctele extreme ale diapazonului melodic, momentele de „clar-obscur” majoro-minor omonim, organizarea ritmică, constant dispersată prin pauze, în acompaniament. Aceste caracteristici pe parcursul procesului evolutiv intens continuat, îndeosebi în repriză, rezultă cu o transfigurare esențială a imaginii lirice.

Spectrul de imagini exteriorizat prin tema secundară a părții întâi este complinit cu tematismul secundar din final (rondo-sonată), prezentat cu două idei muzicale (fenomen întâlnit în mai multe sonate romantice): prima – pătrunsă de sobrietate și detașare, cu factura acordică și mișcarea euritmă a vocilor, amintind caracteristici specifice pentru coral (p. IV, m. 25), iar a doua, având proprietăți melodice similare celei din mișcarea întâi. Însă, anume această concepere a dedublării tematismului secundar a fost abordată în finalul Sonatei pentru vioară și pian №3, op. 108, *d-moll*, de J. Brahms – una dintre lucrările „de vârf” ale genului de sonată romantică: prima dintre cele două teme secundare, având caracteristici de coral, se distinge prin austeritate, iar următoarea se deosebește prin candoare și emotivitate lirică.

### 3. Ciclul de sonată

Arhitectonica ciclică în Sonata de Șt. Neaga este alcătuită din patru mișcări. Structura cvadripartită constituie un fenomen prioritar în arhitectonica sonatei violonistice romantice la diferite etape evolutive ale acesteia: timpurie (Schubert, Sonatina op. 137, nr. 2; Sonatina op. 137, nr. 3; Sonata op. 162); de maturitate (Schumann, Sonata op. 121, nr. 2); tardivă (Franck, Sonata A-dur; Brahms, Sonata op. 108, nr. 3). Urmărind, conform Tabelului sinoptic alcătuit de M. Popescu [8 p. 15-86], evoluția aspectului ciclic al sonatei violonistice românești, constatăm, că toate lucrările de la sfârșitul sec. al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea (unele dintre ele au fost indicate anterior) au doar cicluri tripartite. Astfel, aplicarea ciclului cvadripartit în Sonata de Șt. Neaga devine un indiciu substanțial al continuității principiilor romantice.

Continuitatea tradiției este confirmată, de asemenea, și prin planul tonal al Sonatei: *h-G-E-h* (I-VI-IV-I), caracteristic pentru sonata romantică cvadripartită: Schubert – Sonatina op. 137, nr. 2 (*a-F-d-a*); Schumann – Sonata op. 121, nr. 2 (*d-h-G-d*); iar Sonata de Franck are același plan, dar cu o consecutivitate inversă a tonalităților în mișcărilor mediane: I-IV-VI-I (*A-d-d/fis-A*).

O mărturie a tradiției romantice este, cum s-a menționat, mișcarea relativ moderată în părțile extreme (*Allegro non troppo* – în p. I și *Allegretto* – în p. IV), acest indiciu fiind propriu sonatei franckiene (*Allegretto ben moderato* – la început și *Allegretto poco mosso* – în final).

**Integrarea ciclică.** Sonata de Șt. Neaga constituie o construcție ciclică, marcată printr-o integritate perfectă, realizată printr-un complex de *factori integrativi*:

– înrudirea ritmo-intonativă în cadrul tematismului principal din partea I (forma de sonată) și final (rondo-sonată), acestea având la încheierea motivului incipient aceeași formulă sincopată cu salt de cvintă descendentă urmat de mișcare treptată în direcție inversă;

– *similitudinea profilului melodic al tematismului secundar*: tema secundară din partea I (p. I, m. 38) și a doua temă secundară din final (p. IV, m. 139), pornind de la un sunet prolongat în registrul înalt, se desfășoară descendent în planare lejeră. Aceleași caracteristici sunt proprii și tematismului liric din mișcarea secundă – tema de *vals*, în tonalitatea *Es-dur* (p. II, m. 44);

– *infiltrarea elementelor „emblematic” ale lexicului muzical-romantic*. Expuse în mișcarea întâi, acestea intervin spontan în mișcărilor mediane, în contextul stilistic al muzicii de gen. Iar în final se

aplică un procedeu tonal-armonic propriu romantismului: la încheierea reprizei de rondo-sonată, TP revine în tonalitatea minoră, „schubertiană”, a treptei a VI, *g-moll* (m. 122);

– *reminiscente tematice*. În coda primei mișcări apar și se elaborează intens, prin mijloace polifonice, reminiscentele temeii principale (p. IV, m. 150). În coda finalului se elaborează reminiscentele motivice augmentate ale TP din mișcarea respectivă (p. IV, m. 148). În continuare, acestea se suprapun cu reminiscentele intonative augmentate din cea de a doua TS (p. IV, m. 158). Iar la finele Sonatei derularea culminativă a TP revine în variantă majoră (*H-dur*).

#### 4. Forma de sonată

Aplicarea structurii respective se atestă în mișcarea întâi, schema ei fiind interpretată în mod distinct, ca formă de sonată cu repriză incompletă – fără TP, și codă cu elemente de dezvoltare. Tematismul Sonatei, fiind expus în structuri laconice, explicite, se impune unui proces de dezvoltare, realizat cu eficacitate, atât în tratare, cât și în celelalte compartimente. Astfel, în tratarea părții I se elaborează motivul incipient al TP cu modificarea (extinderea) structurii sale intervalice și dispersarea elementelor ritmo-intonative cu intervalul de triton ș.a. Procesul de elaborare al TS, începându-se în expoziție, continuă în repriză atât de intens încât provoacă o transformare esențială a imaginii sale inițiale. În codă se reia elaborarea TP, ajungându-se la o derulare emfatică și fastuoasă în momentul culminativ al primei mișcări. Este semnificativ, că unele particularități arhitectonice abordate de Șt. Neaga s-au depistat anterior în sonata romantică: în Sonata de Brahms nr. 3, op. 108, p. I, repriza încadrează o „reminiscentă” a tratării, iar în Sonata nr. 2, op. 100, elemente de dezvoltare se manifestă în coda mișcării întâi.

În elaborarea tematică se aplică activ fluctuația tonală, în special, opoziția tonalităților omonime majoro-minore: în TS a părții întâi (p. I, m. 38) tonalitatea *D-dur* este „umbrită” cu *d-moll* (m. 54); în prima temă din repriza părții secunde tonalitatea *G-dur* (p. I, m. 140) „alunecă” spre *g-moll* (p. I, m. 156); la finele mișcărilor extreme tonalitatea *h-moll* este substituită cu *H-dur*.

Sunt frecvente opozițiile și fluctuațiile tonalităților paralele: tematismul secundar în mișcările extreme (TS din p. I și a doua TS din p. IV) se derulează în tonalitatea paralelă majoră – *D-dur*. În multe cazuri se manifestă direcționarea fluxului tonal spre tonalitatea treptei a VI-a sau a VI-a coborâte:

– în partea a I-a concluzia (p. I, m. 59) din tonalitatea *D-dur* fluctuează spre *B-dur* (m. 66);

– în partea a II-a tema de *vals* (p. II, m. 44) se derulează în tonalitatea treptei a VI-a coborâte, *Es-dur*, în raport cu tonalitatea de bază a mișcării, *G-dur*;

– în partea a IV-a, tema episodului central al formei de rondo-sonată (p. IV, m. 69) se expune în tonalitatea treptei a VI-a, *G-dur*, în raport cu tonalitatea de bază a mișcării, *h-moll*; la finele reprizei aceiași mișcări TP se desfășoară în tonalitatea „schubertiană” a treptei a VI-a, *g-moll*.

O caracteristică specială a demersului muzical în cadrul Sonatei îl constituie alterarea accidentală a treptelor: în TP a primei mișcări se modifică treptele a IV-a, V-a, VI-a, VII-a (p. I, m. 3), alternându-se, uneori, cu cele naturale; iar în evoluarea temeii de *mazurka* din mișcarea secundă aplicarea treptei a patra lidice (p. II, m. 2, 8, 12 etc.) capătă o semnificație etnică a genului respectiv.

În procesul de expoziție, dar îndeosebi, în elaborarea tematică se aplică activ mijloacele polifonice, temele fiind „înveșmântate” cu factură poli-melodică și elaborate prin imitație și *stretto* (despre aceasta – mai detaliat: în punctul următor).

#### 5. Ansamblul cameral

Formula de ansamblu, ca aspect compozițional al Sonatei este soluționată cu multă consecvență, fiind racordată, ca și alte mijloace, la obiectivele de exprimare a mesajului romantic și argumentată în raport cu evoluarea progresivă a demersului muzical. Se identifică anumite principii de: 1) specificare timbrală a tematismului; 2) asociere a partidelor instrumentale.

Expoziția tematismului principal în prima mișcare și în final se realizează în partida de pian, fiind reluat la vioară (p. I, m. 13; p. IV, m. 13) și prezentat mai desfășurat sintactic, mai profilat melodic, mai

exteriorizat emotiv. În aceeași consecutivitate se expune și TS a primei mișcări, însă, reluată la vioară, tema se deplasează cu un semiton în sus, se modifică intonativ, acumulând tensiune și agitație. Iar în repriză TS se derulează doar la vioară, imaginea ei lirică transformându-se esențial, captând frământarea zbuciumului romantic. TS din finală, expusă prin două idei muzicale, este prezentat timbral diferit: prima – sobră, cu factură acordică, se derulează la pian; a doua – pătrunsă de lirism și candoare, este interpretată la vioară.

Asocierea partidelor instrumentale se manifestă prin următoarele modalități:

1. *Asociere prin complementare* – formula de ansamblu „*duet instrumental complementar*”. Se aplică în expoziția tematismului de reper în partea întâi și final. Dezvoltându-și propria linie melodică, instrumentele participă într-o pornire emotivă comună la exteriorizarea imaginii tematismului muzical. În zone culminative partidele instrumentale se sincronizează într-un torent sonor confluent, ca în derularea TP în tratarea părții I (p. I, m. 86); în derularea TP (în versiune majoră) la sfârșitul finalului (p. IV, m. 165). Uneori partidele se reunesc în multiplă dublare: desfășurarea TP la finele primei mișcări se realizează prin dublare în cinci octave (p. I, m. 160).

2. *Asociere prin alternare* – formula de ansamblu „*dialog instrumental imitativ*”. Se utilizează în momente cu intensă elaborare tematică în mișcările extreme, motivul distinctiv fiind imitat consecutiv, uneori *stretto*, la ambele instrumente: în procesul elaborării TP din partea întâi în tratare (p. I, m. 70) și în codă (p. I, m. 150); pe parcursul derulării TP din final la sfârșitul expoziției (p. IV, m. 55), reprizei (p. IV, m. 136), în codă (p. IV, m. 148); în cadrul elaborării motivice a temei din episodul median a formei de rondo-sonată din mișcarea finală (p. IV, m. 69).

3. *Asociere prin confruntare* – formula de ansamblu „*duet instrumental opozițional*”. În momentele de tensiune maximă are loc derularea concomitentă a tematismului de opoziție: la sfârșitul reprizei din final TP se derulează prin suprapunere cu a doua TS (p. IV, m. 124); în culminația din coda finalului (p. IV, m. 158) repetarea perpetuă a motivului TP, în diminuare (m. 160), se desfășoară prin suprapunere cu a doua TS prezentată în augmentare.

4. *Asociere prin formula de ansamblu „melodie-acompaniament”*. Se folosește în mișcările mediane, asociate stilistic muzicii de gen, la expoziția tematismului de *mazurka*, *vals* și *cântec de leagăn*, această formulă fiind specifică genurilor muzicale respective. Funcția melodică, ca regulă, îi revine partidei de vioară, iar pianului – cea de acompaniament; doar în repriza părții a III-a (p. III, m. 45) funcțiile instrumentelor se inversează temporar, apoi restabilindu-se raportul inițial.

## Concluzii

În rezultatul studiului analitic al Sonatei pentru vioară și pian, *h-moll*, de Ștefan Neaga atestăm o realizare de certă semnificație artistică, în care s-a proiectat asimilarea unor reflecții ale romantismului european, dar s-a confirmat și propria măiestrie în edificarea unei lucrări, ce denotă o stăpânire temeinică a tehnicii componistice de structurare arhitectonică a ciclului de sonată, de integrare a partidelor instrumentale în cadrul ansamblului *vioară-pian*.

Sonata de Ștefan Neaga se înscrie în căutările contemporanilor săi, autorilor români, care, în contextul conturării școlii autohtone de compoziție, și-au dezvăluit personalitățile creatoare autentice, însă, concomitent, și propriile viziuni în valorificarea tendințelor universaliste, ancorate în tradiția europeană. Și este important să conștientizăm că fenomenul evolutiv al creației contemporane este prefigurat de procesele de destrămarea romantismului – procese foarte sugestiv și metaforic descrise de W.G. Berger: „Romantismul târziu se aseamănă cu un continent supraîncărcat cu tradiții atotcuprinzătoare, cu un tărâm nesfârșit de întins dar tot mai puternic zguduit de propriile sale energii, de acumulări enorme care îl macină, îl fărâmițează, nu atât la suprafață cât mai cu seamă în adâncime, purtându-l apoi în derivă, surpându-l, desfăcându-l în insule mai mari și mai mici care se înșiră prin distanțare, formând arhipelagurile poli-direcțional dispersate ale muzicii secolului al XX-lea” [9 p. 29-30].

**Referințe bibliografice**

1. PĂCURARU, I. Repere arhitectonice modale în sonata pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga. In: *Arta*, 1994: Ser. Teatru, muzică, cinematografie. Chișinău: AȘ RM, 1994, pp. 75-80.
2. FIRCA, C.-L. *Direcții în muzica românească. 1900-1930*. București: Editura Academiei RSR, 1974.
3. PEPELEA, D. *Sonata pentru vioară și pian în creația românească interbelică*. Vol. I. *Repere enesciene*. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2007.
4. SOLLERTINSKI, I. Romantismul, estetica sa generală și muzicală. In: SOLLERTINSKI, I. *Despre muzică și muzicieni*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1963, pp.79-95.
5. ȘTEFĂNESCU, I. *Johannes Brahms*. București: Editura Muzicală, 1982.
6. АСАФЬЕВ, Б. *Речевая интонация*. Москва-Ленинград: Музыка, 1965.
7. АУЭР, Л. Сезар Франк и Шоссон. В: АУЭР, Л. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики*. Москва: Музыка, 1965, pp.255-259.
8. POPESCU, M. *Repertoriul general al creației muzicale românești*. București: Editura Muzicală, 1987.
9. BERGER, W.G. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura Muzicală, 1983.

## СТИЛЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ТОРУ ТАКЕМИЦУ

### ORIENTĂRILE STILISTICE ȘI PARTICULARITĂȚILE ESTETICE ALE MUZICII DE PIAN A LUI TORU TAKEMITSU

### STYLE ORIENTATIONS AND AESTHETIC FEATURES OF TORU TAKEMITSU`S PIANO MUSIC

**СТАНИСЛАВ ГУМИНЮК<sup>1</sup>,**

преподаватель, магистр музыкального искусства,  
Институт искусств Киевского университета имени Б. Гринченко, Украина

CZU[780.8:780.616.433]:782.6

78.01

8.071.1(510)

*В статье затрагиваются вопросы определения компонентов музыкальной эстетики и стиля Тору Такемицу. Обзор фортепианного творчества подается в контексте авторских комментариев и эссе. Подчеркивается множественность стилистических контекстов творчества композитора, в числе которых, наряду со стилистикой О. Мессиана, эстетикой тишины Дж. Кейджа, присутствуют философия и художественные феномены японской культуры.*

**Ключевые слова:** Тору Такемицу, фортепианная музыка, эстетика стиля композитора, авторские комментарии, программность, японский концепт Ма

*Articolul abordează probleme referitoare la componentele muzicale estetice și de stil ale compozitorului japonez Toru Takemitsu. Trecerea în revistă a creației pianistice este reflectată în contextul comentariilor de autor și ale eseurilor. Se evidențiază, de asemenea, multitudinea contextelor stilistice ale creației compozitorului, printre care, alături de stilistica compozitorului francez O. Messiaen și liniștea estetică a compozitorului american John Cage, sunt prezente filosofia și fenomenele artistice ale culturii japoneze.*

**Cuvinte-cheie:** Toru Takemitsu, muzica de pian, estetica stilului compozitorului, comentariile de autor, muzică cu program, conceptul japonez Ma

*The article presents some problems concerning the style and musical aesthetic features of the Japanese composer Takemitsu. The piano music heritage of Toru Takemitsu is analysed in the context of his musicological and literal essays. Emphasis is also laid on a multitude of stylistic contexts of the composer's creation, among which, alongside of the stylistics of the French*

1 E-mail: stanislavguminiuk@gmail.com



composer O. Messiaen and the aesthetic „silence” of the American composer John Cage, are present the philosophy and artistic phenomena of the Japanese culture.

**Keywords:** Toru Takemitsu, piano music, aesthetics of the composer's style, author's commentaries, programme music, Japanese Ma-concept

### Введение

«Противостояние тишине путем произнесения звука есть не что иное, как подтверждение нашего собственного существования» [1 с. 17], – говорил Тору Такемицу (1930-1996) – выдающийся японский композитор, творчество которого является титульным феноменом и олицетворением поэтики японской музыкальной культуры XX века. Его популярность как на Западе, так и в Японии во многом объясняется спецификой набора стилевых компонентов, которые составляют его творческую индивидуальность. Интонационная настройка на эстетические константы восточной философии в сочетании с музыкальным интересом композитора к искусству музыкального импрессионизма и авангарда образует уникальное стилевое звучание его особенного и поэтического музыкального мира. Можно с уверенностью утверждать, что истоки искусства Такемицу не могут быть классифицированы ни как исключительно западные или восточные, напротив, его творчество основывается на уникальном сплаве многочисленных влияний.

Исследователи творчества Т. Такемицу (здесь представлены преимущественно англоязычные источники, а также отдельные статьи отечественных музыковедов, в частности Т. Цареградской и Л. Морозовой) подчеркивают значительный круг влияний, которые можно увидеть в его эстетических, композиционных, ладогармонических принципах. Прежде всего это линия интересов к французской музыкальной культуре, которая в дальнейшем сосредоточилась на творчестве Э. Сати, К. Дебюсси и О. Мессиаена. Эта ветвь французской композиторской школы захватывала Такемицу изысканной оркестровкой и фактурной пространственностью, экспериментами в области ритма и лада, отсутствием выраженной этнической принадлежности тематизма, установкой на созерцательность и статику, интересом к природе и колоритом мессиаановских ладов. Едва ли не решающее значение для широкого круга творческих интересов Такемицу сыграла также поэтика тишины, замедленное течение музыкального времени Дж. Кейджа<sup>1</sup>, разреженность и тембровая дифференциация музыкальной вертикали А. Веберна, а также увлечение восточной музыкальной культурой от традиционного музицирования к творчеству Ясудзи Киёси (Yasuji Kiyose (1900-1981)), и Фумио Хаясака (Fumio Hayasaka (1914-1955)). Питер Бёрт высказывает мнение, что именно из Кейджа Такемицу развил идею тишины как «пленум, а не вакуум», а концепция музыки состоит из свойств тембра, а не музыкального синтаксиса. «Звук в западной музыке разворачивается горизонтально, – пишет Такемицу, – в отличие от звука сякухачи (японская флейта), который вырастает вертикально, наподобие дерева» [1 с. 87].

### Обзор фортепианного творчества Тору Такемицу

Творчество Такемицу обширное и своеобразное в своих жанровых приоритетах. Композитор является автором музыки для кино, симфонических партитур, оригинальных камерно-инструментальных сочинений, многочисленных произведений для фортепиано соло. Уже сами

1 Интересно, что как и Джон Кейдж, Такемицу не получил систематического музыкального образования и все секреты композиторской профессии приобретал самостоятельно. И это не единственная параллель между этими гениями. Новации Кейджа вдохновили Такемицу к написанию музыки для подготовленного фортепиано (музыка для двух подготовленных фортепиано и клавесина к фильму *The Pitfall* (1962)). Также вслед за своим американским кумиром, композитор, например, указывал нетипичное пространственное размещение музыкантов в традиционных инструментальных складах. И Кейдж, и Такемицу эстетизировали тишину, пустоту, новую простоту, японский сад и медитацию.

названия произведений, посвящения, художественные симпатии и необычные инструментальные сочетания помогают нам сформировать представление, как он слышал и воспринимал мир: Ноябрьские шаги для бивы, сякухати и оркестра (1967), Стая птиц опускается на пятиугольный сад для оркестра (1977), Дождевое дерево для двух маримбы и виброфона (1981), Я слышу как дремлет вода для флейт и оркестра (1987), Из меня струится то, что вы называете временем для пяти перкуссионистов и оркестра (1990).

К фортепиано соло Такемицу обращался на протяжении всей творческой жизни. Среди его знаковых фортепианных опусов следует назвать *Romance* (1948-1949), *Un interrupted rests* (1952-1959), *Piano distance* (1961), *For Away* (1973), *Les Yeux Close: В память Шузо Такигучи* (1979), *Rain Tree Sketch* (1982), *Les Yeux Close II* (1988), *Litany Памяти Майкла Вайнера* (1989), *Rain Tree Sketch II: Памяти Оливье Мессуана* (1992). Изучая его фортепианное наследие, можно выявить специфику стилевых предпочтений композитора в тот или иной период, проследить динамику становления его композиторского стиля.

### **Стилевые особенности и эстетика фортепианной музыки композитора**

Творчество Такемицу в целом, как и его фортепианная часть, пронизано национальной ментальностью с ее тишиной, простотой, аскетизмом, беспечностью, спокойствием души и чувствительностью к природе, что происходит от дзен-буддизма и коренится в глубоких истоках собственно японской культуры. Поэзия, искусство, каллиграфия, стрельба из лука, фехтование, традиционная музыка, икебана, архитектура садов, чайная церемония и др. Во всем присутствует дух дзен. Слова Такемицу подтверждают его музыкальную концепцию и источник его творческой энергии: «я не создаю музыку посредством использования звуков, я сотрудничаю с ними, однако чувствую, что еще недостаточно овладел языком моего соавтора» [2 с. 27].

Композитор говорил, что западная музыка похожа на стены и картины: на стенки, разделяющие комнаты и на картины, ограниченные рамками. Западная традиция, ограничена стандартами и правилами, предусматривает понятие «музыкальное произведение». Музыка Такемицу похожа на фусуму (так называют раздвижные двери) и какеджику (свисающая фотография) в традиционных японских домах. Мы можем расширить помещение путем движения фусумы, а какеджику расширяет эстетическое восприятие в гармонии с икебаной, цветочной композицией. Западная музыка идет к единой ноте, но музыка Такемицу дает универсальное раскрытие этой одной ноты.

Как наглядно показывает перечень произведений (в том числе фортепианных) композитора в нем преобладают программные названия: причудливые образы названий-зарисовок часто дополнены ссылками на посвящение художнику. Композитор говорил: «Чтобы найти подходящий заголовок к сочинению, я двигаюсь между звуком и словом. Некоторые из моих названий странные; критики считают, что это просто результат поэтической прихоти. Но когда я определяю название, это не просто намек на настроение – это обозначение описания музыкальной конструкции» [1 с. 97]. Парадокс заключается в том, что, говоря об антипатии к программности, Такемицу постоянно ее использует. Но это не конкретно-графическая программа, а нарративная установка – точка-импульс для интерпретатора, подобно названиям Прелюдий Дебюсси.

Такемицу говорил: «Я не пытался подробно объяснить свои произведения. Это не нужно, потому что музыка полностью говорит сама за себя. Если бы я включил программные заметки, это препятствовало бы реальному процессу прослушивания, которое должно выполняться только слухом. Слишком много объяснений может изменить и даже ограничить направление движения музыки. Это может даже помешать созданию образов, вызванных музыкальным потенциалом, который может выйти далеко за рамки того, что композитор мог ожидать. Существенно, что критики заинтересованы в комментариях и ремарках композитора (потому что это их дело) ... но я по-прежнему хочу, чтобы музыка воспринималась прежде всего слухом» [2 с. 41].

Учитывая последнюю цитату следует отметить, что Тору Такемицу, как и многие композиторы-современники, оставил значительное литературное наследие. Статьи, эссе и интервью композитора (в издании на японском языке – это пятитомник, на английском – несколько сборников избранных статей и очерков) освещают музыкальную философию автора, его увлечение искусством XX века. Граница, которую он проводил между всеми формами выражения (словесными, визуальными и музыкальными) и постоянно исследовал – очень тонкая. Его композиторское творчество полно визуальных ссылок. Он написал очерки о художниках Джаспере Джонсе, Одилоне Редоне и Исаму Ногучи, танцоре Мерсе Каннингеме и композиторе Джоне Кейдже и др. Во всех этих работах Такемицу часто обращается к проблемам современного (в частности визуального) искусства, которое было для него большим источником вдохновения. Такемицу подчеркивал, что «Человеческие глаза и уши расположены на одном уровне не случайно, – если мы верим в существование Бога, Бог создал нас именно так. Здесь вспоминается фраза Франсиса Понжа «Вселенная существует в этом маленьком пространстве между глазами и ушами. Но когда я слышу звук – я всегда имею его визуальный образ. И когда я вижу – я всегда слышу. Эти стороны восприятия неразделимы, синхронные и активизируют воображение» [1 с. 102]. Исследуя связи между музыкой и визуальным искусством, сюрреалистическую поэзию (в частности Шузо Такигучи) и современную живопись (прежде всего искусство Пауля Клее, Одилона Редона, Кагаку Мураками), так же, как и эстетику японского сада, Такемицу воплотил эти идеи в своей музыке. Он установил свою собственную философию и музыкальный язык, где комбинация визуальных образов, богатых своими красками, пространственными эффектами, отсутствие ощущения времени – стали краеугольным камнем его музыки.

Следует отметить, что культурная традиция Востока с ее давним наследием философии Дзэн, изысканной ментальностью и художественной культурой стала фундаментом мировоззрения композитора. Эстетика звука и тишины у Такемицу является отражением философии Дзэн в ее взгляде на природу и временности смыслов. Эта концепция проявляется в музыке композитора на многих уровнях, поэтому знание сущности японской культуры необходимо для ясного и глубокого понимания его музыки. В разговоре с Сейджи Озава, Такемицу подчеркивал свое духовное родство с японской культурой и говорил: «В моем случае, когда я вижу природу и пейзаж, я вдохновляюсь ими. Только тогда я чувствую, что мои музыкальные чувства исходят изнутри. Это должны быть именно японские деревья и горы. Я не знаю почему (и это кажется странным), но могу писать музыку только тогда, когда нахожусь в Японии. Выезжая за границу с нотной бумагой под рукой, я не могу ничего сделать» [2 с. 67].

Вопрос авторской концепции нотного текста Тору Такемицу как прежде японского композитора не может стоять в стороне от собственно национальных традиций нотной записи фольклорной музыки. Поэтому, следует вспомнить, что, например, пьесы для сякухати (японская флейта, для которой Такемицу написал значительное количество произведений) записывались в виде каллиграфически выполненной табулатуры с использованием составов катаканы<sup>1</sup> для указания аппликатуры и словесных инструкций с дополнительными линиями, точками и другими обозначениями, которые носят уточняющий характер и касаются варьирования высоты звука, его продолжительности и динамики. При этом какой-либо строгой унификации в их использовании не существует даже в пределах одной школы, что существенно затрудняет чтение текста без разъяснений того, кто его записал [3].

Кстати понятие уртекста в традиции музыки для сякухати не существует, поскольку такие нотные тексты практически не печатаются. Сам текст носит преимущественно вспомогатель-

1 Катакана, японская слоговая азбука кана, ее знаки происходят от составных частей китайских иероглифов. Сегодня используется преимущественно для записи заимствованных слов европейского происхождения, иностранных имен (страны, имена и т. д.), и терминов, эквиваленты которых отсутствуют в японском языке.

ный, мнемонический характер, а реальная передача опыта исполнительской интерпретации осуществляется непосредственно от учителя к ученику.

В нотации для сякухати (например, *November steps* для бивы, сякухати и оркестра, 1967), Такемицу пытался детализировано расписать способы и приемы игры на этом инструменте, в свою очередь пополняя палитру приемов звукоизвлечения на академической флейте (пение во время игры, микротоновая музыка, мультифоны и тому подобное). Зато в фортепианных произведениях композитор следует французской традиции нотозаписи: отказ от указания размера, произвольное количество долей в такте в соответствии с размерами музыкальной фразы, широкое применение ремарок, указывающие на характер музыки, частые изменения темпов с указанием метронома и агогических отметок, фиксация педалей в произведении специальными метками, так называемыми французскими лигами в басах и даже сценография и освещения (в том числе в Эскиз дождевого дерева для трех ударных или трех клавишных инструментов и др.) и др. Обращают на себя внимание обширные авторские комментарии перед нотным текстом произведений, в которых композитор разъясняет свой арсенал исполнительских средств; исполнительские краски Такемицу воплощает в конкретных подробных обозначениях: сильные, умеренные и мягкие акценты; длинные, средние и короткие паузы. Несмотря на строгие композиторские инструкции исполнения, тем не менее этой музыке присуща исполнительская свобода в толковании нефиксированных и относительных нюансов динамики и агогики. При этом нотная запись Такемицу кажется очень прозрачной и импровизационной.

Тору Такемицу в течении всей жизни интересовался художественным искусством. В его композиторском творчестве мы постоянно находим изящные рефлексии на стихию визуального. Среди предпочтений композитора особый резонанс вызывает фигура Пауля Клее, искусство которого ассоциировалось у Такемицу с музыкой Мессиаана: «когда я впервые услышал Мессиаана, я остро почувствовал Клее», говорил он [4 с. 30].

С глубоким уважением и почтением Такемицу пишет о Мессиаане в своих воспоминаниях: «Копия партитуры Оливье Мессиаана, которую я получил случайно от Тоши Итиянаги в 1950 году, оказала большое влияние на мое музыкальное развитие. Я все еще восхищаюсь какой-то загадочной силой этой музыки. <...> У меня остались бесчисленные воспоминания об этом человеке. Воистину, он был моим духовным наставником. Когда мне пришлось написать сочинение для того же инструментального состава, что и его Квартет на конец времени, я посетил Мессиаана в Нью-Йорке и рассказал о намерении написать такое произведение, он рассказал анекдоты, связанные с собственной работой над Квартетом, сделал много интересных рекомендаций. Когда он играл на фортепиано, комментируя свою инструментовку, – это звучало как оркестр. Каждый из его пальцев, казалось, извлекал другой инструментальный звук. Среди многих вещей, которые я узнал из его музыки – концепция цвета и времени – будут забываемыми» [1 с. 141]. Посвящение памяти Мессиаана Эскиза дождевого дерева II для фортепиано Тору Такемицу было достаточно символическим актом воздания почестей композитору. Данная программа резонирует с японским концептом «Ма».

«Ма»<sup>1</sup> – это японское слово, которое можно перевести как «разрыв», «пространство», «пауза» или «пространство между двумя структурными частями». Пространственная концепция постепенно прогрессирует через интервалы пространственного обозначения. В японском языке, «ма», слово для пространства, предлагает интервал. Лучше всего описать как сознание места, но не в смысле замкнутой трехмерной сущности, а скорее, как одно-

1 «Ма» часто переводят как «негативное пространство». Однако, если быть точным, этот термин обозначает область, в которой могут одновременно сосуществовать явления разного рода. Концепция «Ма» заключается в возможности абстрагироваться от всего лишнего, чтобы привести в порядок свои мысли и разобраться с недоразумением. Оформление пространства «Ма» сводится к созданию моментов покоя и осознания реальности.

временное осознание формы и неформы. «Ма» – это не то, что создается композиционными элементами; это происходит в воображении человека, переживающего эти элементы. Поэтому «Ма» можно определить, как опыт. «Ма» также описывается как «пустота, полная возможностей, как обещание, которое еще не выполнено», и как «тишина между метками, которые делают музыку». Таким образом, Эскиз дождевого дерева II является тем музыкальным пространством, «Ма» между Такемицу и Мессианом (кстати, «эскизы» и визуальные образы в программных произведениях есть и у Мессиаана). При этом музыкальное произведение воспринимается как удивительно поэтическая картина, резонирует со стилистикой О. Мессиаана, эстетикой тишины Дж. Кейджа, философией и художественными феноменами японской культуры. Это произведение отражает новый подход Такемицу к пониманию музыкальной ткани, процесса музыкального интонирования и «Ма» как «тишины между примечаниями, которые делают музыку». Концепт «Ма» в японской культуре тесно связан с традицией театра «Но»<sup>1</sup>. Музыка в театре «Но» не течет непрерывно, а состоит из отдельных звуков, разделяемых большими паузами, причем ритм игры на инструментах может как совпадать с ритмом речи актера или хора, так и не совпадать.

В заключение нужно сказать, что музыка Тору Такемицу не требует объяснений, но для правильного и точного понимания исполнителем смыслов звука и тишины, музыка композитора должна быть понята должным образом, только тогда она раскрывает свое глубокое значение. Такемицу всегда утверждал, что его музыка не нуждается в оправдании или любом глубоком анализе. Его музыка не была результатом простого смешивания восточных и западных музыкальных элементов или планомерного конструирования. Текучесть звукового потока, который приобретает смысл и определяет свое направление в творчестве композитора, по мнению Такемицу, на самом деле существует вне усилий руки мастера, а сущность процесса музыкальной композиции заключается в создании среды, в которой звуки могут встретиться [2 с. 67].

#### Библиографические ссылки

1. TAKEMITSU, T. *Confronting Silence: Selected Writings*, trans., and ed. Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley. USA: Fallen Leaf Press, 1995.
2. SAKAMOTO, H. *Toru Takemitsu: The Roots of His Creation*. USA, 124 p.
3. Катакана. В: *Википедия* [online]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Катакана>
4. CHAYAMA, Y. *The Influence of modern art on Toru Takemitsu`s works for piano*. USA: Univ. of Arizona, 2013, 181 p.

<sup>1</sup> Название «Но» происходит от *nō*, что означает «талант» или «мастерство» – существенно отличается от западной драмы. Вместо того, чтобы быть актерами или «действующими лицами» в западном смысле, исполнители – это просто рассказчики, которые используют свое появление и движения, чтобы предложить суть истории, а не сыграть ее. Образованные зрители очень хорошо знают сюжет рассказа и приходят в театр не для истории, а, чтобы оценить игру символами и изящными намеками, которые содержатся в словах и движениях.

# Arta teatrală

## PARTICULARITĂȚILE PREDĂRII DISCIPLINEI *DANS SPORTIV* LA STUDENȚII COREGRAFI

### PECULIARITIES OF TEACHING THE DISCIPLINE *SPORTS DANCE* TO STUDENTS CHOREOGRAPHERS

ELEONORA VARNACOVA<sup>1</sup>,

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

CZU 793.3:378.6

*Educația pedagogică constă în pregătirea profesorilor moderni, înalt calificați de dans sportiv care sunt capabili să desfășoare în mod eficient activități didactice în instituțiile de învățământ. Articolul se referă la unele aspecte ale sistemului educațional și la caracteristicile predării dansului sportiv la studenții de la departamentul Artă coregrafică și performanță motrică la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Actualitatea acestei probleme se datorează cererii ridicate de specialiști cu înaltă calificare în domeniul dansului sportiv.*

**Cuvinte-cheie:** dans sportiv, particularitățile predării, specialist, competențe, cunoștințe, tehnici și metode

*Pedagogical education consists in the preparation of highly professional modern teachers of sports ballroom dancing, who are able to effectively carry out teaching activities in educational institutions. The article touches upon some aspects of the educational system and the specific features of teaching sports dance to students from the Department of Choreography at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The urgency of this problem is due to the high demand of highly qualified specialists in the field of sports ballroom dancing.*

**Keywords:** sports dance, specific features of training, specialist, competences, knowledge, techniques and methods

#### Introducere

Disciplina *Dans sportiv* din cadrul instituțiilor de învățământ superior artistic este o parte componentă a procesului integrat de studii universitare, orientat spre formarea unui *specialist*, înzestrat cu calități fizice și profesionale specifice. În sistemul educației coregrafice, *Dansul sportiv* este una dintre cele mai importante discipline, unul dintre elementele educaționale de bază. *Dansul sportiv* se alinează disciplinelor la care se studiază dansul clasic, dansul în perechi, cel istoric cotidian și dansul modern. În cadrul orelor sunt utilizate diverse metode și tehnici artistice și didactice, sunt învățate diferite maniere și stiluri de dans. Acest lucru face ca procesul de studiere a dansului sportiv să devină unul dintre cele mai dificile obiective care stă în fața viitorilor artiști-dansatori și coregrafi.

#### Particularitățile de predare a *dansului sportiv*

În procesul de predare a cursului *Dans sportiv* studenților coregrafi, inclus în planul de studiu al departamentului Artă coregrafică și performanță motrică, specialitatea *Coregrafie* au fost evidențiate mai multe elemente specifice. Ne vom opri la unele dintre ele.

La admiterea în instituțiile de învățământ superior artistic, profilul coregrafie, prioritate au dansatorii de balet cu studii clasice, și cei de dansuri populare. Urmează dansatorii coregrafi de dans sportiv și de coregrafie contemporană, deoarece au un nivel de pregătire mai scăzut în domeniul coregrafiei clasice, decât al absolvenților instituțiilor medii de specialitate. Acest lucru are la bază cauze atât obiective, cât și subiective. În procesul de predare-învățare a *dansului sportiv* o atenție

<sup>1</sup> E-mail: varnacovaella@mail.ru

specială se acordă programelor de dansuri europene și latinoamericane. Fiecare program include cinci dansuri care se caracterizează prin diverse ritmuri muzicale, printr-un diferit caracter interpretativ, un număr sporit de figuri de dans și pași de bază. Dansul lin și cizelarea mișcărilor clasice sunt învățate de studenți coregrafi de dans sportiv cu dificultate, mai cu seamă după pacurgerea programei latinoamericane. O altă cauză este selectarea riguroasă a candidaților în școlile coregrafice. În școlile de *dans sportiv* sunt admiși toți doritorii, fără o selectare la etapa inițială. O selecție naturală are loc în procesul studierii coregrafiei *dansului sportiv*. Rămân doar persoanele devotate dansului și dansatorii dezvoltați bine fizic și moral. Experiența de mulți ani a demonstrat că, devenind studenți ai Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, dansatorii de balet în cadrul concertelor interpretează atât fragmente clasice, cât și dansuri populare. Pregătirea lor multilaterală, bazată pe experiența vastă de interpretare a celor zece dansuri din domeniul coregrafiei sportive, le oferă posibilitatea de a se prezenta ca niște adevărați profesioniști. În același timp, dansatorii de balet și de dansuri populare, studiind coregrafia sportivă, întâmpină unele dificultăți în interpretarea pașilor de bază, a mișcărilor și a anumitor poziții din coregrafia *dansului sportiv* (pașii de la călcâi, mișcarea coapselor, menținerea mâinilor în diferite poziții ș.a.).

Un alt element specific constă în faptul că *dansul sportiv* reprezintă una dintre disciplinele fundamentale care se studiază în sistemul educațional coregrafic. Această disciplină le permite studenților să studieze specialitatea și să-și formeze competențe și abilități de interpretare a programelor de dans european și latinoamerican. Cursul este prevăzut pentru 4 semestre și conține ore teoretice și practice. Dificultatea constă în faptul că pentru studierea coregrafiei sportive care include un program de zece dansuri sunt prevăzuți doar doi ani. Deoarece studenții nu au o pregătire specială în domeniul coregrafiei de *dans sportiv*, mult timp se acordă cizelării mișcărilor de bază și a tehnicii de dans. În ajutor vin studenții care au învățat tehnica *dansului sportiv* în diverse colective de profil. La ore, pentru a atinge rezultate înalte, profesorul formează perechi din studenți cunoscători ai coregrafiei de *dans sportiv* și cei care abia învață această tehnică. Ajutorul reciproc aduce rezultate bune în ridicarea nivelului de interpretare a dansului de către studenți.

În instituțiile de învățământ superior artistic procesul instructiv-educativ este organizat în conformitate cu planul de studii, care specifică disciplinele de învățământ și orele prevăzute pentru instruire la această specialitate.

Curriculumul disciplinar este elaborat în așa mod, încât dansul să nu fie perceput de către studenți doar ca o totalitate de mișcări de dans. Studenții trebuie să înțeleagă sensul fiecărei mișcări, să perceapă ritmul, specificul fiecărui dans, să cunoască istoria apariției lui. Fiecare dintre aceste zece dansuri are atât elemente specifice, cât și elemente asemănătoare. Așa de exemplu, în dansul Rumba și Cha-cha-cha, aceleași mișcări care se repetă, dar se deosebesc prin ritmul lor; numărul bătăilor poate fi același, pe când tempoul diferit; rădăcinile dansului sunt aceleași, dar caracterul interpretării e diferit. Cunoașterea acestor lucruri specifice îi va ajuta pe viitorii antrenori să creeze un sistem de predare a dansului sportiv în cluburi și diferite instituții de învățământ preuniversitar și preșcolar.

La orele de dans sunt utilizate diverse *metode și tehnici*: verbale, vizuale, practice, de competiție și altele (*metoda* continuă/neîntreruptă, *metoda* exercițiului etc.) În principiu, *metodele și tehnicile* îl ajută pe profesor să se realizeze la ore, de aceea scopul unui cadru didactic constă în utilizarea lor corectă în procesul instruirii. Acest lucru este demonstrat la orele practice de dans sportiv. Profesorul formulează scopul și determină obiectivele lecției, sunt explicate caracteristicile tehnice ale dansului și realizarea lor în procesul de instruire. Astfel, aptitudinile practice sunt transmise de către profesor generației tinere [1 p. 246].

Orele practice sunt în legătura directă cu lecțiile de teorie: terminologia este explicată atât în procesul de studiere a pașilor și mișcărilor de bază, a ritmului, direcțiilor de mișcare, a ținutei corpului, mâinilor și picioarelor în timpul dansului, a capacității de orientare în spațiu, cât și la dezvoltarea

muzicalității. Numărul mare de termeni de specialitate în limba engleză creează, unele probleme de memorare a denumirilor figurilor de bază pentru studenții care au studiat sau studiază în continuare limba franceză. În procesul de pregătire pentru susținerea examenelor acest specific se ia în calcul.

La lecțiile de totalizare, după studierea unui sau altui dans, studenților le sunt propuse sarcini creative, care includ studierea de sine stătător a unor figuri complexe, crearea unor combinații noi, utilizarea corectă a termenilor. Sunt modificate *metodele și tehnicile* de desfășurare a orelor de curs: este modificat tempoul muzicii, direcția mișcărilor, sunt schimbați partenerii de dans. În procesul de instruire a viitorilor coregrafi, studenții sunt învățați să analizeze combinațiile propuse, informația pe care au primit-o la lecțiile practice, să folosească materialele video și muzicale. În urma unor cercetări efectuate pe parcursul mai multor ani a fost stabilit că studenții care au frecventat orele și s-au implicat activ în procesul instructiv-educativ au arătat rezultate cu mult mai bune și au interpretat dansurile cu mult mai corect, decât cei care au avut o pregătire prealabilă în coregrafia de *dans sportiv* [2].

La sfârșitul fiecărui semestru studenții susțin un examen, în cadrul căruia demonstrează cunoștințele și competențele formate pe parcursul semestrului. Examenul constă din două etape: prima parte are un caracter practic, a doua este teoretică. La prima etapă studenții demonstrează mișcările de încălzire pentru fiecare dans și mișcările de bază, învățate pe parcursul semestrului. La etapa a doua sunt verificate cunoștințele teoretice, cunoașterea terminologiei, sunt prezentate mișcările de bază a unui dans concret și compozițiile create de studenți.

Spre deosebire de dansul popular și cel clasic, studierea dansului sportiv include un element de competiție. Spiritul competițional se resimte absolut în toate: în procesul instructiv, în activități, în costume. Rezultatul procesului de studiu este demonstrat în cadrul unui concert sau concurs organizat între studenți [3 p. 270].

Un alt *element specific* constă în ridicarea nivelului profesional al viitorilor *specialiști*, prin elaborarea și implementarea noilor tehnologii de către profesori în cadrul orelor de curs. În procesul de predare-învățare a dansului este nevoie de o bază tehnico-materială bine dezvoltată care include: aparate audio (media player, boxe, microfon), aparate video (cameră video, televizor), computere (bloc de sistem, monitor, scanner, internet), folosirea materialelor din fonotecă și videotecă. O utilizare corectă de către studenți a materialelor video în interpretarea mișcărilor de dans, a scenetelor, exercițiilor de încălzire, selectarea riguroasă a materialului muzical îi va ajuta pe studenți să învețe în continuare generațiile tinere și să utilizeze aceste cunoștințe în activitatea pedagogică.

*Dansul sportiv* este un gen de sport care se află în legătură strânsă atât cu arta, cât și cu pedagogia, psihologia, estetica, etica, sociologia și filosofia, etc. Astăzi, la interpretarea dansului sportiv care pe parcursul unui jumătate de veac a evaluat de la un dans de elită spre o competiție sportivă, se apreciază nu doar frumusețea, dar și pregătirea fizică, rezistența, capacitatea de a repartiza puterile pe tot parcursul competiției. Aici e nevoie nu doar de mișcări, ci de mișcări bazate pe coregrafia clasică, fitness sportiv și rezistență. Deoarece dansurile sportive sunt atractive pentru persoane de vârstă diferită, de la copiii de 3 ani până la pensionari, cunoașterea pedagogiei și a psihologiei este obligatorie pentru o pregătire bună a dansatorilor pentru competiție, pentru a-i învăța să-și aprecieze corect posibilitățile și rezultatele obținute la concurs, capacitatea de a merge înainte, în pofida înfrângerilor.

Dansul sportiv e un dans în care participă două persoane. De la primele lecții dansatorii sunt învățați să-și stimeze partenerul, să formeze o atitudine de parteneriat și prietenie, de ajutor reciproc, înțelegere și compasiune. Anume în *dansul sportiv*, prin antrenarea corpului, poți percepe frumusețea mișcărilor și îți poți exprima sentimentele. Toate acestea trebuie să le cunoască viitorul antrenor și pedagog. De aceea principalul obiectiv didactic este educația și instruirea *unui specialist* cu un înalt nivel intelectual, care posedă *cunoștințe și competențe* pe care le poate folosi și transmite mai departe în activitatea sa profesională, capabil să organizeze și să educe generația în creștere.



### Concluzii

În concluzie menționăm că disciplina *Dans sportiv* oferă studenților un spectru larg de cunoștințe, competențe teoretice și practice în domeniul artei coregrafice contemporane, a istoriei apariției și dezvoltării acestui gen de dans, formării *tehnicii* de interpretare. Studenții acumulează noi posibilități de interpretare a dansului, își dezvoltă capacitățile fizice, au posibilitatea de a-și prezenta ideile artistice, a-și analiza activitatea și, cel mai important, acumulează experiență pedagogică.

Reiterăm că *dansul sportiv* este un gen de artă care include crearea, regizarea și interpretarea corectă a figurilor de dans. Pregătirea *specialiștilor* la această specialitate presupune transmiterea unor cunoștințe și formarea unor competențe profesionale de interpretare a partițiilor în compozițiile coregrafice și crearea *abilităților* de dans, de regizare a spectacolelor coregrafice și a numerelor de concert, de desfășurare a activității științifico-didactice. Absolvenții instituțiilor de învățământ superior artistic pot activa în continuare în calitate de pedagogi și conducători ai studiourilor și colectivelor coregrafice de dans sportiv în școlile de arte, de coregrafie și în instituțiile generale de învățământ.

### Referințe bibliografice

1. VARNACOVA, E. Metode și tehnici de predare a dansului sportiv copiilor de vîrsta preșcolară. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: Notograf Prim, 2016, nr. 2 (29), pp. 246-249. ISSN 2345 – 1408.
2. ШЕВЧЕНКО, Е.П. *Методика преподавания балльного танца*. Учеб.- метод. пособие [online]. Саратов: б. и, 2016. [accesat 18 sept. 2018]. Disponibil: [http://elibrary.sgu.ru/uch\\_lit/1562.pd](http://elibrary.sgu.ru/uch_lit/1562.pd)
3. VARNACOVA, E. Specificul mijloacelor expresive ale dansului sportiv modern. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2017. Chișinău: Notograf Prim, 2017, nr.2 (31), pp. 270-274. ISSN 2345 – 1408.

## IMPORTANȚA DISCIPLINEI RITMICA ÎN PROCESUL DE EDUCARE A STUDENȚILOR ACTORI

### THE IMPORTANCE OF THE DISCIPLINE *RHYTHM* IN THE EDUCATION PROCESS OF STUDENTS ACTORS

**OLEG MARDARI<sup>1</sup>,**

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

CZU 792.028.3+792.327

*Lucrarea de față își propune să prezinte rolul ritmului și aspectele modelatorii ale acestuia în educația studentului-actor, bazându-se pe o cercetare practică și teoretică în domeniul teatrului și pedagogiei. În urma analizării situației actuale ale spectacolelor, în care echilibrul dintre text și mișcare s-au răsturnat, se declanșează nașterea unui factor esențial în formarea actorului: acesta trebuie să-și însușească un corp de cunoștințe teoretice, dar mai ales practice, privind limbajul ritmic care joacă un rol important în construirea unui personaj.*

**Cuvinte-cheie:** ritm, mișcare, limbaj ritmic, personaj

*The present paper aims to present the role of rhythm and its modelling aspects in the student actor education, based on practical and theoretical research in the field of theatre and pedagogy. After analyzing the actual situation of performances in which the balance between the text and movement was overturned, the birth of an essential factor for training an actor is triggered: he must acquire a body of theoretical, but especially practical knowledge, regarding the rhythmic language that plays an important role in building a character.*

**Keywords:** rhythm, movement, rhythmic language, character

<sup>1</sup> E-mail: olegmardari@bk.ru

### Introducere

*Pe scenă trebuie să acționezi. Acțiunea, activitatea stau la baza artei dramatice, a artei actorului* [1 p. 94].

*Ritmul* este unul din componentele de bază ale artei teatrale și ale artei actorului. Este unul din acele elemente sau principii generale, care sunt prezente în toate artele și crează o legătură între ele. Ritmul unei vieți interioare reprezintă un flux de energie care este într-o continuă schimbare și asigură o intensitate variată a activității omului. Aceste permanente schimbări de intensitate a energiei se datorează influenței reciproce dintre emoție și gând. Ele apar în psihicul omului ca urmare a influenței diferitor factori externi sau a schimbării activității personale.

*Acțiunea scenică trebuie să aibă o motivație interioară, consecvență, logică și posibilă în realitate* [1 p. 108].

Ritmul trăirii interioare a omului influențează direct asupra intensității activității sale. În teatru această intensitate a activității psihice sau fizice este numită *tempo-ritm*. Acest termen a fost introdus în limbajul teatral de către Stanislavski. El semnifică în primul rând intensitatea trăirii interioare (psihice și emoționale) a actorului în scenă. Orice emoție sau stare, pe care o trăiește omul, își are tempo-ritmul său. Tocmai de aceea fiecare minut trăit în diverse activități este caracterizat prin tempo-ritmuri diferite.

### Organicitatea comportamentului fizic în scenă

Organicitatea comportamentului fizic în scenă, depinde de găsirea tempo-ritmului exact al trăirii interioare a actorului, care impune acțiunilor fizice un tempo-ritm adecvat. Dacă ne vom detașa de influența tempo-ritmului trăirii sau stării interioare și-l vom examina pe cel al acțiunilor fizice, atunci cel din urmă se va caracteriza prin următoarele aspecte: *măsură, viteză, caracterul acțiunii și efortul muscular*. Ritmul acțiunilor fizice nu este altceva decât organizarea mișcărilor în timp și spațiu. Succesiunea logică a acțiunilor fizice segmentate nu este altceva decât schema *acțiunilor fizice*. Dacă vom păstra consecutivitatea acestei *scheme*, dar vom schimba factorii exteriori care pot să modifice tempo-ritmul trăirii interioare, atunci vor apărea schimbări atât în amplituda mișcărilor, cât și asupra timpului efectuării acestora. Viteza executării mișcărilor, adică *tempoul*, este un factor la fel de important în îndeplinirea acestora (a acțiunilor fizice). Așadar, fiecare acțiune este strâns legată de *ritmul și tempoul* executării ei. Această legătură firească a fost numită de către Stanislavski *tempo-ritm*.

În arta teatrală, *tempo-ritmul* existenței scenice, nu este altceva decât descoperirea acelor acțiuni care îndeplinesc sarcina exactă, în limitele spațiului scenic, și cu viteza ce corespunde logicii emoționale a personajului.

Omul percepe ritmurile prin intermediul simțurilor și cu ajutorul aparatului vestibular care, la rândul lui, reacționează prompt la schimbarea poziției corpului, accelerând sau încetinind mișcările acestuia. El ține locul unui dirijor care dă de știre psihicului despre transformările tempo-ritmice ale organismului.

Ritmurile, sau schimbul de ritmuri, sunt percepute de noi prin intermediul simțurilor:

1. Perceperea auditivă a ritmurilor
2. Perceperea vizuală a ritmurilor
3. Perceperea tactilă (corporală) a ritmurilor

Când se stabilește o legătură dintre tempo-ritmul interior cu cel exterior al actorului (în timpul acțiunilor scenice), când ele se sincronizează, atunci și întreaga ființă a actorului se mobilizează pentru îndeplinirea exactă a sarcinii stabilite.

Predarea acestei discipline viitorilor actori este foarte importantă: *simțul ritmului* nu reprezintă doar una din calitățile profesionale ale actorului, el este și una dintre acele *punți de legătură*, care ajută la însușirea mai calitativă a altor discipline, precum *Dansul, Arta vorbirii, Mișcarea scenică, Lupta scenică, Scrima, Canto*.

### Disciplina ritmică

În artă, primul lucru pe care ar trebui să-l cunoaștem și să-l înțelegem este frumusețea [1 p. 12].

Actorul devine frumos în scenă numai atunci când stăpânește tehnica artei actorului. Ritmica este una dintre disciplinele de bază ale artei actorului, și are drept scop dezvoltarea aptitudinilor atât interioare cât și exterioare ale acestuia. În școala Boris Șiukin de la Moscova această disciplină se predă numai trei semestre. Semestrul 1 și 2 Ritmica se predă o singură dată pe săptămână iar semestrul 3 de două ori pe săptămână. Doamna Elena Drujnicova profesoara de Ritmică de la școala B.Șiukin este de părerea că acest program nu este suficient pentru studenții de la actorie. O singură dată pe săptămână, pentru o disciplină practică unde dezvoltarea auzului ritmic, coordonării mișcărilor, concentrării atenției se poate dobândi doar prin repetarea sistematică a exercițiilor ritmice, face dificilă realizarea acestui scop. Un alt factor este menținerea sentimentului de interes a studentului față de disciplină care se dobândește prin ridicarea gradului de dificultate a exercițiilor studiate, astfel studentul v-a fi motivat să lucreze productiv având scopul de a se autodepăși, dar în condițiile în care studenții se văd doar o singură dată pe săptămână acest lucru devine extrem de dificil.

În definitiv, din ce studiem nu deprindem decât ceea ce punem în practică [2 p. 180].

La Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, aceste probleme de predare a disciplinei *Ritmica* erau la fel de actuale. Din anul 2017 catedra *Arta Actorului* a găsit modalitatea de a oferi ore adăugătoare pentru disciplina Ritmica. Astfel, această disciplină a început să fie predată doi ani de zile în loc de unu a câte două ore pe săptămână în loc de una.

Disciplina a fost divizată în patru compartimente:

1. Ritmul în grup (prin propriul corp);
2. Ritmul prin obiecte (individual sau în grup);
3. Imitarea interpretului;
4. Existența în ritmul muzicii.

Această repartizare pe compartimente și lucrul de două ori pe săptămână au favorizat o creștere la nivel de percepere și dezvoltare a disciplinei *Ritmica*.

Astfel, semestrul I include noțiuni generale despre teoria elementară a muzicii, noțiuni despre ritm, tempou, sincopă, studierea exercițiilor ritmice pentru cunoașterea duratei sunetului (*notă întreagă, doime, pătrime, optime, șaisprezecime, notă cu punct auctact*).

Exerciții pentru dezvoltarea coordonării mișcărilor în spațiul scenic și dezvoltarea pasului sincopat:

Exercițiul „Umbră” în 3 nivele: pas exagerat, pas firesc, fuga.

Exercițiul „Caracatița” în 2 nivele: simplu și compus.

Exercițiul „Oglinda”: în doi sau în patru.

Exercițiul „Salutul ritmic” (simplu și accelerat).

Exercițiul „Cercul” (crearea, preluarea, transmiterea ritmului).

Exercițiul „Poienița muzicală” (în trei nivele).

În semestrul II studenții învață să creeze ritmuri prin obiecte, căutând sunete din viața cotidiană, natură sau sunete ce redau emoții sau stări sufletești în baza cunoștințelor semestrului I. Astfel, studenții învață să creeze legături ritmice, iar mai ulterior studii ritmice cu obiectele, înțelegând că și obiectele pot deveni parteneri de scenă prin ritm.

În semestrul III ei se apropie de compartimentul observații de la disciplina *Arta Actorului*, studiind interpretii de muzică (comportamentul, mișcarea, felul lor de a fi) ca mai târziu să îi aducă în scenă. Scopul primordial este ca studentul să devină acel interpret, imitându-i vocea și personalitatea cât mai veridic, încât să îl credem că interpretul cântă acum, aici.

În semestrul IV studenții trec prin compartimentul *Existența în ritmul muzicii* unde învață să-și construiască și să-și motiveze existența în scenă prin crearea unui studiu reieșind din structura coloanei sonore. Mai întâi își aleg o melodie, o studiază, o împart pe accente muzicale după care își constru-

iesc studiul fiind ghidați de melodie. Astfel studenții învață că și coloana sonoră din spectacol poate fi un partener de scenă, dacă o înțelegi, îi respecti ritmul și exiști în ritmul ei.

Astfel, disciplina *Ritmica* are următoarele obiective:

### **I. cunoaștere și înțelegere:**

- importanța tempo-ritmului în arta actorului;
- importanța ritmurilor în spectacol;
- principiile de bază ale ritmului și tempoului;
- principiile generale ale teoriei muzicale.

### **II. aplicabilitate practică:**

- dezvoltarea simțului ritmului;
- dezvoltarea percepției auditive a ritmului;
- dezvoltarea percepției vizuale a ritmului;
- dezvoltarea maximă a vitezei și reacției în conformitate cu timpul și spațiul propus;
- dezvoltarea percepției tactile a ritmului;
- dezvoltarea temperamentului artistic.

### **III. integrare personală și lucrul în echipă:**

- lărgirea diapazonului dinamic și expresiv al corpului; dezvoltarea fanteziei plastice a corpului;
- dezvoltarea gustului și rafinamentului în distribuirea elementelor tehnice în actul artistic;
- însușirea facilă a informației, lărgindu-și cunoștințele și abilitățile pe care ulterior să le poate utiliza în scenă, pentru integrarea pleneră într-un colectiv artistic;
- formarea spiritului de echipă;
- formarea spiritului critic;
- respectarea principiilor profesionale.

### **Concluzii**

Sistemul de învățământ ca și pedagogii de altfel trebuie să le ofere studenților cunoștințele de bază ale meseriei dar să nu uite că teatrul prin formele sale de expresie nu stă pe loc dar este într-o continuă transformare, obligându-ne să adaptăm sau să dezvoltăm sistemul de învățământ ca să le oferim studenților cunoștințele necesare pentru cerințele teatrului modern. Din păcate odată cu dezvoltarea tehnică a societății, apariția calculatoarelor, accesul rapid la informație etc., distruge procesul de analiză, procedeul de prelucrare a informației care este extrem de important pentru studenții de la catedra arta actorului. Astăzi în lucrul cu studenții ne ciocnim de următoarele probleme: coordonarea mișcărilor, atenția distributivă, concentrarea, reacția, spontaneitatea etc., instrumentele de lucru ale unui actor care sunt la majoritatea abiturienților de la actorie foarte slab dezvoltate iar la alții lipsește complet. Astfel disciplinele de mișcare scenică, ritmica pun accentul primordial asupra dezvoltării plasticității corpului încercând să elimine blocajele musculare, dezvoltând auzul ritmic astfel oferind studenților un corp bine pregătit pentru viața scenică.

### **Referințe bibliografice**

1. STANISLAVSKI, K. S. *Munca actorului cu sine însuși*. București: Nemira Publishing House, 2013.
2. CHEKHOV, M. *Gânduri pentru actor (despre tehnica actoriei)*. București: Nemira Publishing House, 2017.

**A FI ELENA SAU:  
„LA OM (ACTOR) TOTUL TREBUIE SĂ FIE FRUMOS...”**

**BEING ELENA OR:  
„PEOPLE (ACTORS) SHOULD BE BEAUTIFUL IN EVERY WAY...”**

**NELLY COZARU<sup>1</sup>,**  
profesor universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 792.026:82-2**

*În articol este abordată problema transpunerii în scenă în premieră la Teatrul Național din Chișinău a uneia dintre operele dramatice cehoviene de notorietate – „Unchiul Vanea” – eveniment inedit pentru viața teatrală din Republica Moldova și pentru faptul că are loc în contextul proclamării de către UNESCO a Anului omagial Cehov. Un accent deosebit se pune pe emulația remarcabilă care a cuprins întreaga distribuție, stimulată, în primul rând, de regizorul Mihai Fusu, care oferă o interpretare originală a textului, anunțată din start prin trimiterea la nu mai puțin celebrul citat proustian.*

*Lucrul actorului cu textul cehovian, ghidarea actorului de către regizor, căile de acces în psihologia și manifestările personajelor – o lume ce suferă de conștiința ratării, dacă nu sociale, cel puțin, sentimentale, una aflată în descompunere – sunt operații inevitabile în lucrul asupra spectacolului, toate circumscrise în peisajul istorico-social respectiv și sunt subiecte prezentate cu lux de amănunte. Pe acest fundal elaborarea personajului principal feminin, Elena Andreevna, a beneficiat de o abordare cu grad de complexitate maximă. Profund implicată și afectată în procesul asimilării personajului său, autoarea își îngăduie unele divagații cu un caracter publicistic, care imprimă articolului o notă pregnant personală cu un plus de expresivitate.*

**Cuvinte-cheie:** spectacol, Anul Cehov, montare, personajul Elena Andreevna, Sonia, Astrov, Unchiul Vanea, Teatrul Național, lumea lui Cehov, conștiința ratării

*The article tackles the issue of Chekhov's famous drama „Uncle Vanya” being staged for the first time at the National Theater in Chisinau – a unique event in the theatrical life of Moldova, not least because it takes place in the context of the Chekhov year as proclaimed by UNESCO. There is particular emphasis on the remarkable emulation that overtook the entire casting process, being stimulated, first and foremost, by the director Mihai Fusu. His innovative interpretation of the text was announced right from the beginning by making a reference to the no less famous Proust quotation.*

*The actors' work with Chekhov's text, the director's guidance of the actors, the ways of access into the psychology and attitudes of the characters – a world that is suffering from the awareness of failure, if not social, then at least a sentimental one; a world in the state of decomposition – these are the unavoidable operations that make up the staging process, all fitted into the respective historical and social landscape, which have been presented in great detail. Against this background, the elaboration of the main female character, Elena Andreevna, has enjoyed an approach of maximum complexity. Being deeply involved and affected by the process of assimilating with her character, the author indulges certain publicist divagations, imprinting the article with a clear personal note with additional expressiveness.*

**Keywords:** play, Chekhov year, staging, character Elena Andreevna, Sonia, Astrov, Uncle Vanya, National Theatre, world of Chekhov, failure awareness

### **Introducere**

Înainte de a trece la conținutul propriu-zis al scrierii de față, îmi vine în memorie un eveniment unic, petrecut cu peste 10 ani în urmă, în anul proclamat de UNESCO *Anul Cehov*, trecut inexplicabil cu vederea la Teatrul Național *Mihai Eminescu*, după ce a avut loc premiera spectacolului cu piesa *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov în regia lui Mihai Fusu, din distribuția căruia făceam parte.

Spectacolul nostru, cu o constelație de actori tineri, dar importanți, am putea spune, toți angajați ai teatrului respectiv, a fost eliminat, enigmatic, peste noapte, din repertoriul teatrului care „l-a născut”. În locul lui, în mod miraculos, de asemenea, peste noapte, a apărut un alt *Unchiul Vanea* – cel în montarea regizorului Sandu Cozub. Spectacolul lui Cozub a fost realizat pe o altă scenă din Chișinău...

<sup>1</sup> E-mail: ne-c@yandex.ru

dar, spre mirarea noastră, a unor colegi din branșă, a publicului teatrol, s-a pomenit că se joacă pe scena naționalului chișinăuian, care tocmai... a terminat montarea *Unchiului „său”*. Eram nedumeriți de un asemenea gest al direcției. Nu știam ce să credem... Personal, mi se părea că Anna Ahmatova s-a referit la situația noastră, când a scris renumitele-i versuri: „De-ați ști din ce gunoaie poezia/Se naște fără teamă, sfidătoare/Cum crește pe sub garduri pădăia,/Cum brusturul răsare”<sup>1</sup>.

În seara când pentru prima dată s-a jucat spectacolul cozubiilor, noi – „distribuția lui Fusu” – am ieșit la aplauzele publicului. Ne-am poziționat, deschis, cu curaj, cu fața la public, în semn de respect, și, cu spatele la colegii noștri, în semn de... Am zis pe rând, fiecare câte o replică desprinsă din textul piesei *Unchiul Vanea*, care se plia cum nu se poate mai bine pe situația ieșită din comun în care ne-am pomenit. În semn de protest. În semn de apărare a deontologiei profesionale, a eticii teatrale, a eticii colegiale. Cineva care cunoștea contextual a aplaudat cu urale, sărând în picioare! Era o grevă a unui grup de actori împotriva altui grup de actori, când am încercat să ne apărăm drepturile, demnitatea profesională și umană. Se întâmpla pentru prima dată în istoria teatrului moldav și de atunci nu s-a mai întâmplat nimic asemănător în urbea noastră. Cehov „să ne judece!”

Dar motivul adevărat al apariției acestui articol este, mai întâi de toate, analiza procesului de lucru, analiza apariției rolului, a realizării personajului Elena Andreevna în contextul unui spectacol Cehov. Asta mai presus de toate! Dar, totuși, dragi confrăți, cam rar vorbim de politica repertorială a teatrului, de deontologia profesională a actorilor, despre disensiunile care apar între ei, care, de altfel, se întâmplă în toate teatrele lumii.

O zi obișnuită de primăvară. Ca multe altele, pentru viața unui teatru. Dar, totuși, eterul parcă ascunde ceva, parca tănuiește o vrajă ce se desprinde de peste tot: din rumoarea actorilor aflați în curtea sau pe culoarele teatrului, din ochii entuziaști ai secretarului literar, din șoaptele, parcă ceva mai pioase ca altădată, ale personalului tehnic. Ca o reverberație continuă, auzul percepe: „*Cehov...Cehov*”, iar ochii „popoșiți” pe avizier confirmă: în montare – Cehov. Altfel zis, *Unchiul Vanea*, cu supratitlul În căutarea sensului pierdut, la Naționalul chișinăuian „Mihai Eminescu”, în regia lui Mihai Fusu. În distribuție actorii: Igor Caras, Petru Hadârcă, Leo Rudenco, Luminița Țăcu, Ghenadie Gâlcă, Mihaela Strâmbeanu, Ninela Caranfil, Dina Cocea. Mă aflam și eu pe acea listă... Premieră anunțată pe 21 aprilie 2004.

Eram în anul proclamat de UNESCO *Anul Cehov*. Era prima montare a lui Cehov în istoria Teatrului Național. De aici fiorii de emoție a pionieratului, de unicitate a evenimentului care ne copleșeau. Povara responsabilității pe umerii noștri era imensă.

Anticipând derularea evenimentelor, nu-mi pot reprimă un sentiment amar de inechitate și să nu-mi exprim nedumerirea când la Gala Premiilor UNITEM din acel an, *Anul Cehov*, spectacolul respectiv nu a fost, cel puțin, nominalizat, decât acordându-i-se *Premiul III pentru cel mai bun rol feminin...* subsemnatei. Țin minte cu ce sentiment de nedreptate produsă am urcat în scenă pentru a-mi ridica premiul, care nu semnifică o victorie, ci mai degrabă o marginalizare pentru întreaga echipă. Surprinzând privirea stinsă a colegilor ce făceau parte din distribuție, care îmi întărea propria nedumerire, nu am găsit nimic altceva, decât să recurg la un citat din eroina spectacolului, Elena Andreevna, pentru care primeam premiul respectiv: „*Sunt gata să cad în genunchi, să-(i) cer iertare și să plâng (...)*”, căci acum, aici, trebuia să fie întreaga distribuție de la *Unchiul Vanea*, în frunte cu autorul spectacolului Mihai Fusu, pentru dăruirea și seriozitatea cu care s-au apropiat de marele Cehov în *Anul Cehov*.

Post factum, mă gândesc că mai bine era să refuz acel premiu, solidarizându-mă astfel cu demnitatea lezată a întregii echipe. Poate că am fost lașă...

### **Lumea lui Cehov văzută la prima lectură – o lume în descompunere**

Citesc piesa. Primele impresii nu sunt deloc exaltate, îmi permit un ochi critic, ironic... Contextul social-economic al epocii (sfârșitul secolului XIX) în care a fost scrisă piesa, era cam searbăd, nu și negat. Evoluția tehnologică ajunsese să genereze în peisajul social o clasă nouă: burghezia (un fel de „nou-

1 Ahmatova A. *Creație*. Trad.: V. Grosu [accesat 21febr. 2019]. Disponibil: <http://www.citatepedia.ro/index.php?id=86007>

veaux riches” din anii '90 ai secolului XX, pe care ne-a fost dat să-i cunoaștem), care era, totuși, mai puțin violentă și nu atât de înstrăinată de Dumnezeu ca „nouveaux riches” din zilele noastre. Reprezentanții ei, bineînțeles, nu aveau prestigiul unui arbore genealogic nobil cu care să se laude sau să inducă altora complexe, precum nici titluri de noblețe ca aristocrația. Aveau însă alte abilități individuale, ca, de exemplu, curajul (cu toate nuanțele lui – de la temerar până la impertinent) sau o mobilitate psiho-economică pe cât de tenace, pe atât de rapace. Aristocrația desuetă, cu stilistica ei socială, psiho-culturală se pomeni în off-side. Altfel zis, nașterea zgomotoasă a unei clase provoca derută și indispoziție celei care apunea.

Personajele piesei, în majoritate – niște aristocrați rurali, ofiliți, încercau refugii în melancolii, visări arogante, angoasați de realitate, precum și de un creștinism sumar și diletant, pe care retoric îl invocau, dar cu care, în profunzime, aveau raporturi facultative și voluntariste. Dar și aplicarea lor spre anarhie vine în conflict cu spiritul biblic reglementator, generator de multiple și varii anxietăți. Excepție fac Dădaca și Sonia. E drept, că autorul le oferă o pârție, chiar dacă respectabilă, totuși, prea strâmtă pentru manifestare, ferite astfel de riscul de a „greși”. Ceilalți, lăsați pentru manifestări mai ample și mai „slobode”, relevă și fațete mai puțin agreabile ale personalităților lor.

Cam toți eroii suferă de conștiința ratării, dacă nu sociale, cel puțin sentimentale – constat critic și ironic în timpul lecturii. Nici unul însă dintre „văietători” nu acuză deficitul de smerenie și, totodată, de voioșie creștină (semne indispensabile spiritului creștin), mai puțin cele două eroine, care-și pot găsi echilibrul interior în muncă. Celelalte personaje sunt necălăuzite Divin de fel de fel de conjuncturi, ispite în care se pomenesc apucate de variate patimi (Astrov – de o atracție ambiguă, care, la o adică, ar suporta și o „degenerare” în matrimonial, am putea presupune, Unchiul Vanea – de un amoc acru), dar și de violențe grotești, menite doar-doar să-l mai personalizeze și pe el, atât de „neînțeles”, de o iluzie histrionică a fericirii, proiectată bizar asupra bieteii Elena Andreevna, alias încântătoarea de patimi de tot felul și pentru toți, în serie. Se bălăcesc cam toți într-o lenă anchilozantă, iar pentru a-și disimila plictisul și monotonia, încearcă ba să viseze, ba să filosofeze justițiar printre abstracțiuni sau realități. Cu aplomb, pățimaș, dar fără noimă de cele mai multe ori. Cel puțin așa mi se părea mie atunci, la prima lectură a piesei, când „bacilul Cehov” nu mă absorbise încă.

Lumea lui Cehov. Există o părere că între cele 4 piese ale ilustrului dramaturg și anume – *Pescărușul* (1895), *Unchiul Vanea* (1897), *Trei surori* (1900), *Livada de vișini* (1904) – se întrevede așa-numita unitate, o unitate specială, latentă, care, probabil, și compune lumea lui Cehov. „Geniul lui Cehov constă în faptul de a fi proiectat prin aceste patru opere un teatru, precum și un teritoriu – un teritoriu a cărui alcătuire a necesitat deopotrivă timp și curajul de a reveni, de a relua, ciclic, o temă cu variațiuni. Și, la fel ca Wagner, Cehov a știut să utilizeze forța recurentă a leitmotivului care fascinează, în măsura în care se ascunde, reapare, dispare” [1 p. 28]. Odată, se spune, cineva din cronicari i-a adresat lui Cehov reproșuri care se refereau la asemănarea dintre *Unchiul Vanea* și *Trei surori*. Iată ce a răspuns însuși Anton Pavlovici: „Faptul că finalul amintește de *Unchiul Vanea* nu-i o nenorocire. *Unchiul Vanea* e piesa mea, nu a altcuiva, și se spune că a aminti într-o operă ceva scris de tine însuși în altă parte e un lucru bun” [2 p. 107]. Așadar, putem concluziona, că operele comunică, permițând exercițiul unei intertextualități interioare: ele constituie o rețea, compun o muzică. Improvizații pe aceeași temă, ca la Wagner. „Există scriitori la care fiecare operă, luată separat, e strălucitoare, dar la care ansamblul operelor lasă o impresie vagă. La alții, în schimb, o operă luată izolat nu reprezintă nimic deosebit, dar ansamblul operelor apare pur și strălucitor” [2 p. 117], deci însuși dramaturgul a fost conștient de acea unitate, care îi caracteriza creația.

Lectura avansează. Elena Andreevna, eroina la care am fost distribuită, îmi pare a fi posesoare de discurs suficient asanat și jalonată de un set de conveniențe comportamentale „aproape” morale, stăpânește favorabil sieși situațiile – corespunzător îi reușesc uneori și aparențele. Probabil, dânsa a avut un marketing matrimonial pernicios, de vreme ce aspirațiile ei i-au corespuns, fie și parțial, senilului ei soț. S-ar fi adaptat romantismului pensionat al consortului și în continuare, dacă nu se găsea cineva care s-o dumirească asupra situației ei... incomplete. Asta nu-i displace. Se consolează întru-

câtva cu o îmbrățișare fugară și ilicită (cu Doctorul Astrov), cu niște ambiguități sfelnice (cu Unchiul Vanea – patașă ruginită și iritată), toate împreună îi suplinesc flirtul, care... se vrea doar flirt sau ceva mai mult? Uneori reușește o paradă nobilă în replicile date lui Vanea, dar vedem cum se contrazice, când afirmă cu regret că e timidă și n-a conversat cu Doctorul. Dacă realmente ar fi dezinteresată față de Doctorul Astrov, n-ar avea de ce să-și regrete timiditatea sau s-o invoce repetat. De fapt, „timiditatea” – înțeleg înaintând în lectură – o împiedică să fie și să facă altceva care i-ar place mai mult... Dacă n-ar fi timidă... Dar de vreme ce este, nu-i rămâne decât să sufere ceva în plus. „Ce chin!” – zice Elena la finalul actului I, – referindu-se poate la soțul sau, poate, la admiratorul-problemă Vanea, sau la cel surpriză – Doctorul... Neavând nici o preocupare, ea deține un set de clișee – concluzionez – menite să-i spoiască cumva pustiul ei interior. Audiindu-și și soțul cu ofurile-i supradimensionate, Elena oboșește psihic. Oare ea nu pricepe că „exceleța sa” vrea afecțiune, nu vindecare? Afecțiune, pe care Elena nu poate să i-o dea, fapt care-l nedumerește și-l necăjește pe bătrânul profesor Serebreakov. Ea pe bune crede, în mod stupid, că soțul ei e invidios doar pe tinerețea ei și de aceea îl consolează eronat, cum că, dacă o va aștepta, va fi și ea bătrână? De parcă în timp diferența de vârstă va scădea... Oricum, ei îi rămâne o constantă: lipsa de afectivitate. Este însă și lucidă când îl îndeamnă pe Vanea că el, om inteligent și cult, ar trebui să-i împace pe toți.

Însă, tăunii ce roiesc pe lângă ea au diferite handicapuri: psiho-organice (Vanea), morale (cinismul Doctorului), rezistând cărora își întărește orgoliul. Sărăcia ei afectivă și spirituală n-o pot ajuta să dezbată o problemă. Oboșește imediat, chiar dacă, formal, are reflexe educaționale: de comportament, de limbaj, acceptabile. Ea însăși, alcătuită din „componente artificiale”, recunoaște că iubirea ei față de soț tot artificială era și că a sedus-o faptul că el era învățat, celebru. Nu se socoate vinovată (deci, și responsabilă) de acest lucru, doar pentru că așa i s-a părut ei atunci, adică i s-a părut cum că l-ar fi iubit cu adevărat și fericite de cei ce-au ratat-o, ceea ce nu se poate spune despre soțul ei care a picat... de victimă. Povește-clişee îi servește și Sonei ca să ai încredere-n lume, că altfel e greu, etc.... Elena Andreevna recunoaște că nu e fericită, fără să priceapă și de ce și că nici nu va fi, ea cerând ce nu poate da sau culegând efectele neplăcute ale artificiozității și egoismului propriu de care nu e conștientă. Se autoiluzionează că, dacă ar avea un soț tânăr, volumul ei de fericire ar fi considerabil. O dovadă că problema e-n ea, nu în „partenerul potrivit”, e că Sonia, fără a reuși incitării mamei vitrege, „deține în ea” afectivitatea, care conferă spontan căldură umană situațiilor cu care se confruntă și care parcă printr-un miracol i-o restituie. Superficialitatea sau egoismul Elenei e arătat și în monologul ei mai lung de la sfârșitul actului II. Este avidă de fericire, fără a fi și generatoare, de aceea e logică afirmația ei, că e nenorocită. Așa este! Și în actul II este o egoistă limitată cu episoade de luciditate, dar, totuși, inaptă pentru o autodiagnosticare corectă. E „ajutată” și de lene, care-i fortifică egoismul, nepăsarea, în pofida eforturilor Sonei. Evident, și admiratorii ei văd la Elena doar efecte de suprafață, pe de o parte, pentru că atâta pot vedea unii bărbați, pe de altă parte, în profunzime – nici n-ar avea ce să vadă... – mă pronunț cinic și distant asupra acestui destin.

Când Sonia, complexată, îi mărturisește cum că nu e frumoasă, Elena Andreevna, dacă n-ar fi atâta cât este – meditez – și-ar fi extins afectuos și mărinimos consolarea, invocând frumusețea interioară a tinerei fete, nu s-o miruie rudimentar și sec cu „ai o minune de păr”. Așa o consolare nici nu știi exact de unde vine: din naivitate, din lipsă de suflet sau din bătaie de joc al unui detectiv care cu mult raționament plasează capcanele? Cu câtă răceală (va veni momentul și voi juca scena asta, oferindu-i personajului meu multă emoție și sensibilitate: îmi vor tremura degetele, mi se vor umezi ochii, cuvintele vor fi căutate sacadat, nervos, în asumarea și conștientizarea „crimei” pe care o pregătesc) s-a angajat Elena să ancheteze, dacă Sonia e iubită sau ba! De fapt, avea grijă disimulat de sine – descifrez intențiile latente ale „eroinei mele”. Inutilitatea demersului ei ar fi fost demonstrată de timp, care elucida situația și fără aportul dânzei. După cum s-a măritat ea, înarmându-se cu considerațiuni raționaliste, tot așa-l concilia și pe Doctorul Astrov, enumerându-i contabilicește inventarul însușirilor Sonei, dar și faptul că el, un doctor de țară cam tomnatec...



Sătulă de mediul ei, căruia nu-i era superioară, Elenei Andreevna îi vine să plece, dar... e *timidă* și ar *chinui-o conștiința*. O dovadă că nu e așa, e expusă anterior, când referindu-se la biografia ei cu roluri episodice în *muzică, casa soțului, toate romanele... de dragoste* de la sfârșitul actului II, care... n-o intimidau (?!). Alta e hiba, cred: oriunde s-ar duce, ar duce cu ea ceea ce are: un exterior, un discurs care, pe ici-acolo, mai derutează, lărgindu-și, probabil, palmaresul cu o altă victimă naivă. Asta cred că o reține, altfel de ce nu ar ceda *irezistibilului doctor*? Egoismul ei meschin își anesteziază insatisfacțiile prin flirtulețe, ambiguități ce par enigme, astfel găsindu-se lesne amatori de a le „descifra”. Autoamăgiri – când consolante, când iritante... Înclin să cred că Astrov a fost refuzat nu grație virtuților ei, ci subconștientului (conștient deghizat?) ei, unde nu se află nici spirit de sacrificiu, nici generozitate, nici sentiment, astfel că o nouă legătură n-are cum și de ce dura.

Chiar dacă încă mai provoacă admirații, ea simte că nu are cu ce le întreține, menține după consumarea „fiestei de la debut”. Evident, admiratorii nu-și dau seama (asta le e soarta) de „cele de după”, uneori insistând agasant, astfel ajutând-o să se retragă, pretextând că e „vexată” sau... că e „onorabilă”. Se conformează blazată „regulamentului de ordine interioară” a căsătoriei ei. Acest calcul sau, poate, instinct o face să treacă irevocabil în tabăra soțului ei, când el e „atacat” de unchiul Vanea, rătăcit între iluzii și ambiții corozive în drumul lui. Doctorul o amendează just, că ea, frumoasă fiind, i-a antrenat pe toți în trândăvia ei – „*Oriunde-ați păși, dumneata și soțul dumatiale, aduceți prăpădul pretutindeni*” – probabil, prin fascinația amăgitoare ce o exercită originalitatea și chipeșenia lor. Sau, poate, nefirescul lor?

Vorbind despre personajele cehoviene, Matei Vișniec spune că paginile de teatru pe care le-a scris Cehov formează, de fapt, o singură vastă piesă; că personajele cehoviene „s-ar putea plimba nestingerite dintr-o piesă în alta, din *Unchiul Vanea* în *Pescărușul*, din *Trei surori* în *Ivanov*, pentru că atmosfera și cadrul rămân aceleași [3 p. 5]. Piesele lui Cehov „sunt niște ferestre mici, prin care publicul privește, din exterior, într-o casă de nebuni – casa de nebuni a lumii cehoviene, în care a fost închisă o întreagă epocă sau, mai bine zis, un sfârșit de epocă, o lume pe care istoria a măturat-o fără milă (...), o lume pe cale să apună” [3 p. 5].

### **În căutarea lui Cehov – „un mare medic și un mare bolnav” [3 p. 6]**

Lucrul la piesă a durat două luni. S-a constituit o echipă bine sudată, entuziastă, inspirat dirijată de către Mihai Fusu, un împătimit de opera marelui Cehov. Au fost două luni de emulație continuă, două luni de vise, căutări, revelații, dispute uneori până la lacrimi, de sustragere aproape totală din realitate, din cotidian, două luni de comuniune creativă totală, fără fisuri, fără a râvni un răgaz cât de mic, fără dorința vreunui din noi de a evada din acel act creator colectiv, din acea familie pasionată și închegată, unită parcă de geniul marelui dramaturg, de harul regizorului și de dăruirea fără rezerve a fiecăruia dintre interpreți. Vizionam împreună filme cu această piesă, citeam cronici teatrale ale montărilor cu acest text în diverse teatre ale lumii. Repetițiile la *Unchi...* au produs o modificare de atmosferă până și în întreg Teatrul Național, unde parcă și pereții invitau la amendamentul: „Liniște! Se lucrează Cehov!”

Îmi amintesc că la prima lectură a piesei, susținută de către regizor, dânsul avea momente când cu greu își stăpânea lacrimile din cauza compasiunii acute pentru Voinițki – Unchiul Vanea, stare cu care ne contamina pe toți. Se oprea din lectură emoționat și tot repeta: „Scuzați-mă, fraților, dar tare mi-e milă de unchi, tare mi-e milă de el!”

Personal, eram la a doua experiență scenică cu Cehov, în regia colegului meu de facultate. Prima dată în *Pescărușul*, la Teatrul *Eugene Ionesco*, unde am creat-o pe Mașa, excentrică, de altfel ca și întreg spectacolul, imprevizibilă, non-clasică, nonconformistă, cu replici tăioase, enunțate pe un ton „săgetat”, nervos, cu scene violente, cu un limbaj scenic uneori șocant pentru percepția publicului de atunci. De data asta mi s-a cerut un alt registru de interpretare: mai psihologizat, mai introvertit, în care fondul trebuia deslușit dintr-o exprimare austeră. Mai mult, fiecare din actori trebuia, în primul rând, să joace spectacolul și apoi propriul personaj. Să joci spectacolul, să crezi această lume care pare

să fie construită din fragilități ce emoționează prin atmosfera care, aidoma clăbucilor de fum, se degajă de peste tot: personaj, replică, gest, remarcă. „Marele personaj (...) este atmosfera: un fel de ceață, în interiorul căreia ființele se comportă ca niște spectre, incapabile să comunice, alunecând întotdeauna pe șine, care nu se intersectează niciodată, evoluând în lumi paralele, personaje învinse de la bun început, de la intrarea lor în scenă, personaje veșnic stupefiate de ceea ce li se întâmplă” [3 p. 7].

### **Preafrumoasa Elena – prezență inubliabilă a piesei**

N-a fost ușor. Mă cuprindeau fiori la gândul despre responsabilitatea rolului pe care îl aveam în față, pentru că portretizând-o pe Elena, Cehov a lansat, cel puțin, două fraze devenite celebre, „brand Cehov”, aforisme notorii:

1. „*La om totul trebuie să fie frumos: și fața, și gândurile, și sufletul, și hainele...*”.

2. „*O femeie nu poate fi prietenă cu un bărbat decât numai în ordinea următoare: mai întâi camaradă, apoi iubită și abia la urmă prietenă*”.

Prezența feminină inubliabilă a piesei. Ce mai aflăm din text? Este de curând intrată în familie și cei din casă vorbesc mult pe seama ei, deci, caracterizarea indirectă ajută la fișa personajului mai mult decât cea directă. Avem de a face cu un personaj deosebit, din genul de personaje greu de jucat: o femeie frumoasă, elegantă, cu o educație aleasă. Vine dintr-o familie bună și a studiat pianul la conservator. Din păcate, această pasiune îi este restricționată în casa lui Serebreakov. Tânăra soție a profesorului Alexandr Vladimirovici Serebreakov. Are numai douăzeci și șapte de ani și este măritată cu un om în vârstă și, în ciuda acestei diferențe, mărturisește că s-a măritat din dragoste. În momentul desfășurării acțiunii, sentimentul iubirii nu mai există. Elena consideră că nu este altceva decât o prezență efemeră în tot ceea ce face: în muzică, viață, dragoste etc., deși nu se exteriorizează ca Mașa din *Pescărușul*, care bea și fumează pentru ca lumea să-i remarce suferința – și Elena simte că viața ei este monotonă, anostă, lipsită de sens și că tinerețea i se irosește. Cu toate acestea, îi este frică de schimbare. Spre deosebire de ea, Mașa, cel puțin, promite că, în curând, totul trebuie să se schimbe: „Ni s-a fâgăduit că o să-l mute pe bărbatul meu în alt județ. Când o să ne mutăm acolo, am să uit totul!... Am să smulg dragostea din suflet, cu rădăcină, cu tot”<sup>1</sup>. Atunci când Astrov îi declară sentimentele pe care le vrea de mult timp ascunse, Elena Andreevna îl tratează cu refuz. Cu siguranță, nu a vrut s-o facă, dar într-o fracțiune de secundă a văzut ansamblul: dacă ar fi acceptat avansurile lui, toți servitorii ar fi vorbit, Sonia s-ar fi întristat și inhibat și mai mult, iar Serebreakov – de care este dependentă din toate punctele de vedere – ar fi avut tot dreptul să divorțeze. Într-un cuvânt, ar fi putut repeta, cine știe... soarta Annei Karenina.

Fiica sa vitregă, Sonia, nu o poate vedea ca pe o mamă, ci ca pe o intrusă, ca o pe o femeie de moravuri ușoare ce râvnește faima și averea tatălui ei. În plus, îi stă în cale în ceea ce-l privește pe Astrov. Elena Andreevna dorește aplanarea acestui conflict și îi explică Soniei că părerea ei este greșită și că s-a căsătorit din dragoste. Ba chiar se oferă să vorbească cu doctorul pentru ea. Personaj misterios. Vorbele ei par să ascundă jumătate din sens. Nu știm exact cine este și ce urmărește – tocmai în asta constă frumusețea și intriga Elenei.

Foarte repede am înțeles că oglinda prin care o vedeam pe Elena la prima lectură era una contorsionată. Multe impresii au trebuit să fie revăzute. Îndrumată de regizor, începeam să văd altfel lucrurile. Am început căutările. În scurt timp am înțeles că personajul, căruia trebuia să-i dau viață, trebuia să fie alcătuit din două aspecte: unul „interior” – rezultat al unei educații alese, a unei instruirii artistico-muzicale, deținătoare (totuși!) a unor valori etico-umaniste elevate și, prin urmare, și a unei sensibilități sufletești vibrante, din care visele nu puteau fi izgonite, ea având o inimă, în fond, generoasă și un cuget independent, justițiar. Din aceste motive, convenționalul etic trebuia să fie reformulat. Apoi aspectul „exterior”, care era al unei femei fascinante: demnă și grațioasă, felină, serafică, misterioasă, Elena magnetizează tot ce-i este în preajmă – bărbat sau femeie.

1 Cehov A. *Pescărușul. Unchiul Vanea*. București: Polirom, 2016, p. 74.

Împreună cu regizorul am dedus că Elena Andreevna este, cu cel puțin cele două aspecte menționate mai sus, prizoniera unor circumstanțe, care, odată cu vizita la țară, au devenit mai indigeste pentru ea. Acolo, unde, literalmente, o mulțime de oameni (cu excepția Doctorului, inițial – actorul Leo Rudenco) o înconjurau (soțul – actorul Petru Hadârcă) sau o asaltau (Unchiul Vanea – actorul Igor Caras), sau o învecinau (Sonia – actrița Luminița Țăcu; Maria Vasilievna – actrițele Ninela Caranfil, Dina Cocea; Ciupitul – actorul Ghenadie Gâlcă), formau un decor străin cu varii pretenții. De aici, probabil, și apatia ei, vecină cu depresia, repulsia. De aici și sentimentul ei de singurătate, de „necolaborare” cu anturajul. Asaltată de atâta imperfecțiune, de atâta atenție trivială, ajunge să exclame: *Până și un inger își va pierde răbdarea!* Toate acestea, grevate pe lipsa ei de ocupație, trebuie că-i provocau un plictis cumplit. Mi se făcea milă de ea...

Cum să crezi în scenă un personaj cu asemenea stări? Cum să redai plictisul care vine nu din lene, așa cum i se reproșează, ci din neancorarea ei socială și sufletească? Cum arată o femeie cultă, fascinantă, neimplicată în realitate, o visătoare, căreia viața nu-i oferă nici un sprijin, nici o determinare, nici un scop?

Continuam căutările. Așa s-a născut scena cu mușcatul din mere. Prin felul în care mușcam somnambulic din fructe, am încercat să manifest apatia ei. Fructe, pe care le lăsam apoi cu aceeași nepăsare cu care începeam să mușc din altele întregi, filozofând despre pornirile distructive... ale bărbaților: „... nu vă e milă nici de păsări, nici de păduri, nici de femei. Nu vă e milă de nimic”<sup>1</sup> – o mizanscenă adusă la grad de metaforă, care simboliza atitudinea Elenei față de oameni, evenimente, propriul destin.

Apatia specifică ei am căutat-o în raport și cu alte obiecte. I-am redat plictisul ei acutizat până la neglijență prin multiple gesturi inutile, care denotau atitudinea eroinei mele față de ambientul în care s-a pomenit: beam ceai semi-absentă, rece eu, rece și ceaiul, care putea să și lipsească... Suceam și răsuceam alandala cutia cu chibrituri, care, aparent fără nici o noimă, parcurgea un itinerar sinuos pe parcursul întregului spectacol: de la Astrov la Sonia, iar de la aceasta la Elena, apoi, la despărțire, iarăși la Astrov – o altă scenă adusă de către regizor până la simbol: cutiuța cu chibrituri în mâinile agitate ale Elenei reprezenta dezorientarea ei în triumghiul format: Astrov, Sonea și ea. Aproape un triumghi al Bermudelor. Un triumghi fatal. Îi căutam gesturile, care ar vorbi spectatorului despre caracterul ei. Gesturi fără finalitate, fără sens și orientare, neîmplinite, asemenea destinului ei, mediului ei social și al „admiratorilor” săi. „Elena nu pune preț pe obiecte, pe lumea materială, e numai spirit”, – repeta adesea regizorul. Personal, cred, că nici pe oameni nu pune mare preț, doar pe idei, pe aspirații spirituale. „E genul de femeii care enervează bărbații, de aceea vor s-o posede, – continua pasional Mihai, – pentru că ele ascund enigme inaccesibile lor, nu sunt ca altele, sunt stranii, protocolare, cu frica lor de a nu se banaliza.” Asta trebuia să joc. Asta era tema Elenei. Asta urma să definesc prin jocul meu. Regizorul îmi povestea mult (cu riscul de a mă repeta, voi afirma din nou, că Mihai Fusu este unul din puținii regizori de la noi care știe să lucreze cu actorul) despre femeile oarecum similare, în mare parte „soții de ambasadori” – cum le zicea – pe care le-a urmărit cu diverse ocazii în diverse țări. Mă amuzau tertipurile pe care i le atribuiam eroinei mele nesigure: mă exprimam despre talent fără talent, mă împiedicam în momentul cel mai nepotrivit, scăpam confuză lucrurile din mână, mă înecam bând sau mâncând. „Nu-i sunt cunoscute stările de beatitudine, de zbor, de zvâcniri pasionale. E o femeie „castrată”, – concluzionam noi. De aici e și imposibilitatea ei de a iubi. De-a iubi ca Sonia... Ceva s-o fi rupt în sufletul ei fragil de... „personaj episodic”, – așa cum se autodefineste, ceea ce o face să se refugieze în muzică pentru a evada din dizarmonia vieții. Dar și acest refugiu de multe ori îi este restricționat. Astfel, după muzica romantică a lui Chopin, care simbolizează sufletul ei înaripat (ilustrat și prin mânicile largi, aeriene ale capotului, executat inspirat de pictorița de costume Tatiana Popescu), asistam la sfârșitul actului I al spectacolului la lovitura dramatică în clapele pianului – un dezacord al sufletului ei sugrumat, rănit. Îmi amintesc discuția în jurul unei scurte replici de la sfârșitul primei scene din actul întâi: „Ce chin!” Sub umbrela acestei fraze presupuneam multiple sensuri (ceea ce se

1 Cehov A. *Pescărușul. Unchiul Vanea*. București: Polirom, 2016, p. 117.

întâmplă doar la marii autori): o fi că se referă la viața ei în general, la viața celor din jur sau la impactul vieții ei cu viața celor din jur?

Multe controverse a suscitată așa-numita „scenă în dormitor cu Elena și soțul său bolnav, profesorul Serebreakov. Râd și acum, amintindu-mi de acele variante de tălmăcire, unele mai deșucheate decât altele, pe care, din pudoare, nu am să le expun aici. Tatonările noastre s-au oprit la varianta „cea mai cuminte” din spectacol, dacă poate fi numită astfel.

Mi se cerea să mă comport cu „soțul meu” ca „o soră de caritate prost plătită”. Îi ignoram atingerile, îi ocoleam privirea. Pentru Serebreakov acum doar Elena este cea care poate să-i dea sens vieții sale apuse: nu mai deține catedra, onorurile de altădată, gloria petersburgheză. Boala lui închipuită sau reală, asociată de bătrânețea lui reală, devine o manevră de șantaj. Cerșește căldură, afecțiune... poate și dragoste. Ilustrând această situație, îl văd ca pe un naufragiat, căruia i se refuză colacul de salvare. Elena – salvator neînțelegător, deoarece tinerețea ei nu se poate solidariza biologic, psihologic cu bătrânețea lui. La un moment dat profesorul îi desface capotul, admirându-i corpul tânăr. Nu se poate bucura decât... vizual. Se vrea contopit cu consoarta..., momentan nu-i reușește, doar ceva mai târziu... Lumina proiectată pe fața „exceleței sale” vrea să sugereze ființa personajului meu care iradiază lumină, nu lascivitate, nu senzualitate și nici materie. Numai spirit, numai egoism. Într-un puseu de deznădejde reciprocă, cu amestec de gelozie și isterie, se dezlănțuie o sarabandă de imprecășii. Refuzând să-l ascult, smulg coli de hârtie de pe rafturile cu cărțile lui („toate în jur sunt ale lui, doar ale lui, dar unde sunt eu, ce sunt eu?” – parcă m-ași întreba) și îngân haotic frânturi de fraze muzicale pentru a-i bruiia ocară. Cu gesturi de pasăre care-și zbate aripile în colivie (la sugestia lui Nicolai Kazmin, maestru de mișcarea scenică) rup hârtia și o împrăștii în jur. Are loc o ceartă de mahala, „ca la ușa cortului”, definită astfel de M. Fusu. Răcorindu-ne, vorbim deja calm, dar oricum fără sevă. Îmi cercetez mâinile, în speranța că-mi voi găsi vreun rid, ca argument de consolare pentru bietul Serebreakov, cum că și bătrânețea mea urmează să vină: „Mai așteaptă puțin. Peste 2-3 ani am să fiu bătrână și eu”. Anxietatea lui parcă se temperează..., iar, ca tratament, îl învălui protector cu capotul meu – maternitatea gestului aducând pace sufletească infantilismului lui.

Neimplicată, lucidă și clarvăzătoare, Elena știe că, rămânând în această provincie, ea are toate șansele să ajungă la fel ca laborioasa și rudimentara Sonia, ca morocănosul și plictisitorul Voinițchii sau cine mai știe ca cine... E o Monă din *Steaua fără nume* „aruncată” aici. O femeie-obiect, o femeie impersonală. În acest context, regizorul Fusu mă ghida pe două căi: prima e că: „*Tu nu trebuie să joci nimic, ești o Elenă Andreevna în viață*”, alta e că: „*Elena nu are nimic comun cu tine, trebuie s-o compui, s-o montezi, s-o joci!*” Recunosc că uneori, umblând pe două cărări, chiar că pierdeam sensul (vezi supratitlul spectacolului) și nu-mi regăseam decât lacrimi în ochi.

M-au ajutat mult costumele, accesoriile. Ținutele mele erau atât de frumoase, că cineva mi-a zis că cel care le-a confecționat o fi că ține mult la mine. L-au ajutat și pe partenerul meu, Igor Caras – Voinițchii – Unchiul Vanea, care, cu mult înainte de premieră, știind că faimosul meu capot e deja gata, se considera mai inspirat, „mai îndrăgostit”, rugându-mă să-l port și la repetiții și, dacă se poate, și în afara lor... Chiar că eram ca un cadou prețios în ambalaj de lux: panglicuțe, pălărioară, ochelari cu sticle roz pentru a vedea lumea la fel. Cel mai mult mi-au plăcut mânecile de mohair, reușit sugerând „blana luxoasă” a unui „mic animal” răpitor.

### Enigma Elenei

Cel mai „încifrat” aspect pentru regizor, deci, și pentru mine, în lucrul la personajul dat era așa-numita enigma Elenei, pe care împreună încercam s-o dezlegăm, căutând răspuns la atâtea și atâtea întrebări. Se împacă cu Sonia pentru că e singură și pentru că, în general, educația aleasă, despre care am vorbit, îi dictează că împăcarea în sine reprezintă un gest mărinimos... sau pentru că recurge la un vicleșug de a-și „anestezia concurenta” și a o putea manipula, în vederea accedării spre inima lui Astrov? Este un animal răpitor, cu blană pufoasă, care-si vânează metodic vic-

timele și oriunde s-ar afla ar semăna prăpăd... pretutindeni – cum insinuează Doctorul sau este un animăluț-victimă, hăituit de atâția și atâția ogari? Sau poate este o sentimentală, cu pulsuni senzuale inconștiente, care o împing spre aventură doar atât cât rațiunea nu-i dictează altceva? Depinde. Regia este cea care pune accentele dorite. Cert este că Mihai Fusu și-a dorit o Elenă Andreevna modernă, mai frustrată, mai absconsă, depozitară de pasiuni refulate, divulgate în jocul meu scenic prin „scăpătări” (termen aparținând regizorului, căruia nu-i sunt străine incursiunile psihanalitice freudiene în creația sa).

### Încheiere

La ora când scriu aceste rânduri, soarta spectacolului e incertă. După doar o singură stagiune..., nu se mai joacă. Probabil, nu corespunde obiectivelor strategiei repertoriale a teatrului, cu prioritățile prezentului sau cu... cine știe ce. Fricțiuni birocratice sau probleme de orgoliu? E și aici o enigmă.

În vara anului 2005, când am început să aștern pe hârtie aceste rânduri, am avut șansa unui turneu (cu un alt spectacol) prin Ucraina, unde am vizitat în Crimeea, cu întreaga trupă, două Case-Muzeu *Cehov*. La Gurzuf ne-a condus un ghid, care, poate, din cauza emoțiilor noastre, ni se părea că era însuși Anton Pavlovici: prin exteriorul său, costumul său care părea a fi de epocă, pălăria de paie – toate aduceau cu marele scriitor, singuratic și trist. O atare percepție în acele locuri mie îmi părea evidentă. Am rămas uluiți de dragostea și grija manifestată memoriei marelui scriitor de către responsabili și localnici.

Cu pietate îi spuneam tăcut marelui dispărut ca într-un psalm: „Bună ziua, maestre. Azi te salută toate personajele piesei tale „Unchiul Vanea”, cu interpretii săi de la Chișinău..., care au încercat să pornească împreună cu tine în căutarea sensului pierdut al vieții de atunci și de azi. Pe cei pierduți, care încă nu văd sens în atare căutări, să-i ierți: pentru moment, ei sunt marcați de cele efemere. După ce se vor elibera, cu siguranță își (îți) vor căuta sensurile, rosturile... Și se (te) vor găsi... Se (te) vor regăsi... Mulțumim geniului tău, care, pentru cei ce te cunosc, dă aripi sufletului lor...” *Nelly Cozaru – alias Elena Andreevna. Gurzuf, 2005.*

### Referințe bibliografice

1. BANU, G. *Cehov, aproapele nostru*. București: Nemira, 2017.
2. СЕHOV, A.P. *Carnete* [online]. [accesat 1 apr. 2019]. Disponibil: [http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/text\\_0390.shtml](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0390.shtml)
3. VIȘNIEC, M. *Mașinăria Cehov, Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*. București: Humanitas, 2008.

## КИНОМОНТАЖ КАК СИСТЕМА: ОТ ТЕОРИИ К РЕАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

### МОНТАЖУЛ FILMULUI CA SISTEM: DE LA TEORIE LA PRACTICA REALĂ

#### FILM EDITING AS A SYSTEM: FROM THEORY TO REAL PRACTICE

### АНДРЕЙ КАМИНСКИЙ<sup>1</sup>,

доцент,

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

<sup>1</sup> E-mail: ka\_film@mail.ru

CZU 778.582

С 20-х гг. прошлого века монтаж воспринимался как совокупность неких правил склейки (Лев Кулешов) и режиссерских приемов (Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн и др.). Отсутствие системного подхода к дифференциации элементов и обоснованию эмпирического опыта восприятия киноискусства привело к тому, что сегодня в практике обучения монтажу нет ясной системы.

Предлагаемый в статье теоретически обоснованный, построенный на исследованиях нейрофизиологии и психологии зрительского восприятия, подход к киномонтажу как иерархической, постоянно развивающейся системе дает возможность выстроить приоритеты, как в обучении монтажу, так и в режиссерской практике. Новая классификация вводит четкое разделение монтажных закономерностей и способов их организации на виды и типы, а также на законы, правила и приемы.

Этот подход стал основой рабочей программы по предмету «Теория и практика монтажа» в РГИСИ и уже пять лет дает положительный результат при освоении студентами монтажного языка.

**Ключевые слова:** киномонтаж, киноязык, Эйзенштейн, режиссура, кино, телевидение

Începând cu anii '20 ai secolului trecut, montajul a fost perceput ca un ansamblu de anumite reguli îmbinate (Lev Kulešov) și tehnici de regie (Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Serghei Eisenstein și alții). La momentul actual, din cauza lipsei unei abordări sistematice în diferențierea elementelor și în justificarea experienței empirice a percepției asupra artei cinematografice, în practica predării montajului nu există un sistem clar, bine definit.

Tematica propusă în articol este fundamentată teoretic și bazată pe cercetări minuțioase în domeniul neurofiziologiei, psihologiei și a percepției artei cinematografice de către spectatori. Tratarea montajului unui film, ca un sistem ierarhic în continuă dezvoltare, oferă posibilitatea de a determina prioritățile acestuia, atât în domeniul studierii montajului cât și în practica regizorală. Noua clasificare introduce o separare strictă a legităților de montare și a modalităților de organizare a acestora în categorii și tipuri, precum și în norme, reguli și tehnici.

Montajul filmului a stat la baza programului de studiu pentru disciplina „Teoria și practica de montaj”, care a fost implementat la Institutul de Stat al Artelor Scenice din Rusia. Grație acestei abordări, în ultimii cinci ani, se pot observa rezultate pozitive în procesul însușirii de către studenți a limbajului de montaj.

**Cuvinte-cheie:** montajul filmului, limbajul filmului, Eisenstein, regie, film, televiziune

Since the 1920's there have been two ways of considering film editing: first, as a basic set of rules of putting fragments of film together (Lev Kuleshov) and, second, film editing as means of film directing (Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, etc.). The absence of a systematic approach to the differentiation of editing tools, as well as the lack of any rational experience perception in the interpretation of cinema art lead to the point where, to this day, there is no clear system of teaching film editing.

The article offers a way of perceiving film editing as theoretically sound, based on neurophysiological and psychological researches of the film-goers' perception of film art, forming, as such, an ever evolving hierarchical system. The new classification creates the opportunity to set up priorities, both in the film editing teaching process as well as in the film directing practice. It also sets a strict division of the editing phenomenon and breaks it down into forms, types, laws, rules and techniques.

Such way of viewing film editing laid the foundation of the study program for the discipline “Theory and Practice of Film Editing” in the Russian State Institute of Performing Arts and, in the last five years, it has been producing positive results in the students' practical assimilation of the editing language.

**Keywords:** film editing, film language, Eisenstein, directing, cinema, television

## Введение

Тема классификации, на первый взгляд, кажется чисто теоретической. Но, в реальности, оказывается важнейшей именно в практической работе.

Со времен Сергея Эйзенштейна и Льва Кулешова всю совокупность монтажных закономерностей было принято рассматривать не как иерархическую систему, а только как набор неких правил и приемов. Это создало серьезную проблему в понимании того, что в монтаже является обязательным, что – желательным, а что – вариативно. И хотя о монтаже написано множество книг и статей – как исследователями киноязыка (Ю. Лотман), так и кинорежиссерами (М. Ромм, А. Пелешян, А. Тарковский, Д. Арижон, А. Розенталь и др.), они практически не касались проблемы классификации. Но, как писал В. Пропп «от правильности классификации зависит и правильность дальнейшего изучения» [1 с. 7].

Сегодня основой классификации в монтаже остаются идеи, изложенные в работах Сергея Эйзенштейна, прежде всего, в статье «Монтаж 1938». Но прошел почти век и за это время и

сам киноязык, и понимание методов режиссерской работы, конечно, изменились.

Отрицать значение работ Сергея Эйзенштейна в становлении монтажного языка невозможно. Именно его статьи, наряду с работами Л. Кулешова, Дз. Вертова, Вс. Пудовкина и других, заложили основы понимания монтажа и его роли в кинорежиссуре. С другой стороны, к сожалению, тиражируются не только открытия и находки, но и допущенные классиками неточности. Потребность в новой классификации киномонтажа назрела давно. Потому, что сегодня этот пробел заполнен огромным количеством «альтернативных» вариантов, которыми пестрит интернет. К сожалению, большинство из них может, скорее, разрушить понимание монтажа, чем помочь практическому усвоению его закономерностей, так как предлагает варианты, в которых отсутствует не только система, но и осмысление авторами его базовых принципов<sup>1</sup>.

Но основная проблема не в «доморощенных» попытках систематизации, а в том, что и у Эйзенштейна, а следом за ним, и у других авторов, книги которых претендуют на роль учебников, есть серьезный изъян: отсутствует внятная система классификации, а слова «правила», «виды», «приемы» и «законы» используются как синонимы.

В результате, возникает серьезная путаница, которая на практике приводит к тому, что студенты, увидев, что какие-то правила свободно нарушаются, а приемы варьируются, начинают игнорировать и законы. А это приводит к элементарной монтажной «грязи» и воспринимается зрителем как экранная графомания.

Поэтому существующая классификация, сегодня нуждается в уточнении и выстраивании стройной иерархической системы, которая даст ясное понимание, что в обучении и практической работе кино- и видеорежиссеров принципиально важно, а что вторично.

### **Принципы предлагаемой классификации**

Напомню, что под «законом» в большинстве языков понимается то, что существует объективно и только открыто человеком. Под «правилами» – некие социальные установки, образ действий и даже привычки. А «приемы» – только способы, которые каждый волен использовать по своему усмотрению.

Грамотная классификация позволяет не только точно разделить эти понятия, но, главное, дает понимание того, что для экрана – безусловно, что – вариативно, а что – дело личного вкуса. Благодаря этому, начинающий режиссер получает ясное понимание того, что можно и даже нужно нарушать, а что он обязан соблюдать всегда.

Поэтому, нужно отнести:

- к законам монтажного языка – только то, что неизменно, потому что диктуется физиологией человеческого зрения и корневой психикой. Попытки нарушения этих законов доказывают, что никаких художественно-смысловых эффектов и эмоциональных воздействий на этом пути не достичь. В результате получаем лишь быстрое утомление глаз и нарастание подсознательного раздражения у зрителя. Значит, законы должны выполняться всегда;
- к правилам – эстетические установки современности. Постоянное их соблюдение ведет к банальности, а массивное нарушение либо делает фильм непонятным для зрителя, либо отторгается на эстетическом уровне. Так, например, сегодня молодыми зрителями с трудом воспринимается замедленная темпо-ритмическая структура монтажа прошлого века. Поэтому в нарушении и соблюдении правил требуется осознанный баланс;
- к приемам – все то, что относится к способам достижения результата, решению режиссерских задач через форму, но каждый может использовать их по своему усмотрению.

1 Эти и другие интернет-ресурсы демонстрируют образцы подобных «альтернативных» вариантов: <https://lektsia.com/4x8d44.html>; [https://vuzlit.ru/315020/kinomontazh\\_osnovnye\\_funktsii\\_vidy](https://vuzlit.ru/315020/kinomontazh_osnovnye_funktsii_vidy); [https://vuzlit.ru/478206/kadr\\_montazh\\_vyrazitelnye\\_sredstva\\_rezhissury](https://vuzlit.ru/478206/kadr_montazh_vyrazitelnye_sredstva_rezhissury); [https://studbooks.net/1032654/kulturologiya/teoreticheskaya\\_chast](https://studbooks.net/1032654/kulturologiya/teoreticheskaya_chast)

### Основные законы монтажа

Законов не так много. К ним относится, прежде всего, так называемый, «закон третей»: смещение центра композиции, соотношения массы и «воздуха», разница света, цвета и контраста в соседних кадрах должны отличаться не более, чем на треть. Конечно, «треть» здесь – предельное значение, которое в реальной практике почти всегда гораздо меньше: чем динамичнее межкадровый монтаж, тем меньшие сдвиги по этим параметрам мы можем себе позволить. Кроме того, любой практик знает, что дело здесь не в совпадении композиционных центров, а в том, чтобы в следующем кадре на месте объекта не возникла пустота – важно, чтобы глаз «зацепился» за любой объект в том же месте экрана, в котором остановился в предыдущем кадре. Это связано с физиологией человеческого зрения, причем с ее необучаемыми элементами. Поэтому нарушение воспринимается исключительно как физиологический дискомфорт.

Собственно, именно поэтому при так называемом «трэш-монтаже» зритель получает ощущение некоего «кошмара»: исчезает не только смысл монтажной фразы, но и содержание кадра, а воздействие идет через чисто физиологические удары по зрительным центрам.

Конечно, зритель не формулирует свои ощущения именно как «грязная склейка». Но смотреть такой монтаж ему неприятно, он дает ощущение «щелчка» по глазам. Если таких «щелчков» накапливается много, то это быстро приводит к усталости глаз – и нежеланию смотреть на экран. Более того, раздражение от таких склеек переносится на саму историю, а по итогу, – и на автора, бессмысленно «бьющего» по глазам.

Стоит ли нарушать элементарные законы монтажа, ведущие к формированию негативного отношения зрителя к самому фильму, решать, конечно, режиссеру. Но нужно понимать, что любая «грязная» склейка ведет именно к накоплению негатива в зрительском восприятии. В то же время есть случаи, когда свет и цвет можно сменить гораздо жестче, если это связано с резкой сменой места и/или времени действия. Но это отдельные, специфические приемы, которые срабатывают только при резком изменении ситуации.

Вторая часть законов связана с базовыми принципами работы нашей психики. В частности, само формирование понятий у человека происходит по принципу выявления доминанты.

Например, серия фактов взаимодействия с неким человеком, накапливаясь, формируют наше понимание его отношения к нам. Или кадры – «усиление ветра», «потемнение», «тучи», «капли воды, падающие сверху» – соединяются в понятие «дождь». То есть, наше восприятие в любых фактах подсознательно стремится выявить связывающий их принцип, выделяет в них доминанту и выстраивает связи, формирующие понятия.

Так происходит и с монтажным рядом. С той лишь разницей, что задача внятного выявления доминирующего признака ложится уже на режиссера. Еще в 1917 году Лев Кулешов назвал это «принципом сопоставления». А Эйзенштейн развил его в принцип передачи любого понятия через выстраивание ряда сопоставлений, в которых доминанты выявляются через аналогичность или столкновение кадров.

Кроме того, в реальности, наше восприятие в каждом факте учитывает не только основную доминанту, но и вторичные признаки. Это помогает нам воспринимать как прямой текст, так и подтекст. Или понять какой силы и продолжительности будет дождь, то есть, те факторы, которые Эйзенштейн назвал «обертонами». К сожалению, попытка Сергея Эйзенштейна построить чисто рациональную систему, прежде всего, бесполезное на практике деление приемов работы с доминантами на «тональный», «обертонный» и «полифонический» монтаж, привела к тому, что сегодня само понятие оказалось выброшенным «на свалку истории».

Но ведь именно выявление доминанты и дает возможность передать зрителю смыслы, перевести факты, то есть видимое на экране, в понятия в восприятии зрителя. А все «светоколебательные признаки» – не более чем те самые «обертонные», уточняющие смысл доминанты.



Конечно, поскольку принцип этот является базовым для человеческой психики, любой режиссер, так или иначе, все равно его интуитивно применяет. Но одной интуиции в режиссуре недостаточно. И на экране можно увидеть, как, например, в монтажном ряде, накапливающим признаки болезни через белый цвет, вдруг возникает кадр с синей занавеской.

Безусловно, если перед этой занавеской были хотя бы три кадра, в которых доминировала стерильная больничная белизна, то, по инерции, доминанта зрителем все равно будет «считана». Но если в этом же ряде появятся кадры с желтой обложкой книги на тумбочке и скатертью в цветочек, то восприятие доминанты будет сбито и смысл, прежде всего эмоциональный, размоется.

Поэтому к построению и точному выстраиванию доминанты стоит относиться не как к приему, как считал Эйзенштейн, но как к непреложному закону.

Значит, отказываться от доминантного монтажа системы, как минимум, неразумно. И обучением работы с доминантой, как и ее выстраиванием в реальной режиссерской практике, надо заниматься всегда. А вот деление на «тональный», «обертонный» и «полифонический» монтаж, как и сведение доминанты исключительно к «световому колебанию», излишне и только запутывает понимание принципа.

Та же ситуация с выстраиванием ритма в киносценарии. Давно известно, что ритм – фундамент любой формы. Вне ясной ритмической конструкции фильм существовать не может. Но выстраивание ритмов на экране возможно только двумя способами: либо метрическим, либо ритмическим монтажом. То есть, один из двух вариантов должен присутствовать всегда. Поэтому, думается, уместней говорить о способе выстраивания ритмической конструкции. Но не о приеме, который мы можем применить или отбросить по своему желанию.

Кроме того, к уровню закона нужно отнести принципы восприятия монтажного ряда, которые диктуются уже следующим уровнем – корневой психикой и заложенным в ней первичным, мифологическим, уровнем мышления. Они также работают независимо от чьего-то желания и включаются сразу, как только зритель понимает, что имеет дело с нарративом, изложением любой киноистории.

Не буду приводить длинные цитаты из исследований, доказывающих эту истину. Их легко найти в известных трудах множества серьезных психологов, начиная от Фрейда и Юнга, а так же в работах А. Лосева, Ю. Лотмана, М. Элиаде, В. Проппа, Л. Леви-Брюля и многих других. В идеале, фильм во время просмотра, подобно мифу в первобытной общине, отталкиваясь от мысли известного антрополога Бронислава Малиновского, должен быть не историей, которую рассказывают, а реальностью, которую зритель проживает в кинозале.

Остановлюсь только на трех основных законах мифологического мышления:

1. Все связано со всем. Любая связка фактов, действий и даже объектов имеет смысл. Как ни странно, но если наше сознание с бессмыслицей смириться может, то подсознание будет упорно искать смысл в любом соединении.
2. «После» всегда воспринимается как «следствие» предыдущего. Этот принцип не требует объяснений, так как на практике быстро постигается начинающими режиссерами, которые пробовали менять порядок кадров.
3. Любой ясно видимый на экране объект зрителем подсознательно одушевляется. А в основе любого явления или события лежит некая воля.

Конечно, в мифологическом мышлении действует множество и иных законов и паттернов. Например, там все происходит либо как результат действий самого героя, либо как ответ на его действия. Все объекты и действия биполярны, мир антропоцентричен, а главным в нем являются взаимоотношения, и т.д. Акцентирую внимание только на трех законах, потому, что они непосредственно влияют на выстраивание и восприятие монтажного ряда.

Первый закон – все связано со всем и имеет смысл – диктует нам точный отбор не только самих кадров, но и объектов, попадающих в кадр. Независимо от желания режиссера, воспри-

ятие зрителя подсознательно всегда будет пытаться связать все ясно считываемые объекты и встроить их в историю. Поэтому даже случайное появление в кадре любого объекта воспринимается как связанное с персонажем – и ожиданием, как этот объект повлияет на историю.

Если этим объектом будет, например, одинокая скамейка в парке, то через два-три кадра она будет забыта. Но если персонаж идет по парку и скамейки попадут в кадр второй и третий раз, то режиссеру придется не просто искать смысл в их появлении, но и выявлять его. Иначе зритель сам придумает связку, которая может оказаться даже обратной формируемому автором смыслу. Например, воспринять так, что персонаж устал и ему требуется отдых.

Второй закон – после всегда есть следствие предыдущего – диктует точное и ясное формулирование и построение логических цепочек в соединении кадров.

Если в монтажную фразу «персонаж идет по парку» вставляется кадр с птицами на ветке, то, независимо от желания режиссера, это соединение подсознательно будет считано, либо как «птицы его не боятся», либо, если птицы взлетают, что «он опасен для птиц». Это даст свой штрих к характеру персонажа. А если еще и белка убежит, а кошка запрыгнет на дерево, то это будет подсознательно воспринято как знак «все живое от него прячется».

Если в кадре начнется дождь и персонаж откроет зонт, это будет «считано» как обыденность и эмоционального отклика не вызовет. Но если сначала откроется зонт, а дождь пойдет в следующем кадре, то, хотя на уровне сознания смысл соединения останется тем же, подсознание, которое условности инверсии не понимает, воспримет это как знак, либо развитой интуиции персонажа, либо его умения управлять погодой – особенно если подобный порядок повторится в других монтажных фразах.

Третий закон – любой ясно видимый на экране объект анимируется, становясь персонажем, а в основе любого действия лежит некая воля, которая проявляется в том, что в этой монтажной фразе не только сам герой и птицы, но и скамейки, дождь, зонт также подсознательно будут зрителем анимированы. То есть, обретут черты персонажа: свое «я хочу» и некую доминанту характера. Например, скамейки будут предлагать ему отдых, дождь – мешать присесть, а зонт – защищать.

Для понимания этих принципов достаточно понаблюдать за взаимодействием с миром любого ребенка, так как до трех лет мифологическое восприятие является ведущим. Ребенок, стукнувшись о стул, «наказывает» его или жалуется. Он разговаривает не только с куклой, но и со всеми предметами, с которыми взаимодействует. Но так действует и взрослый человек: ругает неработающую технику, говорит, что замок в двери «вредничает», а «каша подгорела». То есть, мифологическое мышление живет и пробуждается в любой обостренной ситуации. И, конечно, включается всегда при просмотре фильмов или телепрограмм.

Поэтому понимание и выстраивание в монтаже всех связей и взаимоотношений, не только персонажей, но и неживых объектов, по принципам, которые можно объединить под названием «структура мифологического мышления», также имеет для экрана ранг закона.

Более того, мифологическое мышление, как и любое другое, имеет свою ясную логику. А значит, строение монтажных фраз должно ей следовать даже тогда, когда оно не совпадает с рациональной или тривиальной логикой. Но в этом случае, термин «логический монтаж» становится бессмысленным, так как логика в монтаже присутствует всегда [2 с. 14]; [3 с. 81]; [4 с. 111]. «Нелогичного» монтажа просто не может быть – в таком случае это уже не монтаж, а бессмысленная нарезка кадров.

Еще проблематичнее обстоит дело с термином «аналитический монтаж», – элементарная логика подсказывает, что использование этого термина по отношению к монтажу не просто бессмысленно, но и вредно [5 с. 172]. Потому что монтажный ряд в кино воспринимается зрителем, прежде всего, как нечто заведомо цельное, а не как разъятая на части реальность, подвергаемая рациональному анализу.

Сегодня хорошо известно, что чувственно-эмоциональное и логическое восприятие человека существуют по принципу «качели»: доминирование одного приводит к подавлению другого. Значит, как только режиссер дает ясный знак, что он «анализирует» действие или объект, эмоциональное восприятие зрителя подавляется логическим и выключает в нем сопереживание. Получается, что любой «анализ» на экране разрушает эмоциональное восприятие истории.

Это же, во многом, относится и к термину «интеллектуальный монтаж», хотя тут ситуация немного сложнее. Прием интеллектуального монтажа почему-то часто путают с монтажом ассоциативным. Но это приемы совершенно разного порядка. Интеллектуальный монтаж, по Эйзенштейну [6 с. 58-59], строится на прямом, чисто рациональном, сравнении: первое равно второму. Солдат загоняют в казармы = баранов загоняют в загон, Корнилов = Наполеон, речь меньшевика = брэнчание балалайки и т.д. Это аналогично тропу «аллегория», которая на экране не всегда выглядит навязыванием, грубой дидактикой. Серьезный кинематограф давно отказался от таких лобовых решений. Поэтому сегодня интеллектуальный монтаж используется, в основном, комедиографами. Например, в гэггах или пародиях на «лобовые» киноприемы. Примером служат фильмы самого Эйзенштейна.

Стоит ли сохранять в классификации монтажа термины, которые либо ничего не дают, либо работают против основных задач режиссуры? Думаю, вопрос риторический.

### Выводы

Исходя из сегодняшних знаний, как в области зрительского восприятия, так и современного режиссерского киноязыка, предлагается следующая классификация в монтаже:

- виды монтажа: межкадровый и внутрикадровый;
- типы «склейки»: комфортный и акцентный;
- законы монтажа – перечисленные в статье «закон третей», принцип выстраивания доминанты, организация одним из двух способов ясной ритмической структуры, следование принципам мифологического мышления и выстраивание логики. Плюс еще несколько неупомянутых, так как объем статьи ограничен («восьмерка», столкновение взглядов, «захлест» звука на склейке<sup>1</sup>, избегание визуальной тавтологии при повторе планов, чередование композиционно простых и сложных кадров, соотношение длины плана с его информационной насыщенностью и т.п.);
- правила монтажа – к ним можно отнести современную эстетику экрана и все правила комфортного монтажа (монтаж по фазам и направлению движения, законченность движения, сдвиг угла съемки не менее, чем на 30° и т.д.). Нарушение этих правил – не «преступление», а акцентная склейка, которая, как любой акцент, должна быть оправдана и осмыслена. Сегодняшняя эстетика экрана терпимо относится к самому жесткому акцентному монтажу, если он не нарушает законы. Другое дело, что не стоит объявлять такой монтаж «новым словом» в киноязыке, так как все его возможности раскрыты еще во времена немого кино (достаточно вспомнить финальные эпизоды «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова);
- монтажные приемы (аналогичны литературным тропам): последовательный, параллельный и дистанционный монтаж, аттракцион, вертикальный монтаж (который сегодня понимается режиссерами с позиции не Эйзенштейна, а Вертова), ассоциативный, монтаж, а также четыре варианта метрического монтажа: бобслей, клиповый, трэш-монтаж и джамп кат.

1 Поэтому выделение в отдельные приемы так называемых «J- и L-переходов», как минимум, некорректно – приемом не может быть то, что делается всегда. Это просто два способа «склейки» по звуку. Другое дело, что сам «захлест» может быть 3 кадра, а может и 303 кадра.

Наконец, от терминов «аналитический» и «логический» монтаж, как и от деления монтажной доминанты на тональный, обертоновый и полифонический монтаж стоит отказаться, так как практической пользы они не несут.

Такой вариант классификации, во-первых, дает понимание приоритетов и в съемочно-монтажной практике, и при обучении монтажу. Во-вторых, снимает вопросы о том, что можно, а что нельзя выбросить из системы, сформировавшейся в 20-30 годы. И наконец, задает ясную логику и последовательность работы над режиссерским сценарием и раскадровкой.

А систему, сформулированную в 30-х годах Сергеем Эйзенштейном, стоит изучать в рамках предмета «История кино».

Предлагаемая система прошла практическую апробацию в Российском государственном институте сценических искусств и стала основой для преподавания предмета «Теория и практика монтажа».

### Библиографические ссылки

1. ПРОПП, В. *Морфология «волшебной» сказки*. Москва: Лабиринт, 1998.
2. СОКОЛОВ, А.Г. *Природа экранного творчества: Психологические закономерности*. Москва: ЧеРо, 1997.
3. УТИЛОВА, Н.И. *Монтаж: Учеб. пособие для студентов вузов*. Москва: Аспект Пресс, 2004.
4. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С.М. *Монтаж*. Москва: ВГИК, 1998.
5. СОКОЛОВ, А.Г. *Монтаж: телевидение, кино, видео*. Москва: Изд. А.Дворников, 2000.
6. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С.М. *Монтаж 1938*. Москва: Искусство, 1968.

## IMPORTANȚA MIȘCĂRII SCENICE ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE

### THE IMPORTANCE OF STAGE MOVEMENT IN THE ANIMATION THEATER

**OLEG MARDARI<sup>1</sup>,**

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

CZU 793.3+792.97

*Lucrarea de față își propune să prezinte rolul mișcării scenice în educația studentului-actor în teatrul de animație, bazându-se pe o cercetare practică și teoretică în domeniul teatrului și pedagogiei. În urma analizării procesului de formare a studentului păpușar unde acesta se află după paravan iar instrumentul de lucru este păpușa pe care acesta o învie, mi-am dat seama că o filă extrem de importantă în formarea actorului păpușar merită o atenție deosebită. Această filă am intitulat-o „Importanța mișcării scenice în teatrul de animație”, unde pregătirea fizică a actorului joacă un rol extrem de important la fel ca vorbirea scenică, ritmică, canto etc.*

**Cuvinte-cheie:** mișcare scenică, teatrul de animație, păpușar, păpușă

*The present paper aims to present the role of stage movement in the student-actor education in the animation theatre based on practical and theoretical research in the field of theatre and pedagogy. After analyzing the puppet student's training process where he is behind the screen and the working tool is the puppet that he is animating, I realized that an extremely important part in the formation of the puppet actor deserves special attention. This is the title of „The Importance of the Stage Movement in the Animation Theatre”, where the physical training of the actor plays an extremely important role as well as stage speaking, rhythmic, singing, etc.*

**Keywords:** stage movement, animation theatre, puppeteer, puppet

1 E-mail: olegmardari@bk.ru

## Introducere

*Actorul trebuie ori să-și dezvolte imaginația ori să iasă din scenă* [1 p. 13].

Pentru actorul păpușar-păpușa este cheia ce deschide ușile celor mai adânci sentimente din lădițele sufletului său. Păpușa devine o parte a corpului, ea simte, iubește, plânge, râde și trăiește micile sale bucurii servind pentru publicul spectator o oglindă ce reflectă toate laturile ascunse ale actorului. Ea ne dezvăluie emoțiile, gândurile și starea sufletească pe care actorul le trăiește în acea clipă. Dar acest lucru este posibil numai în cazul când actorul are o imaginație bogată, fără ea orice încercare de a anima păpușa ar avea eșec.

Fără să ne dăm seama păpușa se transformă dintr-un slujitor într-un dictator. Deseori actorul păpușar este nevoit să se miște pe scenă așa cum îi dictează păpușa.

*Transformare – după asta tânjește natura actorului, conștient sau subconștient* [2 p. 115].

Cercetând teatrul de animație atât teoretic cât și practic am dedus că păpușile după modalitatea sa de construcție își au caracterul său. Unele mai bune altele mai rele, unele capricioase altele binevoitoare, unele haioase altele mai serioase și absolut toate îți dictează cum să te miști pe scenă.

În general orice obiect care nu este însuflețit rămâne pur și simplu obiect. O piatră, o cârpă, o jucărie, chiar dacă este mecanică, sau o păpușă teatrală ce este pusă în mișcare de un păpușar [3 p. 346].

## Tipurile de păpuși, modalitățile de joc cu ele

*Păpușa Bi-Ba-Bo* – una din cele mai haioase și mai hazlii tipuri de păpușă care a reprezentat pentru Serghei Obrazțov primul pas în descoperirea artei păpușărești. Mecanica ei îți permite să o mânuiești doar cu o singură mână, de regulă dreaptă, degetul arătător răspunde de mânuirea capului, iar degetul mijlociu și cel mare răspund de lucrul mâinilor, corpul fiind chiar mâna păpușarului.

Deoarece cu acest tip de păpușă se joacă la paravan actorul este nevoit să privească în sus la păpușă. Astfel, păpușa îi dictează actorului unde să privească. Capul mare și mânuțele mici redau acestei păpuși un temperament energic, înseamnă că ea îi dictează actorului cum să se miște. Deseori aceste păpușă se întrebuițează în comedie din care cauză îl lasă pe actor mereu într-o stare de suspans spunându-i că oricând trebuie să fie gata de a acționa. În lucrul cu aceasta poziția corpului i-a următoarea formă: picioarele îndoiate la genunchi, piciorul drept un pic înainte, capul în sus cu privirea la păpușă, mâna stângă lipită de corp sau este folosită pentru a ține o recuzită. Această păpușă dezvăluie latura pozitivă a actorului, aduce o atmosferă de umor care se reflectă atât prin mișcarea corpului, prin voce, gândire și atmosfera de sărbătoare care se creează în timpul spectacolului.

*Păpușa cu tijă* – la fel este mânuită la paravan însă mecanica și caracterul ei îi dictează actorului un comportament cu totul diferit. Pentru a mânuși această păpușă actorul are nevoie de două mâini iar câte odată chiar de ajutorul altui actor. Capul acestei păpuși are o tijă care se sprijină în palma actorului și răspunde de mișcarea capului. Mâinile acestei păpuși la fel au două tije care se sprijină în palma mâinii stângi a actorului și răspund de mișcarea mâinilor. Aceste tipuri de păpușă au fost întrebuițate în spectacolele lui Serghei Obrazțov pentru a reda personajelor un comportament romantic sau de erou. Astfel păpușa îi dictează actorului că mișcarea în scenă trebuie să fie lentă sau cu un tempou înflăcărat reieșind din personaj. În lucrul cu această păpușă poziția corpului ia următoarea formă: picioarele înfioate la genunchi, privirea sus la păpușă, mâna dreaptă deasupra capului, mâna stângă în zona pieptului înclinată un pic spre dreapta. Această păpușă scoate la iveală sentimentul romantic plin de vitejie al actorului făcându-l să se miște asemenea unui erou având o inimă plină de jar iar vocea bărbătească împresurată cu blândețe.

*Păpușa de tip planșet* – are o modalitate de mânuire cu totul diferită de cele precedente. Cu ea se lucrează la masă unde actorul păpușar este văzut de publicul spectator. Mecanica acestei păpuși și modalitatea de lucru îl fac pe actor să meargă un pic încovoiat de parcă și-ar fi cerut scuze în fata ei că se află cu ea pe aceeași scenă. Din capul și din corpul păpușii se prelungesc două tije. Cu mâna dreaptă actorul ține tija ce se prelungește din capul păpușii iar cu mâna stângă ține tija ce se prelungește din

spatele păpușii. Caracterul ei de regulă este foarte bun aduce o atmosferă pozitivă plină de căldură dar în același timp, asemenea unui dictator, îl face nevăzut pe actorul păpușar cu toate că acesta se află în scenă. Dacă păpușile precedente se simțeau regine pe scenă, atunci această păpușă este dublu regină pentru că mai are o slugă care permanent îi stă la dispoziție și oricând e gata să-i îndeplinească orice dorință. Aceste tipuri de păpușă au fost folosite de Serghei Obrazțov în spectacolul *O comedie Dumnezeiască* care a cunoscut un succes enorm prin concepția regizorală a jocul actoricesc.

*Păpușa marionetă* – se folosește pentru lucrul la masă cât și pe pământ. Pentru mânăuirea acestei păpuși actorii se folosesc de ambele mâini, mâna dreaptă de regulă pentru mânăuirea picioarelor a capului iar mâna stângă pentru mânăuirea mâinilor cu unele excepții reieșind din mecanica păpușii. În cazul în care păpușa este mânăuită la masă actorul este nevoit să urce pe un scaun pentru a se afla deasupra păpuși pentru a efectua mânăuirea acesteia. În lucrul cu această păpușă corpul actorului ia următoarea formă: picioarele drepte la nivelul umerilor, corpul un pic încovoiat cu privirea în jos la păpușă, mâinile la nivelul pieptului, palmele drepte cu degetele desfăcute gata de acțiune.

*Mâna cu bilă* – acest tip de păpușă se folosește atât la paravan cât și pe masă. Serghei Obrazțov a fost întemeietorul acestui tip de păpușă și a produs cu ajutorul ei mari schimbări în modalitatea de a gândi și de a mânăui păpușă la paravan. De obicei acest tip de păpușă se folosește pentru a reda o stare de romantism, personajul fiind înconjurat de o atmosferă lirică, sau pentru a reda o stare de umor. Mâna este îmbrăcată într-o mănușă albă, neagră, roșie sau altă culoare reieșind din caracterul personajului. În cazul în care mâna cu bilă se joacă la paravan bila se îmbracă pe degetul arătător creând astfel capul păpușii, degetul mare și mijlociu având rolul de mâini iar degetul inelar și mezinul fiind strânse în palmă având rolul de picioare. În lucrul cu această păpușă poziția corpului i-a următoarea formă: picioarele îndoite la genunchi, piciorul drept un pic înainte, fața sus cu privirea la păpușă, mâna stângă lipită de corp sau este folosită pentru a ține o recuzită. Însă, spre deosebire de păpușă Bi-Ba-Bo, mâna cu bilă este nevoită să facă mișcări mai exagerate pentru a reda volum și expresivitate în scenă. În cazul în care mâna cu bilă se joacă la masă forma păpușii se schimbă radical: bila cu ajutorul unui elastic se prinde de încheietura mâinii formând capul păpușii, degetul mare și mezinul sunt desfăcute formând mâinile păpușii, degetul inelar este strâns în palmă iar degetul arătător și mijlociu sunt puse pe masă formând picioarele păpușii.

În lucrul cu această păpușă corpul este un pic încovoiat, privirea în jos la păpușă mâna stângă lipită de corp, picioarele drepte la nivelul umerilor oricând gata de a se deplasa în dreapta sau stânga. Mâna cu bilă spre deosebire de alte tipuri de păpușă necesită o elasticitate foarte bună a mâinii deoarece toate mișcărilor mâinilor, picioarelor a întregului corp se face nemijlocit prin intermediul mâinii.

*Mâna cu sau fără mănușă* – acest tip de păpușă se joacă la paravan și poate fi folosită în orice gen dramatic fie liric, comic, tragic etc. Serghei Obrazțov considera acest tip de păpușă baza mânăuirii tuturor tipurilor de păpuși. În lucrul cu aceasta corpul actorului poate lua cele mai diverse poziții reieșind din personajul ce se va juca iar această păpușă ne permite crearea tuturor personajelor posibile începând de la animale și terminând cu obiectele. Trecerea bruscă de la un animal la altul necesită de la actor o concentrație mare, o plastică bine dezvoltată a întregului organism. Deseori la crearea unui chip scenic lucrează doi-trei sau mai mulți actori și deseori lucrul fiind la paravan actorii sunt nevoiți într-un spațiu destul de mic, fără să încurce partenerul, să se deplaseze toți odată. Deseori această prveliște este un pic caraghioasă și îți provoacă zâmbetul, însă dacă vom privi spre paravan vom vedea o atmosferă cu totul aparte plină de miracolul învierii prin intermediul mâinilor.

*Dacă această credință, această bucurie emoțională a convingerii nu este, păpușa va rămâne moartă prin fiecare mișcare a sa [3 p. 347].*

## Concluzii

După cum ați observat actorul și păpușa depind unul de altul și recurg la limbajul lor de comunicare cu legile sale nescrise. Orice tip de păpușă își arată capriciile sale iar actorul umil i se supune înde-

plinindu-i cerințele. Cu toate acestea în semn de răsplată actorul primește o satisfacție nemaipomenită pentru că păpușa îi arată drumul spre o lume cu totul nouă, plină de imaginației, o lume fermecătoare a basmului. Cu trecerea timpului tehnicile de joc cu păpușa au început să sufere schimbări odată cu apariția noilor tipuri de păpuși cum ar fi păpușa himeră formată atât din corpul actorului cât și dintr-un obiect, dar oricum la baza tuturor formelor de joc păpușăresc se află tehnică de mânăuire la paravan.

### Referințe bibliografice

1. STANISLAVSKI, K. S. *Munca actorului cu sine însuși*. București: Nemira Publishing House, 2013.
2. CHEKHOV, M. *Gânduri pentru actor (despre tehnica actoriei)*. București: Nemira Publishing House, 2017.
3. ОБРАЗЦОВ, С. *Моя профессия*. Москва: Искусство, 1950.

## REALIZAREA SONORĂ A FILMULUI DE FICȚIUNE ÎN ERA DIGITALĂ

### MAKING THE SOUND OF A FICTION FILM IN THE DIGITAL ERA

ANDREI BURUIANĂ,

lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 791.636:534

*Imaginea filmică este rezultanta fuziunii unor componente (imagine, muzică, efecte sonore, dialog), realizată prin intermediul montajului, mijloc de expresie ce transfigurează realitatea în imagine audiovizuală. Regizorul creator acordă atenție sunetului pe parcursul întregii perioade de realizare a filmului, găsește cea mai bună adoptare vizuală, modalitate de a crea imaginea subiectivă, care mult mai bine ar fuziona cu sunetul, sporind impresia artistică. Atât la montaj cât și la mixaj trebuie ținut cont că relația imagine-sunet constă în faptul că sunetul completează imaginile, iar imaginile, la rândul său, completează sunetul. În caz contrar va fi vorba nu de artă, dar de un film mut cu adaus de sunet.*

**Cuvinte-cheie:** manipulare digitală, imagine filmică, imagine subiectivă, procesarea sunetului, editarea dialogului, efecte sonore, postsincron, montaj, mixaj provizoriu și final

*The film image is the fusion of some components (image, music, sound effects, dialogue) made through editing, a means of expression that transfigures reality into an audiovisual image. The creating director gives attention to the sound throughout the film, finds the best visual adaptation, a way to create the subjective image that would fuse much better with the sound, enhancing the artistic impression. In both editing and mixing, we must take into account that the image-sound relationship consists in the fact that the sound complements the images, and the images, in turn, complement the sound. Otherwise, it is not about art, it is about a silent film with added sound.*

**Keywords:** digital manipulation, film image, subjective image, sound processing, sound effects, post sync, editing, provisional and final mix

### Introducere

Tot așa precum filmul prezintă peisaje vizuale, prezintă și imagini sonore. Imaginile sonore urmăresc scopul creării unei anumite atmosfere, tensiuni. Cele trei elemente sonore (zgomot, muzică, voce) sunt acceptate ca parte integră, și nu ca o perfecționare a factorului vizual. Imaginea filmică (audiovizuală) este rezultanta fuziunii componentelor filmice realizată prin intermediul montajului, nu altceva decât un mijloc de expresie prin care se transfigurează realitatea în imagine filmică, o imagine ireală, deoarece filmul este doar o impresie a realității, și nicidecum nu realitatea.

Manipularea digitală, la rândul său, nu este total o nouă metodă de manipulare a spectatorului. Orice metodă rămâne viabilă atâta timp, cât îți oferă posibilități de a obține rezultatul dorit. Tehnica digitală, noile tehnologii continuă să demonstreze că cinematografia este Artă și Industrie, sporește posibilitățile artistice, creează noi mijloace de valorificare, contribuie la obținerea realizărilor artistice remarcabile.

Astăzi putem spune cu certitudine, că am intrat în era în care simțul estetic al omului asupra felului în care ar trebui să arate universul și-a redefinit rolul, trecând de la descoperitor la artist, fapt ce schimbă și atitudinea realizatorului de film față de munca sa.

### **Sunetul în producția cinematografică**

Există o largă variație a tipurilor de sisteme utilizate și, totodată, tehnici digitale (inclusiv de sunet) care sunt într-o perpetuă dezvoltare. Sistemul digital de manipulare a sunetului necesită mai multe profesii, printre care: operator de înregistrare, editor de sunet, designer de sunet, supervisor de sunet, editor de dialog, mixerii și un grup de tehnicieni – toți în serviciul regizorului realizator al filmului de ficțiune.

Vom discuta de felul în care tehnologia digitală poate afecta sunetul la procesare, propunându-vă un șir de sfaturi și recomandări. Pentru început vom aborda unele aspecte legate de producția filmului și specificul rezolvării problemelor ce țin de sunet la diferite etape ale acestea.

Etapele de producție a filmului (accentul pe sunet) sunt:

#### **1. Pre-producția:**

1.1. *Scenariu literar.*

1.2. *Concepția regizorală. Primii pași spre crearea imaginii filmice.*

#### **2. Producția.**

#### **3. Postprocesarea sunetului:**

3.1. *Editarea dialogului.*

3.2. *Postsincronul de dialog (ADR).*

3.3. *Efectele sonore.*

3.4. *Muzica.*

#### **4. Foaia de montaj.**

5. *Mixajul provizoriu.*

6. *Mixajul final.*

Scenariul literar marchează începutul perioadei de pre-producție. La această etapă nu putem vorbi în mod serios de realizarea sonoră a viitorului film. În cele mai bune cazuri, autorul scenariului va anunța gradul în care sunetul este capabil să participe la spunerea poveștii, determinat prin utilizarea timpului și a spațiului, dar menționarea sunetelor reale sau imaginare rămâne în afara viziunii acestuia. Practic, în această perioadă regizorul este persoana pe umerii căreia este lăsată abordarea serioasă a utilizării sunetului. Iată de ce un regizor trebuie să cunoască posibilitățile și avantajul utilizării sunetului în film.

Concepția regizorală constituie primii pași spre crearea imaginii filmice (audiovizuale).

Scenariul sau lucrarea literară aleasă în calitate de scenariu ne poate permite utilizarea mai multor mijloace cinematografice: sincronismul, contrapunctul, aglomerația de sunete și tăcerea, prim-planul sonor, monologul interior etc. Din start, intenționăm să luăm sunetul în serios. Vom decide în numele cărei persoane vom spune povestea (în caz de nevoie), vom face ca anturajul să nu elimine sunetul ca interpret, să încurajăm spațiul sonor, nu doar vocea umană. Totodată, important este cum va fi tratată imaginea, vor fi exploatate posibilitățile de prezentare a materialului vizual pentru a contribui la o percepere mai profundă a sunetului.

Diversitatea gusturilor oamenilor de creație, alegerea diferitor metode de abordare a subiectului asigură varietatea artistică a realizatorului. Unii regizori preferă montajul în cadru în locul montajului de cadre, adică mișcarea interioară în locul mișcării exterioare. În acest caz, ei micșorează numărul scenelor și compun secvențe întregi, fără întreruperi: camera se rotește în jurul personajelor (sau a obiectelor), ba îl urmărește pe unul, ba pe celălalt, apropiindu-se prin intermediul prim-planurilor, sugerează stările sufletești ale personajelor (și spectatorilor) și creează neliniștea interioară. La aceasta se adaugă, în caz de necesitate, diferite sunete, câteodată insistente, care revelează gândurile participanților la acțiune și determină un montaj pe baza asociației de idei.



Cele povestite de autorul scenariului ne impresionează, în primul rând, grație imaginației noastre vizuale. Sunetul corect găsit și reușit aplicat poate deveni un puternic instrument în arsenalul creatorului de film, dacă ne vom referi la capacitatea lui de a ademini spectatorul. Acesta (sunetul), după cum au spus nu o dată teoreticienii și a confirmat-o marele editor de sunet Allan Splet, este un lucru care ține de inimă. Indiscutabil, noi interpretăm sunetul prin emoțiile noastre, și nicidecum prin intelectul nostru. Pentru a contribui la un veritabil succes, trebuie găsite acele modalități necesare care ar atrage ochiul și, prin urmare, ar invita auzul la percepere. Cu alte cuvinte, publicul spectator trebuie plasat într-un spațiu vizual în care ar fi mai mult încurajat să simtă decât să gândească. Sunetele care ajung la urechile noastre ne informează asupra senzațiilor respective și chiar le poate intensifica.

Regizorul creator trebuie să se gândească la sunet pe parcursul întregii perioade de realizare a filmului, atât în procesul filmărilor cât și al editării imaginii. Informația vizuală, cât și cea auditivă, luate în parte, nu asigură destulă informație, pe când combinația dintre ele produce unele stări pe care nu ni le-am putut imagina mai înainte. Walter March, editor de film și designer de sunet, susține: „Dacă încurajați sunetele personajelor și lucrurilor din filmul dvs., atunci filmul dvs. poate ajunge să dispună de o voce proprie, dincolo de orice ați putut visa” [1, p. 202].

### **Tehnici și modalități de realizare a coloanei sonore în film**

Pentru a aprecia și a cunoaște posibilitățile expresive ale coloanei sonore este nevoie de o analiză cât mai minuțioasă a filmelor realizate de regizorii sensibili la sunet. Se spune că Francis Coppola, Walter Murch, George Lucas și Ben Burt nu experimentau cu sunetul, dar mai mult se jucau cu el (și nu doar cu efectele sonore, dar și cu muzica, și cu dialogul) și au descoperit că sunetul, uneori, începe să dea formă imaginii, la fel cum și imaginea dă formă sunetului. Oricum, filmele realizate de dânsii au ajuns legende, iar coloanele lor sonore au schimbat felul în care este abordat sunetul în film.

Regizorul, elaborând scenariul regizoral, trebuie să se gândească la modul de realizare a imaginii adoptată la sunet, cum să fie creat spațiul auditiv din interiorul și exteriorul cadrului pentru a scoate în evidență spațiul psihic. În acest scop, regizorul caută cea mai bună abordare vizuală, modalitate de a crea imaginea subiectivă, care, la rândul său, mult mai bine fuzionează cu sunetul, creând o impresie filmică artistică.

În acest scop pot fi folosite:

#### **1. Planurile generale și planurile-detalii.**

Misterul planurilor apropiate (detaliile feții, mâinii) constă în faptul că noi, spectatorii, ne simțim participanți la acțiune din punctul de vedere al personajului filmului și, totodată, împărtășim cu el această vedere. O bruscă ciocnire la montaj a planurilor-detalii cu planurile generale contribuie la crearea spațiului psihic. La rândul său, cadrele generale prin intermediul sunetului pot furniza și posibilitatea de a auzi plenitudinea sau golul unui peisaj imens.

Imaginați-vă că un grup de oameni sleiți de puteri, disperați parcurg un deșert fără de margini. Montajul brusc al planului general ce a înghițit acești sărmani cu gros-planul feții umane și valurilor mării va provoca o forță foarte puternică emoțională.

#### **2. Focalele lungi și focalele scurte (WideAngleandAngleShort).**

De fiecare dată când vezi o imagine realizată prin folosirea unei focale foarte lungi sau foarte scurte simți ceva neobișnuit, ieșit din comun. Lucrurile nu sunt văzute ca uzuale: vi se impune o viziune specială. Imaginea văzută prin teleobiectiv este lipsită de profunzime, ne plasează într-un spațiu subiectiv, fapt ce ar permite regizorului să introducă unele sunete care au puțin comun cu ce vedem în cadru, cu felul cum simte spectatorul care privește o asemenea imagine. Sunetul este transferat în spațiul în care au loc evenimentele prezente pe ecran.

### 3. Filmarea cu încetinitul (Slow Motion).

Această abordare vizuală plasează spectatorul într-un spațiu oniric și îi comunică gândul că e lipsit de protecție, e provocat de o amenințare. Vă propun un exemplu. În filmul american „The HurtLocker” (*Echipa de geniști*) de Kathryn Ann Bigelow, menționat cu premiul Oscar pentru sunet, episodul deminării unui teren, filmat cu încetinitul și acompaniat de liniște, creează o stare adânc impresionantă.

### 4. Imaginile alb-negru.

Evident, aflându-ne permanent în mijlocul imaginilor color, nu mai acordăm atenție acestui fapt, dar introducerea în filmul color a unor cadre alb-negru va fi percepută ca fiind punctul de vedere al cuiva, ar provoca o prezentare subiectivă a evenimentelor.

### 5. Racursiul și camera mobilă.

Imaginea devine subiectivă în dependență de racursiul filmării (plonjeu sau contra plonjeu), dacă este filmată în panoramă, rotire cu câteva grade în raport cu verticala sau dacă camera se află pe *travelling*. În aceste cazuri cadrul devine parte a scenei și nu pur și simplu o fotografie, o redare realistă a scenei. Sunetul ce însoțește imaginea capătă o nouă forță, iar dinamismul interior și exterior vor contribui la dramatizarea situației.

### 6. Întunericul în jurul cadrului.

Deși publicul poate să nu conștientizeze despre ceea ce se adăpostește în petele negre ce înconjoară cadrul, urechile noastre pot descifra acest mister, ca să ne transmită ce ar trebui să știm despre întuneric, comunicându-ne un șir de indicii.

Toate aceste modalități de a crea imaginea subiectivă țin de psihoacustică, de o minuțioasă studiere a percepției subiective în care au loc evenimentele prezentate pe ecran.

Totodată, sunetele (zgomotele, muzica) ce parvin de la surse determinante deseori conțin în sine o simbolică cunoscută. Dacă regizorul reușește să folosească sensul simbolic în interesul narațiunii, atunci însuși sunetele se transformă din elemente materiale în elemente ale proceselor gândirii. Simbolul este un procedeu expresiv prin care se sugerează o idee.

În cazul **producției** ne vom referi doar la sunet. Sunetul pe platou poate fi înregistrat digital pe diferite suporturi: caseta DAT, disc, hard, flash-hard etc., fiind marcat, ca apoi, ulterior, să fie alăturat imaginii respective, într-o sincronizare perfectă.

Operatorul de înregistrare trebuie să obțină o înregistrare cât mai curată a dialogului, cu un raport semnal/zgomot cât mai bun. În acest scop vor fi utilizate microfoanele tip lavalieră, mascate pe corpul vorbitorului sau undeva în apropiere. Microfoanele vor fi conectate cu aparatul de înregistrare a sunetului prin intermediul cablului sau a unui mic transmițător radio. Înregistrarea fiecărui actor va fi efectuată pe piste diferite. Aceasta, mai apoi, va permite editorului de dialog obținerea unei imprimări mai bune prin conexarea vocilor imprimate în parte, deoarece mixajul dialogurilor efectuat în timpul filmărilor ne va lipsi de un șir de privilegii de care ne vom bucura lucrând asupra bandei sonore.

În obligațiunea operatorului de înregistrare mai intră, deasemenea, înregistrarea *liniștiiactive*, necesară în cazul postsincronului la ajustarea dialogului adăugat la procesare, cât și la captarea sunetelor specifice locației în cauză.

Filmările sunt terminate, montajul finisat, dar asta nu înseamnă că filmul e gata. E nevoie de **procesarea sunetului**, o serioasă editare și îmbogățire cu noi sunete (dialog, muzică, efecte sonore) care ar face filmul mai real, i-ar atribui un aspect artistic.

Primul pas al editării sunetului este *localizarea*, în cadrul căreia editorul și, posibil, regizorul parcurg fiecare secundă a filmului împreună cu editorul de sunet însărcinat cu supervizarea pentru a întocmi o listă a fiecărui sunet care trebuie adăugat, sporit în intensitate, ori înlocuit. Așa va fi stabilit

programul de lucru pentru perioada de postprocesare care include editarea dialogului, postsincronul, realizarea efectelor sonore, muzica.

Urmează **editarea dialogului** – o problemă tehnică care ține de curățirea sunetului captat la filmare. Ea prevede nu doar mixarea și ajustarea vocilor captate prin intermediul mai multor microfoane, dar și o muncă mult mai detaliată, cum ar fi: reutilizarea unei consoane în cazul pronunției nereușite sau a unui cuvânt acoperit de un zgomot nedorit (străin timpului acțiunii, scârțâitul dolly-ei camerei sau unui careva zgomot ce nu ar corespunde parametrilor necesari etc.).

Dialogul imprimat pe platou este preferabil, deoarece el prezintă o parte integrantă a interpretării actorului. Nivelul emoțional atins în timpul filmărilor nu e ușor pentru un actor ca să-l echivaleze la postsincron. Într-un film contemporan circa 85% din dialog revine imprimărilor efectuate pe platou.

Editorii de sunet separă, în primul rând, replicile vorbite, captate de diferite microfoane și imprimate pe piste separate. În așa mod, acestea devin cât mai comod controlabile. La procesare mixerul de înregistrare ridică sau coboară volumul fiecărei piste pentru a crea un efect necesar între replici. O asemenea imprimare permite, totodată, regizorului posibilitatea accentuării dominanței unui careva personaj, nemaivorbind de ajustarea calității tonale.

Dialogul care nu mai poate fi salvat urmează a fi înregistrat prin intermediul procesului *buclă* sau *ADR (Atomic Dialog Replacement)*. *ADR*-ul va fi utilizat și pentru a da un nou caracter, mai multă profunzime unui cadru. Tot aici vor fi imprimate și monologurile interioare (deși situate în acțiunea prezentă, corespund cu interiorul fizic și mental al personajului), vocea autorului (în caz de necesitate), cât și frazele necesare apărute după montaj. La categoria sunetelor interioare sunt incluse și vocile din minte, amintirile, sunetele fiziologice ale respirației, gemetele ori bătăile de inimă – toate acestea denumite sunete intern-subiective.

Monologul interior, spre deosebire de *voice-over*, expune ceea ce este inaccesibil imaginii, depășește vizibilul, este viața interioară a personajului [2 p. 34].

Zgomotele corect selectate și utilizate la momentul și locul potrivit vor accentua realitatea redată în film. La realizarea sonoră pot fi folosite atât zgomote culese din lumea acustică cât și efecte sonore create mai târziu, considerând că sunetele înregistrate pe platou nu întotdeauna ar suna corect din punct de vedere al percepției psihice.

Efectele sonore, fiind inventate în laboratorul sound al designer-ului, reprezintă latura demonstrativă, provocatoare a rețelei sonore create. Unele sunt de origine reală, apărute pe baza observației zilnice: majorarea vitezei de redare sau *slow motion*, banda întoarsă etc. O altă categorie de efecte sonore este aceea a sunetelor create special la computer. Procesarea digitală permite crearea efectelor sonore în urma utilizării straturilor de sunete combinate, inițial surse diferite, care încep organic, iar apoi sunt procesate digital. Sound designer-ul găsește o soluție care nu ar artificializa imaginea, dar ar spori dramaturgic prin contopire cu aceasta semnificația locului și a spațiului psihic. Sunetele obținute vor contribui la crearea tensiunii, a peisajului oniric, vor oferi o individualitate nu doar personajelor, dar și acțiunii.

În multiple cazuri efectele create sunt utilizate și în calitate de fundal al monologurilor interioare. Utilizarea meta-diegetică a sunetului, cum ar fi și monologul interior, a devenit o practică în creația de film contemporană. Deseori nici nu observăm forța lui de manipulare.

Arta filmului, prin aspectul ei esențial de produs audiovizual, pune designer-ul audio în fața unei probleme reale de deontologie și etică profesională, legată de felul în care sunetul îi poate afecta pe cei ce îl ascultă. Totodată, nu vom uita că sunetul, spre deosebire de imagine, este subiectiv și dependent de o anumită situație vizuală. Mintea noastră produce o oarecare filtrare, selectează anumite sunete din multitudinea de zgomote pe care le oferă lumea acustică.

Muzica în film, ca punctesonică și psihică între realitate și inconștient, declanșează o magie de trăire a evenimentului de ecran. Conform practicii internaționale există două variante când compozitorul este angajat la realizarea filmului. În primul caz compozitorul este invitat încă de la începutul monta-

jului pentru a discuta necesitatea fragmentelor muzicale și plasarea lor în film. Într-al doilea, conform regulamentului, editorul muzical supervisor, în datoria căruia intră stabilirea fiecărei intrări muzicale, este cel preocupat de coloana muzicală. Dânsul face lista precisă a sincronizărilor, notează durata muzicii la secundă, fixează punctul de subliniere muzicală. Cu alte cuvinte, editorul muzical face o hartă precisă pentru compozitor, totodată, înaintându-i un șir de obligațiuni atât de ordin estetic cât și tehnic: muzica de film trebuie orchestrată în așa fel ca instrumentele folosite să nu se suprapună ca spectru de frecvență pe spectrul vocii umane sau pe efectele sonore dominante auzite în același timp.

În cazul **mixajului provizoriu** editorul muzical, la cerința regizorului, apelează la o muzică temporară folosită în alt film sau la muzica din fonotecă scrisă ulterior.

Atât la montaj cât și la mixaj trebuie ținut cont că relația dintre imagine și sunet constă în faptul că sunetul trebuie să completeze imaginile, iar imaginile să completeze sunetul. În caz contrar, putem vorbi de un film mut cu adaos de sunet, nicidecum de artă.

Până a începe mixajul provizoriu editorii trebuie:

- să elimine toate problemele vizibile de sunet-imagine;
- să înlăture *neghina*;
- să înainteze ideile cele mai inventive (pe urmă va fi mult mai greu de făcut acest lucru);
- să furnizeze principalele efecte sonore.

Editorii trebuie să profite de momentul de a prezenta regizorului și producătorilor opțiunile sale creative. Totodată, aici apare și un dezavantaj. De exemplu, dacă regizorului îi vor fi pe gust anumite sunetele propuse în montajul provizoriu, acestea pot rămâne fără a mai fi finisate, adică aduse până la capăt, de a fi rafinate.

Mixajul este totalizarea unei îndelungate munci, finisarea filmului prin crearea imaginii filmice (audiovizuale). Procesul constă în ajustarea tuturor pistelor, cunoscute ca elemente, în privința volumului și calității tonale, cât și raportul unui element cu altul și, desigur, cu imaginea. Tot aici se poate refuza la orice secvență de muzică în favoarea efectelor sonore sau a dialogului, sau invers, acordând atenție acestuia, sau a introduce liniștea. Primordialitatea unui element sonor (muzică, efecte sonore, dialog) față de altul va depinde de subordonarea lui impactului dramatic final asupra câștigului obținut de sunetul general al episodului, deci și a filmului în întregime. Mixerul trebuie să stabilească și echilibrarea coloanei sonore ca nivel și spectru de frecvență, să obțină o integritate *fără decusur* a filmului. O coloană sonoră supraîncărcată poate duce la pierderea ideii esențiale. Dar, cum se știe, incapacitatea atenției, lipsa unei dramaturgii de sunet poate genera pierderea receptorului. Micșorând nivelul sunetului sau eliminându-l complet, mixerii pot realiza o liniște, mai bine zis, o „tăcere”. Mai mult, numai în era digitală a fost posibilă realizarea unei „tăceri absolute”. Anume această tăcere, după o secvență sonoră supraîncărcată, creează o stare foarte emoțională, un impact amețitor asupra spectatorului, iar monologul interior plasat pe prim-planul unui personaj (care are loc în mintea lui) noi îl ascultăm încordați, intuind cele pe care și le spune singur în tăcere sau pe fundalul unui efect sonor.

### Concluzii

Pentru a manipula tensiunea într-un film, muzica, zgomotele trebuie variate, plasând în locul cel mai important un sunet sau altul, care, după părerea realizatorilor, folosit în momentul potrivit ar contribui, în mare măsură, la obținerea celei mai reușite imagini filmice.

Aș vrea să mă refer la un caz, o întâmplare, ce a avut loc la realizarea unei secțiuni a filmului *Apocalypse Now*, povestită de Walter Murch, editor de film și designer de sunet: „Existau peste 175 de piste de sunet separate numai pentru această secțiune din film. Așa că a trebuit să sparg sunetul în grupuri mai mici, mai ușor de manipulat, denumite premix-uri, fiecare cam de câte 30 de piste. Cele șase straturi de premix erau: 1. Dialog, 2. Elicoptere, 3. Muzică, 4. Tir de arme mici, 5. Explozii, 6. Pași și alte sunete de tip foley. Vocea umană trebuie înțeleasă clar în aproape toate întâmplările..., astfel încât primul lucru pe care l-am făcut a fost să mixăm dialogul... Apoi am mixat următorul sunet

dominant – elicopterele. Al treilea – muzica. Și tot așa, de la nr.4, trecând prin nr.5, până la nr.6. ... Fiecare premix era echilibrat față de celelalte. Spre marea mea surprindere, la prima repetiție a mixului totul părea să se prăbușească în același uriaș ghem de zgomot de care vorbeam mai înainte. Fiecare dintre grupurile de sunet pe care le premixasem era justificat de ceea ce se întâmpla pe ecran, dar, printr-o alchimie diavolească, totul se amestecase într-o larmă lipsită de orice efect când au fost redat împreună” [3 p. 342].

Explicația problemei constă în faptul că sunetele nu erau de aceeași „culoare” – adică sunetele provenind din *aceeași parte a spectrului conceptual*. (Cu sunetele provenite din părți *diferite* ale spectrului – sunete colorate diferit – pare să existe o mai mare abatere). În aceste condiții, muzica a fost victima sacrificată.

Sunetul în filmul modern se deplasează în direcția unor piste sonore total digitale, care încorporează în mod tipic cinci sau șapte canale discrete de sunet surround, plus un canal de efecte sub-bas.

Cinematograful dispune de o posibilitate extraordinară de concentrare a realității, ceea ce constituie o forță și un secret al fascinației pe care o exercită. Adevărata facultate a experienței filmice nu este pur și simplu de a vedea și a auzi filmul unei drame a cuiva, dar, mai degrabă, a trăi aceasta prin intermediul filmului.

### Referințe bibliografice

1. ORĂȘANU, M. *Spațiul sonor în filmul artistic*. București: U.N.A.T.C. Pres, 2007.
2. ROSEN, F. *Naturativ, Apparates, Ideology: a Film Theory Reader*. New York: Colambia University Press, 1986, p. 34.
3. FIGGIS, M. *Sunetul este lumea emoțională a filmului*. Prelegeri, Școala Internațională de Sunet, Londra, 1990.

## Arte plastice

### CONSERVAREA PANOULUI DIN MOZAIC „ARTA (ATRIBUTELE ARTEI)” REALIZAT DE MIHAI BUREA

### CONSERVATION OF THE MOSAIC PANEL „ARTA (ATTRIBUTES OF ARTS)” IMPLEMENTED BY MIHAI BUREA

#### ION JABINSCHI<sup>1</sup>,

lector universitar, master în arte plastice,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorand,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

#### VALERIU JABINSCHI<sup>2</sup>,

lector universitar, șef secție *Pictură Murală*,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorand,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 738.5

*În articolul de față ne-am propus să punem în discuție problema păstrării unei opere de artă monumentală și anume, a panoului din mozaic Arta (Atributele artei), realizat de Mihai Burea (1972), pe fațada clădirii din strada Kiev, nr.7, Chișinău (fostul Palat de Cultură al Sindicatelor, sectorul Râșcani).*

*Scopul cercetării este studiul de demontare, păstrare și conservare a panoului din mozaic, aflat în patrimoniul național. Această descriere a procesului de demontare și păstrare/conservare a panoului mozaical, va servi drept exemplu practic și ghid metodic pentru studierea tehnicii și tehnologiei mozaicului.*

**Cuvinte-cheie:** panou din mozaic, demontare, tehnică, conservare, operă de artă monumentală

*In this paper we propose discussing the issue of preserving the monumental artwork, namely the Arta mosaic panel (Art attributes), made by Mihai Burea (1972), on the facade of building No.7, from Kiev Street, Chisinau (the former Trade Union Palace, Râșcani district).*

*The purpose of the research is the study of dismantling, preserving / conserving the mosaic panel in the national patrimony. This description of the process of dismantling and preserving / conserving the mosaic panel will serve as a practical example and methodical guide for studying mosaic techniques and technology.*

**Keywords:** mosaic panel, disassembly, technical, conservation, monumental artwork

#### Introducere

Anul 2018 credem că, va intra în istoria Republicii Moldova, ca anul valorificării operelor de artă în tehnica *mozaicului*. Pentru prima dată s-au efectuat lucrări de demontare și conservare a unui *panou din mozaic*, trecut în *Registrul monumentelor de for public al Republicii Moldova*, ocrotite de Stat.

Asemenea panouri decorativ-picturale, în Chișinău, au fost în vogă în perioada anilor 1960 – 1980, când o serie de clădiri au fost decorate în *tehnica mozaicului* – cea mai durabilă tehnică a artei în crearea imaginii. „O formă de artă insolită, o *tehnică* ornamentală impresionantă a artei decorative ce a supraviețuit din antichitate și până în zilele noastre, pe care Domenico Ghirlandaio, în secolul al XV-lea, a numit-o *adevărată pictură pentru veșnicie*” [1]. Apariția acestui vechi gen de artă decorativ-

1 E-mail: i.jabinschi@mail.ru; ionjabnischi78@gmail.com

2 E-mail: jvm-pictor@mail.ru

monumentală în republica noastră cu formele sclipitoare și complicate sau modeste și impresionante pe care le-a căpătat aceste panouri decorative, au fost create minuțios de mâinile unor meșteri talentați. Respectivele opere reflectă epoca istorică, stilul timpului, necesitățile sociale din perioada când au fost create [2].

*Mozaicul*, care presupune asamblarea *tesselle*-lor - piese mici, de obicei cu forme cubice, de diferite mărimi, culori și materiale, cele mai rezistente în timp: smalta (sticlă topită cu pigmenți de diferite culori), ceramica, granitul, marmura etc. combinate cu mortarul pe bază de ciment, evaluează pe parcursul perioadelor istorice, excelând cu adevărate opere în cele mai diverse spații geografice.

În perioada sovietică *mozaicurile* erau numite *artă monumentală* și făceau parte din propaganda, care tindea, în afară de decor, să înveșnicească realizările socialismului. Panourile din *mozaic* înfrumusețau drumurile noastre la răscruce spre sate și orașe. În această perioadă au fost executate multe lucrări de acest gen, asamblat din materiale scumpe și rezistente, printre acestea, operele unor artiști plastici cunoscuți precum: Mihail Burea, Vladislav Obuh [3 p. 16], Aurel David, Filimon Hămuraru, Pavel Obuh, Alexandr Cuzimin ș. a., menționează Alexei Colîbneac [2].

Vorbind de *mozaic* ca element al mediului urban, el este asociat cu arhitectura și conceput pentru a fi admirat de la distanță, de unde apare laconismul și generalitatea lui. *Mozaicul* este caracterizat prin claritatea conturului, a siluetei, ritmul specific al liniilor, desenul strict, stilizat și armonios. El se află în armonie totală cu arhitectura, evidențiind suprafața plană a peretelui și arhitectonica clădirii, creându-i un aspect cromatic luminos/armonios deosebit.

### ***Demontarea panoului din mozaic***

Demolarea *Palatului de Cultură al Sindicatelor*, din strada Kiev nr. 7, mun. Chișinău, care decenii în șir a fost una dintre atracțiile principale a chișinăuenilor și totodată una dintre cele mai semnificative clădiri, pe fațada căreia s-a aflat *panoul din mozaic Arta (Atributele artei)* realizat de Mihai Burea (1972) [3 p. 18] (*Figurile: 1; 2; 3*), a provocat în aprilie 2018 un val de nemulțumiri printre locuitorii capitalei [2].

Primii care au bătut alarma în apărarea *mozaicului* au fost jurnalista Elena Levițcaia-Pahomova și designerul Oxana Șișco-Cozîrșcaia, organizând mai multe acțiuni sociale, în care a fost pusă proble-

Figura 1. Panou din mozaic Arta (Atributele artei). Autor: M. Burea, (1972). Vedere peretele de est (central)



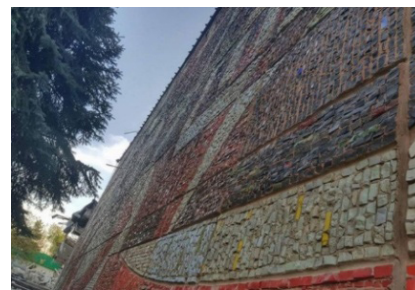
Sursa: Palatul Culturii Sindicatelor deschis în anul 1971. Foto: Oxana Șișco-Cozîrșcaia, Elena Levițcaia-Pahomova. Capitala 24 aprilie 2018 [4].

Figura 2. Panou din mozaic Arta (Atributele artei). Autor: M. Burea, (1972). Vedere peretele de est (fragment)



Sursa: Palatul Culturii Sindicatelor deschis în anul 1971. Foto: Alexandr Pavlov Capitala 3 iunie 2018 [5].

Figura 3. Panou din mozaic Arta (Atributele artei). Autor: M. Burea, (1972). Vedere peretele de nord (fragment)



Sursa: Palatul Culturii Sindicatelor deschis în anul 1971. Foto: Alexandr Pavlov Capitala 3 iunie 2018 [5].

ma păstrării respectivei opere de artă monumentală. În urma acestor acțiuni, organele de resort s-au autosesizat și au constatat că *mozaicul* este inclus ca obiect de artă în *Registrul monumentelor de for public al Republicii Moldova* ocrotite de Stat [2]. Anume *mozaicul*, nu clădirea în ansamblu, deaceia s-a luat decizia de demontare și păstrare a panoului mozaical cu suprafața totală de 230 m<sup>2</sup>. Noii proprietari ai viitorului edificiu (centrul comercial, supermarketul Kaufland) nu s-au împotrivit păstrării și restaurării lui.

*Palatul de Cultură al Sindicatelor* deja nu mai există. Demolarea acestei clădiri s-a dovedit a fi neașteptată, chiar și pentru Ministerul Educației, Culturii și Cercetării (MECC), deoarece Primăria municipiului Chișinău a emis autorizația de desființare fără să verifice lista edificiilor și monumentelor ocrotite de stat. MECC a aflat despre demolarea clădirii post-factum, când evenimentul a fost făcut public de mass-media. Reprezentanții ministerului s-au pronunțat negativ asupra emiterii de către Primăria municipiului Chișinău a Certificatului de Urbanism pentru proiectarea unei noi clădiri, proiectul nefiind aprobat de instituția de profil. Șeful Cabinetului MECC - Gheorghe Postică a relatat că în timpul negocierilor cu firma de construcții s-a constatat că proiectul elaborat și realizat de investitor are parametri complet diferiți și nu prevede un panou de mozaic [6].

### **Panoul din mozaic va fi păstrat**

Ion Ștefăniță, directorul general al Agenției de Inspectare și Restaurare a Monumentelor din Republica Moldova, a relatat că s-a consultat cu reprezentanții Agenției și a cerut să fie numit un specialist în domeniul lucrărilor de restaurare – arhitect, care să coordoneze și să execute lucrările de proiectare pentru reamplasarea *panoului din mozaicului* pe edificiul nou proiectat sau, eventual, în alt loc. Potrivit lui I. Ștefăniță, este prima lucrare de acest fel la noi în Chișinău. Dânsul speră că după restaurare valoarea *operei* chiar va spori [6]. Despre soarta *panoului din mozaicului* s-a discutat într-un material în cadrul emisiunii Механизм действия din 06 octombrie 2018, realizat de jurnalista de la postul de televiziune NTV-Moldova Elena Levițkaia-Pahomova [7].

În urma negocierilor între părți a fost luată decizia de a păstra *panoul din mozaic*. Pentru realizarea proiectului propus a fost invitat unul dintre cei mai experimentați specialiști în domeniul lucrărilor de restaurare din republică, cu o experiență de peste 35 de ani în domeniul lucrărilor de proiectare, construcții și management (dintre care 20 de ani în domeniul restaurărilor), arhitectul Serghei Garconița. În urma studierii aprofundate a problemei *păstrării panoului din mozaic*, dânsul a acceptat îndeplinirea și supravegherea lucrărilor de conservare/restaurare. În procesul efectuării lucrărilor preliminare, studierii proiectului edificiului preconizat pentru construcție în locul Palatului Sindicatelor de către dl Garconița, s-a discutat ideea *păstrării panoului din mozaic* la locul lui inițial. Însă, reieșind din cerințele investitorului și a noului proiect, urma de a găsi totuși un loc potrivit pentru reamplasarea *panoului din mozaic*, cea ce nu contravenea *Legii ocrotirii Monumentelor de for public*.

În practica țării noastre un așa gen de lucrări (demontare, depozitare, transportare, restaurare, reconstituire a elementelor mozaicului) nu a fost efectuat niciodată. La recomandarea lui Tudor Zbârnea (Directorul Muzeului Național de Arte al Moldovei), la acest proiect a fost invitat și unul din coautorii comunicării respective, Valeriu Jabinschi, șeful secției Pictura Murală la Facultatea de Arte Plastice Decorative și Design (FAPDD) din cadrul Academiei de Muzică Teatru și Arte Plastice (AMTAP) (anterior am avut onoarea, dar și norocul de a parcurge stagiul postuniversitar la Academia di Belle Arte di Brera din Milano (Italia), unde am recepționat, dar și admirat remarcabilele opere clasice).

### **Etapele de lucru**

*Păstrarea și conservarea panoului din mozaic* presupune respectarea tuturor cerințelor și indicațiilor după un plan bine gândit, organizat, argumentat științific și managerial.

Lucrările de organizare a șantierului pentru respectivul *mozaic* au fost puse în sarcina biroului „Garconița-Archstudio” SRL, în frunte cu managerul Serghei Garconița.



De executarea lucrărilor legate de *panoul din mozaic* a fost numit responsabil subsemnatul Valeriu Jabinski, care împreună cu alți cinci artiști plastici, colaboratori ai AMTAP: Octavian Romanescu, Maestru în Artă; Igor Caprian, Maestru în Artă; Nicolae Cupcea, Oleg Buga și Ion Jabinski, a urmat să îndeplinim această muncă.

### Lucrări de proiectare

Lucrările de proiectare pentru restaurarea, conservarea și reabilitarea *panoului din mozaicului* au început cu cercetările de teren. Au fost îndeplinite lucrările de relevu nemijlocit pe *panoul din mozaic* cu fixarea tuturor elementelor lui. Au fost specificate și enumerate toate detaliile în parte a mozaicului după culoare și după amplasare în panou. Reieșimnd din faptul că suprafața panoului avea peste 230 m<sup>2</sup>, au fost fixate toate sectoarele de mozaic pierdute, a fost apreciat procentul de pierdere a elementelor *tesselle*-lor, a fost fotografiat fiecare panou/parte componentă a mozaicului. Toată această informație a fost pregătită în format electronic și pe suport de hârtie, pentru a fi pusă la dispoziția investitorului.

În procesul discuțiilor și tratativelor cu investitorul s-a decis, ca *panoul din mozaic* să fie reamplasat în alt loc. La etapa elaborării schiței de proiect pentru reamplasarea panoului au fost examinate și propuse patru variante de reamplasare, care au fost discutate la *Consiliul Național al Monumentelor de For Public al Ministerului Educației Culturii și cercetării al Republicii Moldova* la data de 08.08.2018. A fost avizată varianta de reamplasare a mozaicului pe strada *Maria Cebotari*, pe peretele de sprigin a curții *Teatrului de Operă și Balet Maria Bieșu* din Chișinău. În baza acestei schițe de proiect urmează să fie emisă *Decizia Consiliului Primăriei mun. Chișinău*, cu privire la reamplasarea *panoului din mozaicului* pe adresa nouă. Conform legislației în vigoare pentru a putea fi demarate aceste lucrări este necesară și o Hotărâre de Guvern, care ar permite reamplasarea respectivă.

Aceste documente permise vor sta la baza emiterii de către Primăria mun. Chișinău a Certificatului de Urbanism pentru executarea Proiectului de execuție, în baza căruia vor fi demarate lucrările de restaurare și reabilitare a *panoului din mozaic* pe adresa susnumită.

Totodată, după efectuarea tuturor lucrărilor de fixare a mozaicului, a fost posibil de inițiat lucrările de demontare, prelucrare primară, conservare și depozitare a tuturor elementelor lui.

### Materialele, instrumente și accesorii necesare executării proiectului

Ca orice lucrare de construcție, restaurare, este nevoie de instrumente și materiale necesare pentru lucru. În cazul nostru, pentru demontare, conservare și păstrare a *panoului din mozaic* au fost folosite următoarele materiale necesare (*Tabelul 1*):

(*Tabelul 1*)

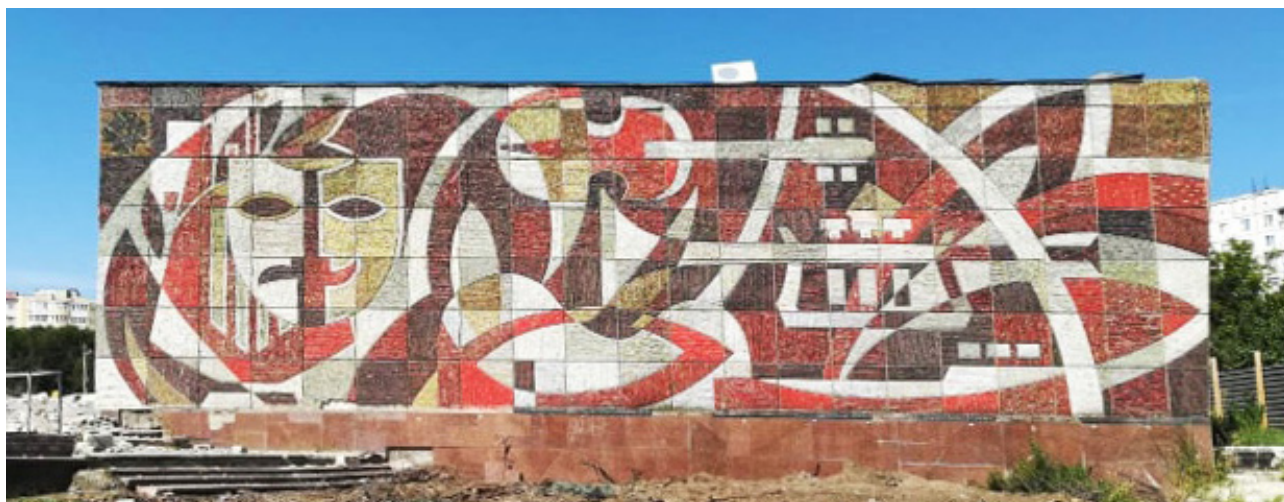
| Nr. crt. | Denumire   | Nr. crt. | Denumire   |
|----------|--|----------|--|
| 1        | schelă   | 12       | măști antipraf   |
| 2        | perforatoare electrice: mare, medii și mici cu pice potrivite în forme ascuțite și plate, cu lungimea de 30 și 60 cm | 13       | mănuși de protecție  |
| 3        | termopile: mare, medii și mici, cât și discuri pentru tăierea betonului armat și a metalului, cu diametrul potrivit  | 14       | pânză de in sau cânepă (250 m <sup>2</sup> ) – pentru fixarea blocurilor de mozaic |
| 4        | mixer  | 15       | gelatină, pentru înclieirea pânzei pe suprafața mozaicului                         |
| 5        | prolongatoare/prelungitoare electrice  | 16       | clei pentru teracotă, destinat pentru lucrări de exterior                          |
| 6        | dălți, cu mărime de la 15 mm. la 30 mm   | 17       | plasă armată de 290 gr. (230 m <sup>2</sup> )                                      |
| 7        | ciocane cu greutatea diferită  | 18       | frânghie, pentru coborârea de pe schelă a detaliilor de mozaic demontat            |

|    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 8  | spatule de la 4 cm. la 30 cm - drepte și dințate | 19 | OSB de 3 cm. și suport pentru improvizarea meselor mobile de lucru pentru curățire și conservare |
| 9  | găleți de tablă                                  | 20 | pigmenți pentru nuanțarea mortarului   |
| 10 | vase pentru amestecul cleiului                   | 21 | nisip de siliciu, ciment alb și clei   |
| 11 | ochelari de protecție                            | 22 | smaltă/smalt, de diverse culori  |

### Demontarea mozaicului

1. Prima etapă de lucru a început cu montarea schelelor la înălțimea de 8 m. de la nivelul solului și o lungime de 36 m. (dintre care 21 m. revine fațadei principale (Figura 4)), ca să se poată lucra cu ușurință la toată suprafața panoului din mozaic și pentru a avea spațiu pentru păstrarea blocurilor demontate (ale panoului din mozaic), până la evacuarea lor la nivelul solului. Din aceste considerente lățimea schelei a fost făcută de 1,5 m., pavată bine cu scândură pentru siguranță și comodate în lucru.

Figura 4. Panou din mozaic Arta (Atributele artei). Autor: M. Burea, (1972). Vederea fațadei principale



Sursa: Palatul Culturii Sindicatelor deschis în anul 1971. Foto: Igor Caprian 20.08.2018

2. A fost curățată suprafața mozaicului de praf.
3. A fost întărit patul mozaicului – mortarul, pe care a fost cules/strâns, prin metoda directă mozaicul cu grund de pătrundere profundă în mortarul colorat care-l consolidează.
4. Pe suprafața fiecărui bloc (98x98 cm.), al panoului cu dimensiunea de 9604,00 cm.<sup>2</sup>, a fost înclaiată pânza de in, cu adeziv din gelatină de 15%, care după ce se usucă, menține structura blocului consolidat, iar la montare, prin umezire e ușor de înlăturat de pe suprafața mozaicului.

După montarea schelelor, având acces la nivelul de sus, am observat că la realizarea inițială a mozaicului nu s-a respectat tehnica și tehnologia de executare la toate nivelurile (doar la primile două de jos), peretele de bază n-a fost tencuit ulterior ca să fie uniform pentru aplicarea patului mozaicului, armat cu sârmă sau plasă, cu o grosime a mortarului de aproximativ 2,5 cm. Din această cauză patul mozaicului<sup>1</sup> a fost aplicat de diferite grosimi, în unele locuri ajungea până la 10 cm. în altele doar 1 cm. Respectivele momente tehnice au provocat dificultăți mari și, totodată, efort fizic suplimentar.

<sup>1</sup> Patul mozaicului – mortarul, de obicei colorat cu nuanțe potrivite de culoare, pe care este/sunt aplicat/asamblate piesele mici de smaltă, folosite pentru crearea panourilor decorative.

La demontare au apărut „surprize” tehnice, practic fiecare jumătate de metru necesita o metodă aparte. Era necesar să se improvizeze în permanență, fiind binevenită experiența fiecărui participant în parte pentru soluționarea problemelor apărute. O altă problemă *tehnică* și tehnologică, am avut-o și cu brâiele de beton existente, ce țineau planșeele edificiului de la nivelul întâi și cel al acoperișului, la înălțimea de 3 și respectiv 6 m., înconjurate cu cărămidă, care a servit drept cofraj la turnarea betonului între niveluri care/ce au încetinit și mai mult procesul demontării, deoarece mortarul aplicat pe diferite materiale reacționează diferit.

În urma unei decizii comune a echipei și arhitectului, blocul de 98x98 cm. a fost tăiat în patru, respectiv 49x49 cm., ca să se păstreze integritatea blocului. Fiecare bloc a fost numerotat conform proiectului (exemplu: nr. 1, respectiv nr. 1.1, 1.2, 1.3; nr. 2- 2.1, 2.2 etc.). După tăierea cu flexul, în spațele patului mozaical (la fiecare bloc) au fost făcute 6-7 găuri, cu diametrul de 12-20 mm. și adâncime de 50 cm., cu ajutorul perforatorului, în care se băteau pene de metal până la desprinderea fragmentului panoului (care avea o greutate aproximativă de 25-30 kg.), pentru a fi decupat de pe zid.

Demontarea *panoului din mozaic* a început de sus în jos, câte un rând. După decuparea primului rând, de 50 cm., accesul de lucru la nivelul următor a fost limitat. Pentru a lucra liber cu instrumentele/sculele necesare, dar și pentru a păstra integritatea blocurilor din *mozaic*, a fost necesar ca suprafața peretelui la nivelurile de mai jos s-a fie adâncită cu 10-15 cm.

5. După demontare (aproximativ a câte 10 m<sup>2</sup>) blocurile erau coborâte jos pe un trap improvizat din lemn, fiind aranjate într-o lădiță specială. Urma etapa de curățare, conservare și păstrare.

Din cauza lucrărilor complexe și periculoase, cât tehnic atât și fizic, dar și a lipsei de timp, n-am putut angaja mai mulți specialiști și nici studenții de la secția *Pictura Murală* pentru a acumula experiența respectivă direct pe șantier. Însă la procesul remontării *panoului din mozaicului*, îi vom încadra în această activitate.

### Curățarea, conservarea și păstrarea mozaicului

Pentru curățarea blocurilor de *mozaic* la sol au fost instalate mese pentru lucru. Cu „flexul” se tăia/scotea tot ce era în plus, păstrând grosimea patului mozaicului (2-2.5 cm). După curățare, suprafața era suflată de praf cu ajutorul compresorului cu aer comprimat și acoperită cu grund de pătrundere/penetrare adâncă. Pentru întărirea suprafeței și o mai bună aderență se adăuga adeziv pentru exterior de o grosime aproximativă 7-9 mm. Pentru păstrare și o aderență mai bună la montare, adezivul a fost armat cu plasă din fibră de sticlă de 320 gr. și gravat. Apoi fiecare bloc a fost numerotat, conform proiectului. După uscarea panourilor au fost aranjate pe paletă din lemn câte șapte rânduri (7 m<sup>2</sup> fiecare), învelite cu carton și peliculă, pregătiți pentru transportare și depozitare.

Pasul următor se va îndeplini la *remontarea și conservarea* propriu zisă a *panoului din mozaic*, la restaurarea detaliilor ce lipsesc sau care au fost deteriorate în procesul demontării panoului.

### Concluzii

Procesul de *demontare, conservare* și reamplasare necesită ca implicații în aceste activități să cunoască ce prezintă *mozaicul ca tehnică*, să poată mănui cu iscusință sculele electrice, foarte necesare pentru *demontare*, să poată lucra în echipă.

Aceste lucrări au necesitat tărie de caracter, forță, curaj, răbdare și iscusință, calități pe care trebuie să le posede viitorii specialiști în domeniul picturii murale.

Vrem să credem cu certitudine, că compoziția *panoului din mozaic Arta (Atributele artei)* - cu simbolurile: melpomene și thalia, vioara, harpa, frunzele de dafin, tratate într-o manieră decorativ-conceptuală), realizată în 1972 de artistul plastic Mihai Burea, va căpăta o nouă viață odată cu reamplasarea ei la noua adresă – *Teatrul de Operă și Balet Maria Bieșu*, integrându-se în ambientul Chișinăului și va reprezenta într-un mod fericit necesarul estetic și cel artistic.

**Referințe bibliografice**

1. Mozaicul – pictură în piatră [online]. In: *Watchtower BIBLIOTECĂ ONLINE*: [site]. 2003 [accesat 10.11.1018]. Disponibil: <https://wol.jw.org/ro/wol/lv/r34/lp-m/0/19631>
2. DEREVEȘCICOVA, S. Mozaicurile din Chișinău: avem sau nu nevoie de ele? [online]. In: *NOI.md*: [site]. Capitala 13 iun. 2018 [accesat 12.11.1018]. Disponibil: <https://noi.md/asculta-noi/mozaicurile-din-chisinau-avem-sau-nu-nevoie-de-ele>
3. PODLESNAIA, N. *Pictura murală din Basarabia și RSS Moldovenească*: autoref. tezei de dr. în studiul artelor și culturologie. Cu titlu de manuscris. [online]. Chișinău, 2015. [accesat 11.11.1018]. Disponibil: [http://www.cnaa.md/i/theses/2015/09/natalia\\_podlesnaia\\_abstract.pdf](http://www.cnaa.md/i/theses/2015/09/natalia_podlesnaia_abstract.pdf)
4. Adio, Palatul de Cultură al Sindicatelor. [online]. In: *NOI.md*: [site]. 24 apr. 2018 [accesat 18.10.218]. Disponibil: <https://noi.md/md/capitala/adio-palatule-de-cultura-al-sindicatelor-foto>
5. Mozaicurile din Chișinău. Cum să păstrăm acest patrimoniu cultural? [online]. *NOI.md*: [site]. 13 iun. 2018 [accesat 12.11.1018]. Disponibil: <https://noi.md/md/capitala/mozaicurile-din-chisinau-cum-sa-pastram-acest-patrimoniu-cultural-foto>
6. Mozaicul rămîne! Panoul de pe Palatul de Cultură al Sindicatelor, transferat la Teatrul de Operă și Balet [online]. *NOI.md*: [site]. 24 apr. 2018 [accesat 18.10.218]. Disponibil : <https://noi.md/md/societate/mozaicul-ramine-panoul-de-pe-palatul-de-cultura-al-sindicatelor-transferat-la-teatrul-de-opera-si-balet>
7. Механизм действия [online]: emisiune realizată de jurnalista Elena Levițkaia-Pahomova, postul de televiziune NTV-Moldova. Chișinău, 06 oct. 2018. [accesat 17. 10. 218]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Q70FEH5r-mQ&>

**REPERE METODOLOGICE  
ALE INSTRUIRII STUDENȚILOR CERAMIȘTI****METHODOLOGICAL LANDMARKS  
OF TRAINING STUDENTS CERAMISTS****MARIANA CARP,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU [738.021+738.5]:378.147

Scopul principal al disciplinelor din cadrul cursului „Ceramica artistică” constă în formarea abilităților și competențelor artistico-tehnologice ale studenților. În procesul de creație artistică, pentru crearea ceramicii artistice se realizează un obiectiv important, care prevede pregătirea studenților în autoorganizare creativă, artistică și pedagogică a activității pe baza unor puncte de vedere cu privire la specificul decorativ, creativ, abilități și competențe de lucru cu materiale ceramice.

Disciplinele teoretice de specialitate ale cursului „Ceramica artistică” includ studierea aprofundată a proprietăților fizice și caracteristicile tehnologice ale argilei, modalitățile de prelucrare, modelare și decorare a acesteia.

Disciplinele practice de specialitate includ teme și sarcini, în care studenții formează competențe de modelare/creare a produselor ceramice prin diferite tehnologii: modelarea manuală, turnarea în forme de ipsos, aplicarea tehnicilor de bază sculpturale și decorative.

**Cuvinte-cheie:** studenți, curs de Ceramică artistică, plan de învățământ, competențe

*The main aim of the course „Artistic Ceramics” is to form the students’ artistic-technological abilities and competences. In the process of artistic creation for creating ceramic art is achieved an important objective, which provides training students in self-creative, artistic and pedagogical activity on the basis of some points of view regarding the decorative, creative specifics, abilities and skills of working with ceramic materials.*

1 E-mail: [carp.mariana@mail.ru](mailto:carp.mariana@mail.ru)

*Specialized theoretical disciplines of the course „Artistic Ceramics” include an in-depth study of the physical properties and technological characteristics of clay, ways of its processing, modelling and decorating.*

*Specialized practical disciplines include subjects and tasks, in which the students form skills for modelling/creating ceramic products through various technologies: manual modelling, casting in plaster forms, application of sculptural and decorative basic techniques.*

**Keywords:** students, course of Ceramic Art, curriculum, skills

## Introducere

Arta fabricării diverselor produse din lut ocupă unul din locurile de frunte în creația decorativă a popoarelor lumii. Ceramica are individualitate fizico-chimică [1 p. 30-31], mecanică și estetică proprii numai ei. Pentru a avea succes studenții trebuie să posede gust artistic și imaginație, dar, de asemenea, cunoștințe și competențe în diverse modalități de modelare/fasonare a produselor din argilă, decorare, glazurare, uscarea și arderea. Pentru a crea produsele ceramice sunt necesare cunoștințe despre proprietățile materialelor utilizate, precum și modificările lor în decursul procesului tehnologic, cu privire la modalitățile de prelucrare și finisare a produselor ceramice [2 p. 110-111].

Formarea *competențelor* artistico-tehnologice ale *studenților* este scopul principal al cursului de formare a viitorilor specialiști în domeniul artei ceramice. În procesul de creare a *ceramicii artistice* se realizează un obiectiv important, cum ar fi pregătirea *studenților* în auto-organizarea creativă, artistică și pedagogică a activității pe baza unor puncte de vedere cu privire la specificul decorativ, abilități și competențe de lucru cu materiale ceramice.

## Componentele și structura planului de învățământ

Conform ordinului Nr.1045 din 29 octombrie 2015, Chișinău, cu privire la aprobarea și punerea în aplicare a Planului – cadru pentru studii superioare (ciclul I – licență, ciclul II – master, studii integrate, ciclul III – doctorat) [3], *Planul de învățământ* include patru componente definitorii:

- a. componenta *temporală*, care reprezintă modul de planificare în timp a procesului de formare (săptămână, semestru, an, ciclu), unitatea principală de măsură a procesului de formare fiind creditul de studiu ECTS;
- b. componenta *formativă*, care reprezintă modul de distribuire a unităților de conținut (unitate de curs, pachete de cursuri, module);
- c. componenta *acumulare*, care reflectă modalitățile de alocare a creditelor de studiu ECTS;
- d. componenta *evaluare*, care reprezintă modalitățile de evaluare curentă și finală a finalităților de studiu și competențelor obținute de student la unitatea de curs/modulele respectiv.

*Planul de învățământ* a specialității *Ceramica artistică* la *ciclurile I și II* se structurează în următoarele compartimente:

- a. Foaia de titlu; include date despre facultate, domeniul general de studii, domeniul de formare profesională, specialitate (*Ceramică artistică*), numărul total de credite de studiu, titlul obținut la finele studiilor, baza admiterii (studii liceale, studii medii de specialitate, studii superioare), forma de organizare a învățământului;
- b. Calendarul universitar; (anul de studii, activități didactice, sesiuni de examene, stagiul de practică, vacanțe);
- c. Planul procesului de studii pe semestre/ani de studii; unități de curs obligatorii, unități de curs opționale (denumirea unității de curs, total ore, contact direct, studiu individual, numărul de ore pe săptămână, forma de evaluare, nr. de credite);
- d. Stagiile de practică; stagiile de practică (1. practica de specializare: pr. de inițiere, pr. etnografică, pr. de creație; 2. practica de licență (de cercetare, documentare, redactare finală a tezei de licență));
- e. Formele de evaluare finală la unitățile de curs/ modulele oferite; *planul de învățământ* la modulul psiho-pedagogic, examenul de licență;
- f. Lista unităților de curs la libera alegere;

- g. Matricea corelării finalităților de studiu a programului cu cele ale unităților de curs/modulelor. Finalitățile de studiu/rezultatele învățării sunt parte a standardelor naționale și numărul acestora, conform practicilor europene, se recomandă să fie limitat la 6-8.

Specialitatea *Ceramica artistică* include discipline teoretice și practice. Disciplinele teoretice de specialitate (*Istoria ceramicii, Tehnologia*) ale cursului *Ceramica artistică* includ studierea aprofundată a proprietăților fizice și caracteristicile tehnologice ale argilei, modalitățile de prelucrare, modelare și decorare a acesteia. Disciplinele practice (*Tehnologia, Lucrul în material și Tehnici în ceramică, Proiectul, Practica de inițiere, Practica etnografică, Studiul formei și volumului*) conțin sarcini care ajută studenții la formarea competențelor de modelare/creare a produselor ceramice prin diferite tehnologii: modelarea manuală, turnarea în forme de ipsos, tehnicile de bază sculpturale și decorative:

- Instrumente și materiale;
- Reguli de securitate și igienă;
- Elaborarea schițelor, proiectelor tehnice, artistice;
- Modelarea produselor ceramice;
- Decorarea produselor crude;
- Modelarea plasticii mici;
- Fabricarea formelor de ghips;
- Modelarea produselor prin metoda rotirii la roată;
- Modelarea produselor prin metoda turnării barbotinei în forme de ghips;
- Modelarea produselor ceramice prin metoda presării în forme de ghips
- Aplicarea glazurii, pigmentilor, oxizilor etc.;
- Tehnici picturale pe lut și porțelan.

În primul an de studiu activitățile sunt axate pe formarea cunoștințelor de bază și aptitudinilor practice ale studenților în domeniul de pregătire, de prelucrare și de finisare a produselor din lut. Pe parcursul anului doi de studiu se pune accentul pe crearea desenelor tehnice și artistice al produselor ceramice, schițelor, crearea miniaturilor produselor ceramice, urmate de modelarea obiectelor ceramice. În anul trei și patru se studiază aprofundat proprietățile fizice și caracteristicile tehnologice ale argilei, modalitățile de prelucrare a acesteia, se elaborează compoziții complexe. De asemenea, acest interval de timp presupune elaborarea, argumentarea și punerea în aplicare a proiectului/lucrării create [2 p. 110-111].

### **Conținutul și competențele de valorificare a cursului *Ceramica artistică***

Prin activitățile preconizate în cadrul disciplinelor cursului *Ceramica artistică* se realizează următoarele obiective:

- se dezvoltă gândirea creativă în proiectarea, de uz casnic, decorativă și arhitecturală a ceramicii;
- se achiziționează abilități de a desena, de a construi diferite tipuri de perspective;
- se învață principalele etape de proiectare – stabilirea sarcinilor, plan, efectuarea lucrărilor de cercetare;
- se formează *competențele* de modelare a produselor ceramice de uz, decorative și arhitecturale;
- se dezvoltă abilitățile de modelare;
- se aplică consecutivitatea etapelor de modelare, (pregătirea materiei prime, modelarea, uscare, decorarea, arderea);
- se învață diverse tehnici de realizare a *ceramicii artistice*;
- se formează orientarea profesională a viitorilor profesori a artei ceramice;
- se educă gustul estetic, elaborarea criteriilor de evaluare a ceramicii.

### **Conținutul desfășurat al temelor**

**Tema 1.** Introducere. Scopul, obiectivele, conținutul cursului *Ceramica artistică*. Tipurile artei ceramice. Diferențele tipurilor ceramice (materiale și moduri de prelucrare tehnologică). Caracteristici

generale ale materialelor ceramice. Lutul, șamota, porțelanul, faianța. Alegerea maselor ceramice și pregătirea lor la locul de muncă. Instrumente și echipamente de bază. Ciclul tehnologic de fasonare a produselor ceramice: modelarea, decorarea produselor crude, uscarea, arderea, decorarea produselor utilitare, decorative, arderea. Modalități de fasonare a vaselor de ceramică lucrate manual. Procedee tehnologice de turnare a articolelor ceramice (factorul formării) [4]. Modalități de decorare a produselor crude: sgraffito, ștanțare și alte tehnici de facturare.

**Tema 2.** Istoria de dezvoltare a ceramicii în Moldova. Centre de producție ceramică. Materiale pentru producția de bază și procedeele tehnologice de fabricare a produselor. Moștenirea populară. Materiale plastice în creația artiștilor artei decorative în sec. al XX-lea. Tehnici de decorare și ardere a produselor ceramice.

**Tema 3.** Relieful decorativ modular. Modulul [5]. Stilizarea imaginii, caracteristici compoziționale, subiect individual și compoziții ornamentale. Etapele de realizare a modulelor cu ajutorul formelor e ghips. Modalități de creare a reliefului; pregătirea modelului, scoaterea forme din ghips, fabricarea modulului prin metoda presării în formă. Uscarea, arderea, pictura cu angobe sau glazuri, arderea.

**Tema 4.** Vas ceramic complex din forme asimetrice. Principii de proiectare. Relația dintre formă și decor. Distincția obiectelor cu funcția utilitară și decorativă. Specificul formelor ceramice în dependență de caracteristicile materialului și de tehnologia de modelare.

**Тема 5.** Modelarea plasticii mici/sculptură [6 p. 151]. Preponderența sculpturală a forme și expresia facturii predominante asupra culorii. Caracteristica și gradul de integritate, perfecțiunea forme. Formă-materie, formă-conținut. (generalizarea, stil). Stilizarea imaginii sub influența cerințelor materialului și scopul creării unei forme originale. Interpretare individuală. Cerințe constructive asupra formelor mari și utilizarea argilei refractare (șamotei) - material de bază a ceramicii arhitectural-artistice. Uscarea, arderea.

**Tema 6.** Modelarea farfuriei decorative cu decor în relief/ornament în forma de ghips. Metoda presării. O combinație de relief și decor. Schițe. Motivele – natura statica, peisaj, arhitectură, flora, fauna, imagini stilizate zoomorfe sau antropomorfe. Pictură cu angobe, decor reliefat, relieful „cloisonné-secționat”, „перегородчатый” sau contra-relief etc. Uscarea, arderea, decorarea produselor utilitare și decorative.

**Tema 7.** Obiecte pentru interior. Conceptul „elemente de ansamblu”. Crearea instrumentelor de ansamblu: compoziție, stil, unitate figurativă/formală. Motiv condiționat de spațiu și stilizarea imaginii. Raportul obiectelor decorative din set/compoziție – pe principiile unității și diversității. Modelarea manuală al produselor, decorarea produselor crude, Uscarea, arderea, decorarea produselor utilitare și decorative.

**Tema 8.** Modelarea în ghips. Confecționarea modelului, caracteristicile sale. Pregătirea modelului de la înlăturarea forme. Forme simple și complexe. Ghips, proprietățile sale. Instrumente pentru lucrul în ghips. Obținerea soluției. Arbori și fasonarea forme. Modalități de fasonare a produselor ceramice în forma de ghips.

**Tema 9.** Modelarea unui serviciu de ceai/cafea. Metoda turnării cu barbotină. Proprietățile ghipsului. Forma de ghips. Echipament și instrumente.

**Tema 10.** Metoda turnării produselor ceramice cu barbotină în forme de ghips. Ghips, proprietățile sale. Realizarea modelelor. Forme și confecționarea lor. Forme simple și complexe. Pregătirea locului de muncă. Barbotina. Modalități de turnare. Prelucrarea produselor turnate. Uscarea produselor, contracția, arderea. Modalități de decorare a pieselor turnate.

**Tema 11.** Modelarea setului de vase (ulciur cu căni, vase etc.). Modelarea vaselor la roata de olărit. Pregătirea materiei prime. Reguli de securitate. Echipament și instrumente. Cizelarea. Uscarea. Decorarea. Glazurarea. Arderea.

**Tema 12.** Panou decorativ plasat într-un spațiu închis. Formatul cu conturul deschis, (compoziție deschisă, închisă) relieful plat, basorelief, etc. O varietate de subiecte. Stilizarea și prelucrarea formelor în imaginea reliefului. Decorativul și monumentalul în relief. Inserții decorative pentru interior și alte

variante de aplicare. Caracteristici tehnologice de execuție al produselor mari și plate. Posibilitățile soluțiilor sintetice (amestec de ceramică cu alte materiale).

**Tema 13.** Sculptură decorativă pentru interior de forme mici. Forma. Volumul (plin-gol). Sculpturalul [7]. Caracteristici decorative ale sculpturii și metode de modelare în ceramică (bust, figură). Diversitatea tematicii. Caracteristici stilistice și interpretarea plastică.

**Tema 14.** Modelarea formei mari ceramice pentru grădina de iarnă, parc (vaze, ghivece, decorative, plastică mică). Motivele: zoomorfe, antropomorfe, folclorice, tematice. Modelarea manuală al sculpturii. Metoda plastului sau metoda inelară. Argila refractară. Prelucrarea/cizelarea, șlefuirea siluetei, textura elementelor decorative. Uscarea, decorarea, arderea.

Cursului de *Ceramica artistică* prevede și teme destinate *studentilor* ceramiști pentru studiu individual (Tabelul 1).

Tabelul 1. Teme pentru studiu individual în cadrul disciplinelor cursului *Ceramica artistică*

| Nr. | Teme  | Sarcini  |
|-----|---|--|
| 1.  | Clasificarea și proprietățile materialelor pentru fabricarea produselor din ceramică.   | Referat  |
| 2.  | Compoziția maselor ceramice. Porțelan, faianță, șamotă, lut.  | Referat  |
| 3.  | Materiale pentru decorarea produselor ceramice (angobe, glazuri, oxizi)   | Alegerea unui material și executarea probelor la cuptor      |
| 4.  | Forme vegetale din natură, utilizarea lor în procesul de muncă pentru a genera facturi și decorarea suprafețelor produselor ceramice.       | Schițe, probe în lut   |
| 5.  | Tehnici de modelare a ceramicii<br>Roata de olărit  | Exerciții la roata de olărit                                 |
| 6.  | Tehnici de modelare a ceramicii<br>Presarea   | Exerciții de presare   |
| 7.  | Tehnici de modelare a ceramicii<br>Turnarea cu barbotină  | Exerciții de turnare   |
| 8.  | Artizanatul din lut în Moldova  | Vizitarea muzeelor, atelierelor de creație                   |
| 9.  | Ceramica popoarelor Lumii   | Vizionarea și studierea cataloagelor electronice             |
| 10. | Pictura cu glazuri (tehnici)  | Executarea probelor la cuptor                                |
| 11. | Glazuri și emailuri   | Executarea probelor la cuptor                                |
| 12. | Jucării populare din ceramică<br>Fabricarea unei jucării, folosind diferite metode de modelare manuală (plastică, constructivă, combinată). | Executarea unei jucării                                      |
| 13. | Plastica mică   | Executarea unei plastici, respectând toate etapele de lucru. |
| 14. | Medalia   | Executarea unei medalii, respectând toate etapele de lucru.  |
| 15. | Cuptoare de ardere a ceramicii  | Studiu de caz  |
| 16. | Ceramica profesionistă din Moldova. Ceramiști autohtoni și creația lor  | Executarea unei lucrări expoziționale.                       |

Ca urmare a valorificării cursului *studentii* vor învăța:

- metodologia de proiectare în serie și unică a obiectelor de ceramică, metoda de calcul al parametrilor ergonomici de proiectare, construirea produselor ceramice de uz casnic;
- instrumentele și materialele necesare pentru fabricarea produselor ceramice de toate tipurile;
- modul de preparare a materialelor și proprietățile lor (procesul tehnologic); densitatea și vâscozitatea în termeni procentuali; principalele tipuri de argilă și proprietățile lor;



- principalele modalități de modelare și decorare a ceramicii;
- tehnologiile moderne de fabricație a produselor ceramice;
- metode de analiză a lucrărilor și operelor de artă ceramice și criteriile de evaluare a calității artistic-interpretative.

Mijloacelor tehnice utilizate în cadrul orelor de ceramică sunt necesare pentru realizarea cu succes a produselor ceramice (Tabelul 2).

Tabelul 2. Lista mijloacelor tehnice utilizate în cadrul orelor de ceramică:

| Nr. | Denumire                          |
|-----|-----------------------------------|
|     | Cuptor.                           |
|     | Dulapul de uscare.                |
|     | Roata de olărit electrică.        |
|     | Tambur pentru prepararea lutului. |
|     | Strung pentru ghips.              |

### Concluzii

În final putem concluziona că condițiile de bază a formării expresivității plastice decorative în procesul de creare a produselor ceramice sunt: familiarizarea cu arta profesională și arta populară; studierea caracteristicilor tehnologice a materialelor ceramice (fizice și chimice) care influențează direct plasticitatea operei. Prin urmare și studiul istoriei artei ceramice, proprietățile tehnologice ale diferitelor tipuri de ceramică (șamota, porțelanul, faianța), principalele modalități de formare și decorare a produselor ceramice, găsirea posibilităților expresive sunt în atenția principală în programul de studiu.

În *planul de studii* întocmit de profesor, sunt reflectate activitățile practice și exercițiile de laborator, elaborarea schițelor, proiectelor, lucrul în material, activitatea independentă a *studenților*: colecțarea și studierea materialelor de referință, teme, realizarea schițelor, probelor; raportul studenților despre participările la conferințe științifice, referate, participări la tabere de creație și expoziții.

Executarea instruirii practice și exercițiile de creație, sub îndrumarea profesorului sunt metode principale de studiere în cadrul disciplinelor de specialitate ale *cursului Ceramica artistică*, care asigură însușirea cunoștințelor teoretice, dezvoltarea abilităților creative, cât și achiziționarea *competențelor* artistico-tehnologice.

### Referințe bibliografice

1. БУРЛАКОВ, Г. С. *Основы технологии керамики и искусственных пористых заполнителей*. Москва: Высшая школа, 1972.
2. CARP, M., HUBENCO, T. Aspecte ale predării cursului de ceramică în învățământul artistic superior. In: *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan*: Vol. Conf. șt.-practice intern., ed. a 2-a, 15-16 iun. 2018. Coord. Tatiana Bularga, Bălți, 2018, pp.109-116. ISBN 978-9975-3267-1-1
3. *Ordin Nr.1045 din 29 octombrie 2015, cu privire la aprobarea și punerea în aplicare a Planului-cadru pentru studii superioare* [online]. [accesat 8 oct. 2018]. Disponibil: [http://usm.md/wpcontent/uploads/ordinul\\_nr.1045\\_din\\_29.10.2015\\_plancadru\\_pentru\\_studii\\_superioare\\_ciclul\\_i\\_licent\\_ciclul\\_ii\\_-\\_master\\_studii\\_integrate\\_ciclul\\_iii\\_doctorat.pdf](http://usm.md/wpcontent/uploads/ordinul_nr.1045_din_29.10.2015_plancadru_pentru_studii_superioare_ciclul_i_licent_ciclul_ii_-_master_studii_integrate_ciclul_iii_doctorat.pdf)
4. ЛУКИЧ, Г. Е. *Конструирование художественных изделий из керамики*. Москва: Высшая школа, 1979.
5. ВОЛКОТРУБ, И.Т. *Основы комбинаторики в художественном конструировании*. Киев: Вища школа, 1986.
6. CARP, M. Diversitatea formelor plastice în ceramică. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2017. Chișinău: Notograf Prim, 2017, nr. 2 (31), pp.148-152. ISSN 2345-1408.
7. БОТЕЗ-СРАЙНИК, А. *Arta Formei*. București: Editura Orator, 1983.

## Științe socio-umanistice

### CULTURA DEZBATERII ȘI A DIALOGULUI ÎN PREDAREA DISCIPLINELOR SOCIO-UMANE

### CULTURE OF DEBATE AND DIALOGUE IN TEACHING SOCIO-HUMANISTIC DISCIPLINES

LUDMILA LAZĂR<sup>1</sup>,

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

CZU 37.02:159.9

*Menirea disciplinelor socio-umane este deschiderea spre comuniune și spre comunicare. Tocmai în cadrul acestor discipline studenții au posibilitatea să-și dezvolte un șir de abilități, importante pentru societatea democratică, cum ar fi utilizarea gândirii critice și creative în contexte variate, a atitudinilor și comportamentelor civice prin participarea activă în procesul didactic. Metodele interactive de predare – învățare, precum dialogul și dezbateră și-au găsit un loc important în cadrul disciplinelor socio-umane, rolul lor fiind în continuă creștere.*

*Totuși, cultura derulării acestor procese de comunicare este precară. Dialogul și dezbateră universitară presupun o pregătire prealabilă atât a profesorului, cât și a studenților, bazate pe ultimele realizări din cadrul științelor comunicării, care evoluează foarte rapid. În acest articol ne-am propus să elucidăm exigențele de bază ale comunicării dialogice și ale dezbaterii pentru a scoate în evidență importanța acestor instrumente valoroase de pregătire a viitorilor specialiști și oameni de cultură.*

**Cuvinte-cheie:** discipline socio-umane, comunicare, dezbateră, dialog, etică, cultura comunicării

*The task of the socio-humanistic disciplines is the opening towards communion and communication. It is precisely within these disciplines that the students have the opportunity to develop a range of skills, important for the democratic society, such as using critical and creative thinking in various contexts, civic attitudes and behaviors through active participation in the teaching process. Interactive teaching-learning methods, such as dialogue and debate, have found an important place within the socio-humanistic disciplines, their role is constantly increasing.*

*However, the culture of these communication processes is precarious. The dialogue and the university debate require both from the professor and the students prior training, based on the latest achievements in the communication sciences, which are evolving very rapidly. In this article we intend to elucidate the basic requirements of dialogical communication and debate in order to highlight the importance of these valuable tools for training future specialists and men of culture.*

**Keywords:** socio-humanistic disciplines, communication, debate, dialogue, ethics, communication culture

#### Introducere

Disciplinele ciclului socio-uman joacă un rol deosebit în învățământul universitar, influențând procesul de formare a personalității viitorului specialist. Dezvoltarea gândirii critice, a abilităților de comunicare, a culturii generale, a unei personalități autonome, dinamice și creative, ancorată în realitățile sociale sunt doar câteva dintre obiectivele pe care și le propun aceste cursuri, ce cuprind mai multe dimensiuni ale formării intelectuale precum filosofia, estetica, psihologia, etica, sociologia, civilizația europeană etc. În condițiile când numărul de ore pentru disciplinele socio-umane este limitat, iar accentul în procesul de studii este plasat pe obiectele de specialitate, este nevoie de creativitate și eforturi permanente pentru a spori atractivitatea și interesul pentru dimensiunea socio-umană a învățământului.

1 E-mail: lud.lazar@gmail.com

Menirea disciplinelor socio-umane este deschiderea spre comuniune și spre comunicare. Blocajul mental în paradigmele segregacioniste ale totalitarismului face dificilă trecerea spre cultura dialogului și a dezbaterii în spațiul public, atât de necesară societății democratice.

În cadrul procesului didactic comunicarea îmbracă adesea forma dialogului sau a dezbaterii colective. Între participanți se stabilește un schimb critic de opinii susținute argumentativ, privind o anumită problemă pusă în discuție. Procesul educațional antrenează frecvent studenții în astfel de interacțiuni, pentru că multe teme la disciplinele socio-umane presupun soluții care pot fi discutabile. Aceștia își comunică reciproc opiniile, ca soluții alternative, cu privire la problema abordată. E de menționat, că cultura dialogului și a dezbaterii ține în egală măsură de competențele de comunicare ale cadrelor didactice, cât și ale studenților.

### **Dialogul și dezbaterea: o perspectivă comunicațională**

Experiența de predare a disciplinelor socio-umane în Academia de Muzică, Teatru, și Arte Plastice arată că tinerii manifestă interes sporit față de disciplinele socio-umane, în special atunci când sunt utilizate metode interactive de predare. Dialogul, dezbaterea care se petrec într-o formă liberă, fără constrângeri din partea profesorului sunt mult mai eficiente în comprehensiunea creativă a noilor conținuturi. Dialogul este acea formă a comunicării în care participanții au acces, în orice moment, la fiecare din cele două roluri: emițător și receptor. Este foarte important ca cei implicați în dialog să se considere parteneri în soluționarea unor probleme, dar niște parteneri care văd lucrurile diferit, fapt pentru care trebuie lăsați să spună fiecare ce gândește și să fie ascultați cu atenție. Opiniile și argumentele celuilalt trebuie înțelese și luate în considerare, altfel relația dialogală nu poate fi eficientă. Între ei, subliniază Gh. Mihai, este necesar să se stabilească „o relație interpersonală de *comunicare simetrică*, ca partenerii să colaborează, să întemeieze neconstrângător, unul pentru celălalt, o alternativă“ la problema cu care se confruntă; această simetrie constă în faptul că „...dialoganții au aceleași șanse și disponibilități de a conduce dezbaterea, de a propune argumente, de a accepta sau respinge argumentele celuilalt, de a analiza valori specifice afirmațiilor și negațiilor și de a stabili sensurile obiectivelor” [1 p. 36]. Totodată, ceea ce creează dificultăți e faptul că „profesorul se găsește într-o relație de asimetrie cognitivă, fiind în același timp aproape întotdeauna într-o situație de simetrie afectivă: pe plan cognitiv el este într-o situație de superioritate. Dar pe plan afectiv, profesorul e dependent de studenții săi, în aceeași măsură în care ei sunt dependenți de el” [2 p. 198].

Angajarea în dialog presupune opțiunea deschiderii spre celălalt și influențare reciprocă a punctelor de vedere. Această formă de comunicare înlătură adeziunea necondiționată la anumite puncte de vedere, considerate a priori ca fiind infailibile. Dialogul exclude atacul la persoană (*argumentam ad hominem*) și promovează confruntarea punctelor de vedere diferite, chiar divergente. Nu se renunță la propria opinie în favoarea alteia, decât dacă aceasta este convingătoare prin forța argumentelor care o susțin. Dialogul angajează subiecții participanți într-o confruntare colectivă, care presupune reflecția critică asupra ideilor partenerului, aprofundarea, interpretarea și corectarea lor. Are loc un schimb de opinii ce trebuie să permită degajarea unei soluții comune pentru chestiunea pusă în discuție. Hotărâtoare este confruntarea punctelor de vedere asumate de către subiecții implicați și decizia ce va fi luată în perspectiva realizării acordului. „În funcție de forța întemeietoare a dovezilor, conflictul de opinie va fi tranșat în contul unuia sau altuia dintre participanții la relația dialogică”, consideră G. Sălăvăstru [3 p. 96].

Dialogul presupune o implicare activă a studentului, un schimb activ de informații cu profesorul. Tematica dialogului poate fi extrem de diversă, pornind de la fapte reale din experiența trăită, legată de practica la specialitate. Acest lucru se întâmplă în cadrul cursului de Estetică, unde temele „Procesului de creație artistică și etapele lui”, „Arta și civilizația modernă”, dar și altele, legate de filosofia artei presupun îmbinarea prelegerii clasice cu dialogul, în care studenții se implică cu ușurință, evaluând parcursul lor profesional. „Eficiența acestei metode crește în momentul când profesorul dă liber la schimbul de opinii, el orientând practic dialogul și nu prezentând direct adevărul”, susține

Ioan Nicola [4 p. 141-142]. Cultura dialogului presupune „principiul dialogic” al combinării logicilor în vederea depășirii conflictului aparent dintre două logici. Aici este nevoie de creativitate din partea profesorului, de capacitatea de a combina răspunsuri ce nu se exclud unul pe celălalt. Dacă dialogul își are rostul său la orice temă de studiu în cadrul disciplinelor socio-umane, atunci dezbaterile sunt binevenite, când subiectul abordat este de o actualitate și importanță deosebită. În cadrul cursului de Civilizație europeană se bucură de apreciere dezbaterile cu tema „Integrarea europeană a Republicii Moldova: beneficii și provocări”, precum și „Femeia în societatea europeană: între emancipare și rolul tradițional”. Dezbaterile se construiesc pe fondul existenței unei diversități de opinii în legătură cu tematică abordată, iar adevărul se impune în urma confruntării ideilor, ca efect al puterii argumentative. Altfel, aceste dezbateri dezvoltă gândirea analitică a studenților, capacitatea de a construi argumentarea și contraargumentarea, transformându-i în subiecți activi ai actului educațional.

O atitudine importantă în comunicarea dialogică este cea de cooperare, de căutare a soluțiilor la conflict alături de celălalt. Interlocutorul trebuie privit ca partener, nu ca rival. Atât vorbitorul cât și ascultătorul trebuie să se ajute să comunice, trebuie să transmită mesaje că sunt înțeleși, adică „să mențină o comunicare flexibilă în continuă desfășurare, prin meta-comunicări” [5 p. 71]. Comunicare eficientă reclamă un efort conjugat atât al vorbitorului, cât și al ascultătorului.

Experiența ne arată că atât dialogul, cât și dezbaterile prezintă un interes deosebit când ating teme sensibile, vehiculate în spațiul public, dar care nu pot fi ocolite în cadrul disciplinelor socio-umane și presupun implicarea emoțională a studenților. Important este de a evita în aceste situații atitudinea superficială, lipsită de consistență. „Dezvoltarea gândirii critice prin dialog și dezbateri presupune aplicarea unor principii generale ale logicii aplicate, formale, cât și informale”, consideră J. E. McPeck [6 p. 13]. Utilizarea logicii nu este o competență abstractă, ci o parte integrantă a ceea ce înseamnă a gândi rațional în varii domenii și discipline. Lipsa disciplinei Logica în cadrul învățământului liceal, cât și omiterea ei din cel universitar reprezintă o problemă, care trebuie soluționată pentru a dezvolta abilitățile comunicative ale tinerilor, în vederea cultivării culturii dialogului și dezbaterii în spațiul public.

### **Elemente de cultură a comunicării pedagogice**

Este important să se țină cont de etica comunicării, adică de valori și norme morale în interacțiunea comunicațională. Ph. Meirieu consideră că există două exigențe de ordin etic în comunicarea pedagogică eficientă: „pe de o parte, interzicerea violenței verbale („trebuie să mă crezi pe mine”) și pe de altă parte interzicerea argumentului autorității („este adevărat pentru că va spun eu”)” [2 p. 199]. Tot ce se spune trebuie negociat cu onestitate. În joc este calitatea demonstrației, și nu statutul vorbitorului.

W.F. Eadie [7] identifică trei virtuți necesare pentru armonia dialogului:

- deschiderea cognitivă și emoțională, necesare pentru a recepta semnificații cât mai similare cu cele intenționate de către receptor;
- obiectivitatea care permite decentrarea de pe sine și facilitează acceptarea perspectivei partenerului;
- conștiința de sine critică, pentru a înțelege modul în care stereotipurile și prejudecățile își pun amprenta asupra raportării la tema de dialog.

Pentru derularea eficientă a procesului de studii prin dezbateri și dialog este nevoie de dobândirea și valorizarea elementelor esențiale ale culturii comunicării, incluzând următoarele:

- respect față de interlocutor și față de cuvânt, politețe;
- interes și deschidere pentru lumea partenerului, acceptare necondiționată;
- curiozitate față de alteritate și diversitate;
- toleranță la ambiguitate;
- flexibilitate comportamentală;
- orientare spre scop;
- deprinderi de meta-comunicare, adică preocupare pentru modul în care am interacționat.

„Trecerea la acest tip de comunicare devine o necesitate atunci când dialogul se blochează”, consideră Alex Micchielli [8 p. 241]:

- empatie;
- ascultare activă;
- asertivitate;
- capacități de negociere și compromis, etc.

Deoarece ariile de conflict reprezintă unul din principiile fundamentale ale unei dezbateri de calitate profesorului îi revine rolul de mediator în acest caz. Acest rol ce necesită o pregătire temeinică nu doar la disciplina predată, dar și în domeniul rezolvării conflictelor. Pentru a putea dialoga etic și eficient este nevoie de mai multe abilități de comunicare, una dintre cele mai importante fiind ascultarea activă. Capacitatea de a nu fi defensiv în interacțiune, „deschiderea spre comunicare, acceptarea punctelor de vedere opuse în pofida dezacordului sunt premise ale înțelegerii și construirii pluralului în dialog” [9 p. 138].

### Concluzii

Dezvoltarea culturii dezbaterii și a dialogului în universitate este esențială pentru societatea bazată pe cunoaștere, pentru realizarea misiunii învățământului universitar prin promovarea drepturilor omului, a libertății de gândire și principiilor democratice. Cultivarea culturii dialogului și a dezbaterii în cadrul disciplinelor socio-umane va contribui la formarea unor noi moduri de gândire și de exprimare. La dezvoltarea competențelor transversale, de natură transdisciplinară, cum ar fi abilitatea de lucru în echipă, abilități de comunicare interpersonală, respectarea și dezvoltarea valorilor și eticii profesionale, rezolvarea de probleme și luarea deciziilor, dezvoltarea capacității de negociere și adaptarea acesteia la diverse contexte specifice activității profesionale, rezolvarea eficace și eficientă a problemelor în situații de criză și stare conflictuală, recunoașterea și respectul diversității și multiculturalității etc.

Sarcina profesorului este de a facilita sau reglementa comunicarea, de a canaliza schimburile dintre studenți, în mod avizat, spre a putea atinge obiectivele scontate, de a asigura, cu competență, comunicarea cu un bun nivel de densitate. În vederea asigurării unei comunicări eficiente în procesul didactic este nevoie de a asigura accesul cadrelor universitare la cursuri de specializare cu module, ce presupun studierea noilor tehnici de comunicare, bazate pe cercetări inovative din domeniul științelor comunicării, master-class-uri, training-uri de comunicare. Pe de altă parte, și studenții trebuie susținuți pentru a face față noilor provocări. Considerăm că introducerea disciplinei *Logica* în învățământul liceal sau la ciclul licență, va contribui indiscutabil la creșterea nivelului de cultură a dezbaterii și dialogului atât în universitate, cât și în întreaga societate.

În disciplinele socio-umane se manifestă o varietate bogată de opțiuni în înțelegerea omului și a societății dintr-o perspectivă, în care se confruntă puncte de vedere și interpretări diferite. Dar atunci când profesorul și studenții se antrenează într-o acțiune comunicativă ce ia forma dialogului sau dezbaterii purtate asupra unei probleme, sunt elaborate mai multe răspunsuri posibile, răspunsuri conținând soluții la problema respectivă, dezvoltând puterea argumentative, gândirea critică și creativă, atât de necesare pentru vitalitatea societății democratice.

### Referințe bibliografice

1. MIHAI, GH. *Psiho-Logica argumentării dialogale*. București: Editura Academiei, 1987.
2. CABIN, PH., DORTIER, J.-F. (coord.) *Comunicarea: perspective actuale*. Iași: Polirom, 2010. ISBN: 978-973-46-1473-8.
3. SĂLĂVĂSTRU, G. *Teoria și practica argumentării*. Iași: Polirom, 2003. ISBN 973-681-087-9.
4. NICOLA, I. *Pedagogie*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1994. ISBN 973-30-3525-9.
5. STOICA-CONSTANTIN, A. *Conflictul interpersonal: prevenire, rezolvare și diminuarea efectelor*. Iași: Polirom, 2004. ISBN 973-681-784-9.
6. McPECK, J.E. *Teaching critical thinking: Dialogue and Dialectic*. New York: Routledge, 2017. ISBN 1138695610 9781138695610.

7. EADIE, W. F. (EDIT.) *21<sup>st</sup> Century Communication: A Reference Handbook*. Los Angeles: Sage, 2009. ISBN 978-1-4129-5030-5.
8. MUCCHIELLI, A. *Arta de a comunica: metode, forme și psihologia situațiilor de comunicare*. Iași: Polirom, 2005. ISBN: 9736817784 9789736817786.
9. PAVALACHE-ILIE, M. (Coord.). *Mozaicul comunicării*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2015. ISBN 978-973-595-904-3.

## JOCUL DIDACTIC – FORMĂ EFICIENTĂ DE INSTRUIRE INTERACTIVĂ

### TEACHING GAME – EFFICIENT FORM OF INTERACTIVE TRAINING

CLAUDIA CRĂCIUN<sup>1</sup>,

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

CZU 378.147:159.9

*Formele interactive de instruire majorează substanțial eficiența însușirii de către studenți și masteranzi a materiei, fapt ce solicită fiecărui cadru didactic să le aplice cât mai frecvent. Printre formele preferate de către studenți și masteranzi este jocul didactic. Autorul acestui articol a elaborat jocul didactic „Pasiansul temperamentelor”, aplicabil în cadrul disciplinei „Psihologia comunicării” la tema „Influența tipului de temperament asupra comportamentul comunicativ”. Pe parcursul a douăzeci și șase de ani autorul a practicat acest joc cu diferite categorii de studenți, masteranzi, maturi – participanți la training-uri și seminare și, de fiecare dată, această formă de instruire interactivă era aprobată de participanți. Materialul propune descrierea acestui joc didactic cu specificarea particularităților didactice ale fiecărei etape.*

**Cuvinte-cheie:** joc didactic, instruire interactivă, student/masterand, tip de temperament, comportament comunicativ

*Interactive forms of training substantially increase the efficiency of the students' and post graduates students' mastery of the subject, which requires each teacher to apply them as frequently as possible. Among the forms preferred by students and master students is the didactic game. The author of this article has elaborated the didactic game “Patience of temperaments”, applicable within the discipline “Psychology of Communication” on the theme “The Influence of the Temperament Type on Communicative Behaviour”. During the twenty-six years the author has practiced this game with different categories of students, post graduates, adults – participants in trainings and seminars and, in each case, this form of interactive training was approved by the participants. The material proposes the description of this didactic game, specifying the didactic particularities of each stage.*

**Keywords:** teaching game, interactive training, student/master student, temperament type, communicative behaviour

#### Introducere

Actualmente, se vorbește frecvent despre necesitatea aplicării formelor de *instruire interactivă*, deoarece se consideră că sunt mai eficiente decât ordonarea materiei de studiu în explicațiile monologice ale cadrului didactic. În cadrul prelegerii *studentul/masterandul* ascultă atent ceea ce relatează pedagogul și este pus în situația să accepte logica acestuia, indiferent de faptul dacă o consideră corectă sau nu. Rar discipol care poate, pe parcursul unei prelegeri, concomitent cu memorizarea materiei, să facă o analiză a celor ascultate pentru a identifica cu ce este de acord și ce nu poate accepta. Atunci, când *studentul/masterandul* are posibilitatea să contribuie nemijlocit la identificarea și conștientizarea materiei de studiu, el o analizează și memorizează mai ușor pentru o perioadă de timp mai îndelungată. În cadrul diverselor forme de *instruire interactivă studentul/masterandul* identifică de sine stăător esența și noutatea informației, definind aplicabilitatea ei. Pentru a însuși materia nouă, el actualizează informația necesară din cunoștințele pe care le posedă și o adaptează la propria structură cognitivă. Specialiștii în domeniu au dovedit cu prisosință eficiența formelor de *instruire interactivă*.

<sup>1</sup> E-mail: claudiacra@mail.ru

Printre cele mai eficiente forme de *instruire interactivă* specificăm *jocul didactic*. Este mai rar aplicat în procesul didactic, deoarece este destul de complicat să-l elaborezi și solicită o pregătire specială. Abordând metodele moderne de învățare-evaluare, specialiștii români consideră că „*jocul didactic* constituie o eficientă metodă didactică de stimulare și dezvoltare a motivației superioare a participantului, exprimată prin interesul său nemijlocit față de sarcinile pe care le îndeplinește sau plăcerea de a cunoaște satisfacțiile pe care le are în urma eforturilor depuse în rezolvarea lor” [1 p. 120].

Pentru procesul de comunicare interpersonală este extrem de important ca partenerii să poată identifica caracteristicile *tipului de temperament* ale interlocutorului, deoarece anume aceste particularități definesc tempoul ritmului, dinamica schimbului de mesaje și repeziciunea modificării stărilor emoționale ale celor implicați în comunicare. Psihologul social german, Erich Fromm, menționa că „este foarte important să nu confundăm particularitățile *temperamentului* cu cele ale caracterului, deoarece aspectul etic al relațiilor umane îl definește caracterul, iar dinamica comunicării (după Hippocrate) o datorăm *tipului de temperament*” [2 p. 55]. Aceste considerente sunt extrem de importante pentru comunicarea interpersonală, astfel, pentru ca studenții să însușească foarte bine caracteristicile *temperamentului* și să le poată deosebi de cele ale caracterului, am elaborat acest *joc didactic*.

### Descrierea jocului

Autorul acestui articol a elaborat și, pe parcursul a 26 de ani, a practicat *jocul didactic Pasiansul temperamentelor* la orele disciplinei *Psihologia comunicării*, pentru *studenți/masteranzi* și în cadrul diverselor seminare și trening-uri organizate în țară și peste hotarele Republicii Moldova.

Scopul acestui *joc didactic* este de a ajuta participanții să însușească particularitățile celor patru *tipuri de temperament* după Hippocrate, care determină modelele de *comportament comunicativ* pentru fiecare individ.

*Jocul* presupune câteva etape de realizare.

La **prima etapă** pedagogul/formatorul explică regulile și forma de realizare ale *jocului*.

Și anume: participanții sunt repartizați în patru echipe. Fiecare echipă primește câte un set de cartonașe și un suflor (o foaie cu descrierea celor patru temperamente). Fiecare set de cartonașe include cele patru *tipuri de temperament* (coleric, sangvinic, flegmatic, melancolic) și 20 de caracteristici temperamentale (câte cinci pentru fiecare tip). Setul de cartonașe și suflorul sunt analogice pentru toate echipele. Membrii echipei trebuie să identifice câte cinci caracteristici (cartonașe) pentru fiecare *tip de temperament*, consultând suflorul (foaia cu descrierea *temperamentelor*).

Caracteristicile sunt astfel formulate ca să fie atribuite numai unui singur *tip de temperament*.

Particularități descrise pe cartonașe:

1. *Manifestă bună dispoziție și exuberanță, dând dovadă, totodată, de adaptabilitate promptă, calm, stăpânire de sine.*
2. *Apelând la efort volitiv pentru a corespunde exigențelor comunicării directe dinamice, el se epuizează repede, fapt ce îl determină să se eschiveze de la această comunicare.*
3. *Extrema mobilitate îngreuiază fixarea scopurilor, consolidarea intereselor și prejudiciază persistența în acțiuni și relații. În comunicarea directă pot manifesta digresiuni în gândire.*
4. *Doar comunicarea indirectă îi permite adaptarea socială, îi avantajează manifestarea potențialului intelectual.*
5. *Neliniștit, nerăbdător, predispus la furie, violență, dar și la afecțiuni neobișnuite, cu relații ce exagerează atât în bune intenții cât și în ostilitate.*
6. *Îl inhibă comunicarea directă, care presupune dinamism și operativitate.*
7. *Se caracterizează prin ritmicitate, echilibru și aceasta în condiția vioiciunii, rapidității mișcărilor și vorbirii, printr-o mare efervescență emoțională.*
8. *Răbdător și meticulos, deosebit de temeinic în activități de lungă durată.*
9. *Dacă nu este exigent în autodisciplină, poate deveni superficial, poate nega anumite obligațiuni.*

10. *Suplinește cu greu neastâmpărul și perturbarea ritmului necesar disciplinei, de aceea adoptă deseori un comportament neechilibrat.*

11. *Manifestă un tonus scăzut și disponibilități energetice reduse, fapt ce contribuie la dezvoltarea unei sensibilități deosebite și la apariția depresiei în condiții de solicitări intense.*

12. *Ca emițător, se caracterizează printr-un dinamism accelerat în vorbire și mișcare, fapt ce face dificil rolul de receptor pentru indivizii cu alt tip de temperament.*

13. *Acumulează stări emoționale și poate adopta un comportament neadecvat situației în care se află la un moment dat.*

14. *Nu îl avantajează rolul de emițător în comunicarea directă, deoarece vorbește încet, este timid și suportă greu privirile mai multor receptori.*

15. *Excesiv în manifestările sale, este fie eruptiv, năvalnic, neastâmpărat, fie deprimat, cuprins de teamă și panică.*

16. *Reacții întârziate, mișcări lente, calmitate evidentă.*

17. *Vorbește încet, gesticulează puțin, preferă să nu privească direct partenerul.*

18. *Minuțiozitatea în aprecierea mesajelor îl face un receptor puțin agreabil, căruia i se atribuie pe nedrept calificativul „greu de cap”.*

19. *Ca receptor, manifestă nerăbdare, impune partenerului proiecții subiective care pot să nu coincidă cu intențiile acestuia.*

20. *Este apt să evolueze cu discursuri înflăcărâte și să asculte răbdător un interlocutor temperat.*

La **etapa a doua** echipele lucrează separat. Membrii echipei dezbate fiecare caracteristică și decid căruia *tip de temperament* o pot atribui. Formatorul nu permite să fie repartizate cartonașele între membrii echipei și ei în particular să hotărască căruia *temperament* să-i atribuie o anumită caracteristică. Important este ca membrii echipei să facă schimb de opinii privitor la caracteristica propusă. Cartonașele sunt amplasate în formă de pasians, astfel ca echipa să poată reveni la examinarea fiecărei caracteristici, în caz dacă la vreunul din *tipurile de temperament* s-au adunat mai mult de cinci particularități.

În timpul cât echipele lucrează, formatorul se apropie pe rând de fiecare din ele și le oferă explicațiile solicitate. Spre exemplu: ce înseamnă „digresii în gândire”, „acumulează stări emoționale”, „îl inhibă comunicarea directă, care presupune dinamism și operativitate”.

În ultimii ani, grupele de *masteranzi* includ puține persoane (4-5) și nu avem posibilitatea să formăm echipe, de aceea formulăm pentru fiecare participant sarcina de a alege cinci caracteristici ale unui *tip de temperament*. Cei care realizează corect sarcina, primesc o notă foarte bună, fapt ce-i motivează.

Când echipele au finalizat cu repartizarea cartonașelor începe **etapa a treia** a *jocului*. Moderatorul oferă pe rând cuvântul uneia din echipe, care dă citirii caracteristicile selectate pentru un *tip de temperament*, iar celelalte echipe ascultă atent și confirmă sau manifestă dezacordul după fiecare caracteristică. În caz dacă alți participanți manifestă dezacordul cu cele ce se relatează, fiecare din părți trebuie să-și argumenteze opinia. În caz de confruntare, arbitrul este formatorul, care oferă explicațiile de rigoare. După evoluarea a patru echipe (sau patru *masteranzi*), toți participanții au tabloul general al *comportamentului comunicativ* al fiecărui *tip de temperament*.

**Etapa a patra** a *jocului* constă în faptul că fiecare participant alege din cele cinci caracteristici cele care îi particularizează propriul *comportament*. Și, pentru a avea certitudinea că s-au apreciat corect, completează testul lui Eysenk pentru identificarea *tipului de temperament* dominant. Formatorul le explică *studenților/masteranzilor* despre corelarea dintre *temperamentul-dominant* și *temperamentul-fon* în *comportamentul* fiecărui individ, în ce situații se manifestă desenele de *comportament-rezervă*.

**Etapa a cincea** a *jocului* presupune clarificarea desenelor de *comportament* ale celor patru *tipuri de temperament*. După ce fiecare participant a stabilit *tipul de temperament-dominant* și desenul *comportamental* propriu, moderatorul face o succintă caracteristică a avantajelor și dezavantajelor acestor *comportamente* pentru procesul de comunicare interpersonală.



### Concluzii

*Jocul didactic* permite implicarea majoră a *studentilor/masteranzilor* în procesul de analiză și sinteză a materiei de studiu.

Implicarea în identificarea particularităților fiecărui *tip de temperament* contribuie la memorizarea acestor caracteristici și mai apoi la aplicarea în activitatea practică a *studentilor/masteranzilor* a acestor cunoștințe.

Completarea testului și analiza caracteristicilor permite fiecărui *student/masterand* să identifice *tipul* său dominant *de temperament* și să conștientizeze care sunt avantajele și dezavantajele *comportamentului* în *comunicarea* interpersonală directă.

Cele relatate anterior contribuie atât la însușirea materiei de studiu cât și la educarea *studentilor/masteranzilor*.

Concluzia generală este că *jocul didactic* este un mijloc eficient de instruire și de formare a personalității discipolului.

### Referințe bibliografice

1. PINTILIE, M. *Metode moderne de învățare-evaluare*. Cluj-Napoca: Ed. Euro Didactică, 2002.
2. ФРОММ, Э. *Человек для себя*. Минск: Коллегиум, 1992.

## FORMAREA PROFESIONALĂ A STUDENȚILOR PE PARCURSUL PRACTICII DE CULTURALIZARE

### PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS DURING THE CULTURALIZATION PRACTICE

**EUGENIA POPA,**

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

**LUCIA GALAC<sup>1</sup>,**

conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [378.147+378.6]:008

*Actualmente, când are loc procesul renașterii valorilor general-umane, care au fost deformate în trecut, suntem datori să găsim izvoarele lor. În condițiile când cultura în Republica Moldova se află sub influența ritmurilor moderne ale Occidentului, care au hipnotizat practic tineretul nostru, e necesar ca lucrătorii din domeniul culturii prin intermediul activităților de culturalizare să orienteze auditoriul în direcția percepției adevăratelor valori, dat fiind faptul, că Cultura și Arta constituie un element important în sistemul de interacțiuni umane.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, creație artistică, formare profesională, societate modernă, instituții de cultură, activitate de culturalizare

*Nowadays, when general human values that had been deformed in the past pass through a renaissance process, we are bound to find their sources. Given that the culture of Republic of Moldova is under the influence of Occidental modern rhythms, which in fact hypnotized our youth, it is necessary that the staff from the field of culture, through culturalization activities, should orient the audience towards the true values, as Culture and Art, important elements of the human interaction system.*

**Keywords:** culture, artistic creation, professional training, modern society, culture institutions, culturalization activity

1 E-mail: galac.lucia@yahoo.com

### Introducere

Instituțiile de cultură, reprezentate prin muzee, teatre, case de cultură, centre de educație estetică, etc., își aduc aportul în dezvoltarea personalității umane. În cadrul acestora, studenții, viitorii specialiști în domeniul culturii învață să organizeze și să realizeze programe eficiente de îmbogățire a culturii generale, de promovare a cunoștințelor despre țara, pe care o reprezintă, prin intermediul activităților de informare și educare, formând la auditoriu un sistem al sentimentelor și relațiilor cu lumea înconjurătoare.

Cultura este un element important, ce caracterizează existența umană și ajută la dezvoltarea socială. Importanța culturii constă în modelarea personalității umane, în dezvoltarea unui stil estetic de viață [1 p. 17].

Instituțiile de cultură din Republica Moldova trec printr-o perioadă extrem de dificilă în ceea ce privește atragerea maselor largi de oameni la participarea în viața culturală a societății. Perioada de tranziție la economia de piață, a adus după sine și multe schimbări în psihologia oamenilor, în comportamentul lor, în modul de viață, în perceperea realității înconjurătoare. Lumea este în căutarea bunurilor materiale, pentru a supraviețui. Se pune întrebarea, ce facem cu valorificarea intelectului? Unde este locul frumosului, a spiritului, a sublimului? Acestea sunt noțiunile de care nu ne putem lipsi. Din totdeauna omul a valorificat lumea conform legilor frumosului. Și, deși accesul la sesizarea culturii s-ar părea că este destul de mare (instituțiile de cultură, cămine culturale, muzee, teatre, săli de concerte, expoziții, festivaluri, concursuri de diverse genuri), nivelul de cultură generală, interesul față de artă și cultură, comportamentul majorității concetățenilor noștri este nesatisfăcător. E necesară o schimbare radicală a mentalității oamenilor, o reprogramare a activităților culturale.

Este destul de stringent de a apela la experiența morală și de muncă, de a manifesta respect față de cei mai în vârstă, de a avea o atitudine grijulie față de bunurile materiale, toate acestea fiind destul de prețioase în prezent. Calitățile în cauză, fără îndoială, pot îmbogăți practica noastră morală și înțelepciunea populară, acumulată de secole, pot deveni un jalon important în educația tinerei generații.

### Instituțiile culturale – centre de promovare a valorilor naționale

A fi un om de cultură este un talent demn de respect. Însăși viața omului este bazată pe valorile spirituale și culturale, unde domină rațiunea și perseverența. Chiar dacă țara noastră nu este dezvoltată din punct de vedere material, în schimb ne mândrim cu un număr mare de oameni de cultură, ce merită respectul nostru. E vorba de Maria Bieșu, Nicolae Sulac, Grigore Vieru, etc. – personalități prin intermediul cărora țara noastră a evoluat și s-a manifestat cultural.

Practica de inițiere în profesie are drept obiective pregătirea cadrelor de înaltă calificare; dezvoltarea aptitudinilor artistice și estetice ale tineretului studios, participarea activă a studenților în diverse manifestări culturale, inițiate și realizate de instituțiile de cultură din municipiul Chișinău. Cunoștințele obținute de studenți în perioada practicii de inițiere în profesie despre activitatea de culturalizare din republică (colectivele artistice model, formațiile folclorice, ansambluri de diverse genuri artistice, care activează astăzi în țară) își găsesc aplicarea atât în procesul de studii, cât și în activitatea artistică în afara orelor de curs.

Instituțiile de cultură urbană (palate de cultură, teatre, muzee, cămine culturale, parcuri de odihnă, biblioteci, săli de expoziții), cât și cu instituțiile de cultură rurală (cluburi, cămine culturale, parcuri de cultură, biblioteci, întreprinderi de meșteșuguri) sunt centre competente de promovare a cunoștințelor despre țară prin intermediul activităților de informare și educare a studenților pe parcursul stagiului de practică.

Practica de inițiere în profesie este propusă studenților ciclului I de studii și are ca scop familiarizarea lor cu rețeaua instituțiilor de cultură și artă, practica managerială a acestor instituții, practica de culturalizare și cu structurile funcțional-organizatorice ale mai multor unități din sfera socio-culturală.

Este important, ca studenții practicanți să cunoască, că instituțiile culturale sunt centre componente de promovare a valorilor naționale și universale prin intermediul activităților de informare și educare în masă. În convorbirile prealabile le amintim studenților faptul că, cultura reprezintă realitatea polimorfă și dinamică în care și prin care omul își realizează aspirațiile și că cultura este implicată genetic, structural și funcțional în toate mecanismele și manifestările esențiale ale societății. Fără cultură existența omului își pierde rolul în lume, iar funcția de cunoaștere - funcție primară a culturii, îi ajută pe oameni să descopere și să înțeleagă cu adevărat esența vieții.

Pe parcursul practicii, conform acordului obținut de către instituția de învățământ (AMTAP) cu conducerea anumitor instituții de cultură ori edificii culturale, au loc întâlniri, unde conducătorii instituțiilor respective expun studenților informații ample din activitatea practică, artistică, managerială și de impresariat, despre structura și funcțiile instituției. Studenții notează minuțios orice informație și zilnic își expun părerea proprie referitor de cele văzute și auzite. La sfârșitul practicii studenții întocmesc un raport despre gradul de realizare al programului, cunoștințele acumulate, aspectele valoroase și sugestiile proprii, referitor la organizarea și realizarea practicii.

### Scopul și obiectivele generale ale stagiului de practică

Practica de inițiere în profesie a studenților ciclului I, specialitatea Culturologie are ca obiective majore crearea unui set de competențe, privind activitatea de culturalizare a organizațiilor și edificiilor culturale din municipiul Chișinău.

La nivel de cunoaștere și înțelegere studenții vor fi capabili:

- Să identifice structura, funcțiile și organizarea aparatului de conducere a instituțiilor vizitate,
- Să consolideze și aprofundeze cunoștințele teoretice și practice acumulate în cadrul orelor de curs;
- Să cunoască specificitatea activității instituțiilor de cultură în cadrul cărora se desfășoară stagiul;
- Să identifice repere metodice de organizare și realizare ale manifestărilor artistice publice,

La nivel de aplicare studenții vor fi capabili:

- Să analizeze activitatea de culturalizare desfășurată în instituția vizitată,
- Să analizeze planurile de activitate a bazei de practică,
- Să aplice cunoștințele teoretice și practice acumulate în cadrul orelor de curs;
- Să formeze deprinderi profesionale în procesul de producere a valorilor culturale,
- Să aplice în practică aptitudinile organizatorice, spiritul de inițiativă, emulație și echipă, în condițiile unui comportament corect față de colegi;

La nivel de integrare studenții vor fi capabili:

- Să conștientizeze semnificația socială, estetică și pedagogică a manifestărilor artistice publice în activitatea de culturalizare;
- Să conștientizeze importanța activității culturologilor în instituțiile de profil,
- Să contribuie la diseminarea activității artistice publice<sup>1</sup>.

### Planul tematic al practicii de inițiere

1. Identificarea activității de culturalizare a Centrului Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial.

2. Informarea cu privire la baza tehnico-materială, structura și activitatea de fond a Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova, a Bibliotecii Naționale pentru Copii *Ion Creangă*. Activitatea artistică și managerială în Biblioteca Municipală *B.P. Hașdeu* și filialele ei:

- Filiala de Arte *Tudor Arghezi*;
- Filiala *Transilvania*.

3. Activitatea artistică, managerială și de impresariat a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*.

<sup>1</sup> Curriculum integrat privind stagiile de practică ale studenților (ciclul I de studii universitare). Domeniul de formare profesională: 0229 Culturologie, Specialitatea: 0229.1 Culturologie.

4. Baza tehnico-materială, activitatea artistică și managerială a Palatului Național *Nicolae Sulac*.
5. Baza tehnico-materială, activitatea artistică, managerială și de impresariat a Sălii cu Orgă.
6. Activitatea de fond a Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală. Activitatea practică, artistică, managerială a următoarelor muzee:
  - Muzeul Național de Artă al Moldovei;
  - Muzeul Național de Istorie a Moldovei;
  - Muzeul Armatei Naționale.
7. Centrele de educație estetică pentru copii din mun. Chișinău. Activitatea în Centrele de educație estetică pentru copii:
  - Centrul Republican de educație estetică pentru copii *ARTICO*;
  - Centrul de educație artistică pentru copii *Floarea soarelui*, sectorul Centru;
  - Centrul de educație estetică pentru copii *Lăstărel*, sectorul Buiucani,
  - Centrul de educație estetică pentru copii, sectorul Botanica;
  - Centrul de educație estetică pentru copii, sectorul Râșcani.
8. Activitatea artistică, managerială în teatrele din mun. Chișinău .
9. Direcția Cultură a mun. Chișinău. Activitatea artistică, structura, managementul în :
  - Secția cultură Buiucani;
  - Secția cultură Centru;
  - Secția cultură Botanica;
  - Secția cultură Râșcani;
  - Secția cultură Ciocana.
10. Activitatea artistică a formațiilor musicale:
  - *Millenium*;
  - *Zdob și Zdub*;
  - *Cuibul*;
  - *Iubesc*;
  - *Carla,s Dreams* etc.

### Concluzii

Astăzi, tânăra generație, lipsită de conservatism, este creativă, mobilă, gândește liber, percepe și operează cu tehnologii avansate. Important e că în afară de calculator, ipad-uri ș.a. să mai cunoască și să onoreze trecutul istoric, să cunoască de unde și de la cine vin, să respecte tradițiile neamului.

Ținem să subliniem importanța existenței umane în cadrul cultural și identificarea identității în contextul realităților culturale, cu scopul de a scoate în evidență modalitățile de soluționare a problemelor formării profesionale a studenților prin prisma instituțiilor de cultură [2 p. 10].

În calitate de promotori ai culturii suntem obligați să demonstrăm necesitatea culturii și a artei ca o soluție de salvagardare a patrimoniului de valori naționale, ca ulterior manifestările culturale realizate de noi să devină o carte de vizită, cu care să batem la porțile cunoașterii și cu care vom fi apreciați, fără îndoială, oriunde în lume.

### Referințe bibliografice

1. COBIANU-BĂCANU, M., ALEXANDRESCU, P., CUCOANCEA, O. *Cultura, identitatea națională și educația în dezvoltarea durabilă a societății românești*. București: Paralela 45, 2009.
2. ANTONESEI, L. *Fundamentele culturale ale educației*. Iași: Polirom, 1996.

## CHESTIONAREA STUDENȚILOR: CONSTATĂRI, SUGESTII, RECOMANDĂRI

### QUESTIONING STUDENTS: FINDINGS, SUGGESTIONS, RECOMMENDATIONS

**CLAUDIA CRĂCIUN<sup>1</sup>,**

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

**TATIANA COMENDANT<sup>2</sup>,**

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

CZU 378.146:316.346

*Mediul academic s-a obișnuit cu faptul că chestionarea studenților este o procedură obligatorie, efectuată în fiecare semestru, pentru a constata nivelul de apreciere a predării disciplinelor din semestrul precedent și pentru a identifica propunerile studenților referitor la îmbunătățirea procesului de instruire.*

*În articolul de față propunem constatări, sugestii și recomandări survenite în urma analizei răspunsurilor studenților la întrebările din „Chestionarul de evaluare a activității didactice de către studenți”, elaborat în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP).*

*Studenții de la Facultatea Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia au completat 135 de chestionare, în care au apreciat calitatea predării disciplinelor din semestrul I al anului universitar 2017-2018.*

**Cuvinte-cheie:** cercetare, chestionar, studenți, calitatea instruirii, cadre didactice, AMTAP

*The academic world has become accustomed to the fact that questioning students is a mandatory procedure, carried out every semester to ascertain the level of appreciation of teaching the disciplines of the previous semester and to identify the students' proposals regarding the improvement of the training process.*

*In this article we propose findings, suggestions and recommendations arising from the analysis of students' answers to the questions in the „Questionnaire for the Evaluation of the Didactic Activity by Students”, developed within the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.*

*The students from the Faculty of Theatre Art, Choreography and Multimedia filled in 135 questionnaires, in which they appreciated the quality of teaching the disciplines in the first semester of the academic year 2017-2018.*

**Keywords:** research, questionnaire, students, quality of training, teachers, Academy of Music, Theatre and Fine Arts

#### Introducere

De-a lungul istoriei s-au impus mai multe modalități de testare a enunțurilor despre realitate. Orice domeniu al realității sociale este studiat în constelația de valori ale dezvoltării și progresului umanității. „...Cercetarea socioumană este preocupată, mai degrabă, de producerea informațiilor referitoare la fapte, nu de enunțul judecăților de valoare” [1 p. 12]. *Cercetarea socială investighează ființe umane care dispun de o cunoaștere comună a vieții zilnice în societate.*

*„Cercetarea este un proces, o activitate de investigații obiective a cunoștințelor asupra unor probleme factuale. Funcțiile sale sunt acelea de a descrie, de a explica, de a înțelege, de a controla, de a prezice faptele, fenomenele, conduitele, deci, de a elucida mecanismul de producere a faptelor...; prin cercetare înțelegem încercarea de a dobândi noi cunoștințe, apelând la niște metode obiective și sistematice, cu finalitatea de a identifica soluțiile unei probleme” [2 p. 3].*

Sociologul român Lazăr Vlăsceanu, profesor la Universitatea din București, departamentul de sociologie, în lucrarea sa *Introducere în metodologia cercetării sociologice*, menționează că „...prin înțele-

1 E-mail: claudiacra@mail.ru

2 E-mail: tatianacomend@gmail.com

gerea introspectivă a semnificațiilor subiective vehiculate de actorii sociali și printr-o atitudine „științifică” (A. Schutz) este posibil să se realizeze cunoașterea obiectivă” [3 p. 106]. Cunoașterea științifică reprezintă astăzi principala cale de înțelegere a comportamentelor individuale și de grup, a faptelor, a fenomenelor și proceselor sociale.

„Cunoașterea sociologică are un caracter tehnic, instrumental, în sensul că tinde să conducă la o „inginerie socială” asemănătoare celei de tip tehnic. Sociologia se preocupă, în special, de domeniul mijloacelor, și nu de cel al scopurilor, ea oferă, mai degrabă, instrumente de rezolvare a problemelor, decât puncte de vedere normative sau valorice pentru orientarea și evaluarea practicilor în care agentul social este implicat... Dacă reluăm distincția kantiană dintre „este” și „trebuie”, atunci cunoașterea socială se construiește despre și în forma lui „este” [3 p. 29]. Domeniul științelor sociale și comportamentale are, prin natura sa, și o dimensiune practic-aplicativă.

### **Chestionarul sociologic**

Metodele cantitative sunt cele mai frecvente și cele mai cunoscute modalități de obținere a unor volume mari de date din mediul social pentru o ulterioară prelucrare și analiză statistică. Metoda de bază este ancheta sociologică, iar instrumentul principal de culegere a datelor este *chestionarul*.

Vestitul cercetător român Septimiu Chelcea, în manualul *Metodologia cercetării sociologice: metode cantitative și calitative*, susține că „...indiferent dacă este vorba de un sondaj de opinie publică, de o anchetă sociologică sau de o cercetare de teren, *chestionarul* se dovedește a fi una din tehnicile cele mai frecvent utilizate în științele socioumane. Theodore Caplow (1970, 17), analizând principalele surse de date din articolele publicate în „Revue Française de Sociologie” (1965-1967) și în „The American Sociological Review” (1966-1967), sublinia faptul că anchetele prin interviu și *chestionar* reprezentau mai mult de jumătate din totalul studiilor publicate. Și în sociologia românească, la fel, predomină anchetele pe bază de *chestionar*. Un studiu pe zece ani (1972-1982) asupra revistei de sociologie relevă că jumătate din *cercetările* realizate, ale căror rezultate fuseseră publicate, se bazau pe aplicarea *chestionarelor* (Constantinescu, 1985, 268). Fără a dispune de analize riguroase, chiar o privire sumară asupra producției sociologice de până la 1989 și, mai ales, după această dată, ne îndreptățește să afirmăm că, în sociologia românească, de la relansarea ei în 1965 și până în prezent, *chestionarul* a reprezentat principala tehnică de investigare” [4 p. 172].

*Chestionarul*, ca instrument de baza folosit pentru culegerea datelor are caracter multidiscplinar, în sensul că necesită cunoștințe din mai multe discipline științifice: economie, statistică, matematică, sociologie, psihologie etc. Setul de întrebări din *chestionar* are ca scop colectarea datelor necesare atingerii obiectivelor *cercetării* [5].

Actualmente, în *AMTAP*, *studenții* sunt chestionați în fiecare semestru pentru a constata nivelul de apreciere a predării disciplinelor din semestrul precedent și pentru a identifica propunerile studenților referitor la îmbunătățirea procesului de instruire în viitor.

Au fost completate 135 de *chestionare* de către *studenții* Facultății *Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia (FATCM)*. Cu excepția *studenților* de la secția *Regie*, ceilalți au răspuns la câte 25 de întrebări, menite să constate gradul de satisfacție a respondenților și obiecțiile pe care le-au formulat privind *calitatea procesului de instruire* la facultate. Chestionarea a inclus 71 de discipline fundamentale și de specialitate, și 5 discipline – din modulul psiho-pedagogic.

### **Constatări**

Este îmbucurător faptul că majoritatea covârșitoare a respondenților a fost satisfăcută de calitatea predării disciplinelor de la Facultatea *Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia*.

Din răspunsurile date de *studenți*, constatăm că marea majoritate din ei nu au frecventat toate orele (cu rară excepție, disciplina *Psihologia relațiilor*, lector universitar N. Toma), fapt care ne sugerează că departamentele/catedrele/secțiile trebuie să se preocupe insistent de elaborarea suporturilor de curs la fiecare disciplină, astfel ca studentul să poată recupera orele lipsă prin studii de sine stătător.

Cu atât mai mult, aproximativ jumătate din respondenți menționează că la disciplinele studiate sunt elaborate suporturi de curs și manuale. Totodată, se creează impresia că studenții nu știu ce este un suport de curs, deoarece la una și aceeași disciplină o parte din respondenți consideră că asemenea materiale sunt, pe când ceilalți menționează că nu sunt. Mai mult decât atât, vizita la bibliotecă, pentru a verifica acest subiect, ne permite să afirmăm că studenții au menționat lipsa manualelor și suporturilor de curs la disciplinele care dispun de aceste materiale și au răspuns afirmativ la cele care, de fapt, nu au așa ceva. Posibil, *cadrele didactice* le oferă la ore de curs anumite materiale instructive pe care respondenții le consideră suporturi de curs. Indiferent de natura erorii, cert este faptul că *cadrele didactice* de la facultate trebuie să elaboreze la toate disciplinele manuale, suporturi de curs sau, cel puțin, compendiumuri, deoarece noi dispunem de foarte puține materiale didactice elaborate, comparativ cu alte instituții universitare.

O altă constatare mai puțin plăcută, rezidă în faptul că *studenții* își doresc să fie mai multe forme de instruire interactivă sau, cel puțin, utilizarea mai pe larg a diverselor mijloace tehnice în cadrul orelor de curs.

E cazul să menționăm că o parte considerabilă din *studenți* au înregistrat un anumit subiectivism în aprecierile realizate de *cadrele didactice* la examene asupra cunoștințelor lor. Asemenea opinii au manifestat *studenții* care au note mai mici de 9 și 10 și nu au frecventat toate orele de curs. Totodată, acest fapt ne permite să afirmăm că *studenții* nu cunosc care sunt baremele de apreciere aplicate în cadrul examenelor. *Cadrele didactice* trebuie să-i familiarizeze nu numai cu conținutul disciplinei, dar și cu procedura de evaluare finală și baremele de apreciere la examenul final.

### Sugestii

Regretăm faptul că foarte puțini *studenți* au completat compartimentul *Sugestii* din *chestionar*. Practic, numai 11% din respondenți au răspuns la această întrebare.

Sigur, e plăcut că o parte din sugestii constituie elogii în adresa *cadrelor didactice* (mai mulți profesori, ca, de exemplu, dl Vlad Druc și dl Dan Guțu sunt unii dintre cei mai buni profesori ai AMTAP; dl D. Olărescu este un profesor excelent; dna Claudia Crăciun este o adevărată comoară de istorii și sfaturi înțelepte; orele susținute de dl V. Reabcinschi sunt mereu interactive și presărate cu exemple și istorii reale).

Constatăm și anumite sugestii care vizează structura planului de învățământ (disciplina *Scenografia contemporană* nu trebuie să fie predată în ultimul semestru de studii. În acest semestru trebuie incluse disciplinele legate de teza de licență; este necesar să fie incluse mai multe ore la disciplina *Desenul și pictura teatrală*).

Solicită o deosebită atenție din partea catedrelor sugestiile care vizează calitatea predării. Astfel, câțiva respondenți solicită ca disciplina *Modelarea costumului scenic* să fie ținută în limba de stat; unor profesori le sugerează să manifeste interes față de lecții și *studenți*, să reacționeze adecvat la situațiile banale, să analizeze modul de predare a informației, să aducă exemple din practica instituțiilor de cultură și, nu în ultimul rând, să acorde o mai mare atenție disciplinei de muncă.

O parte din respondenți menționează necesitatea dotării procesului de instruire cu diverse mijloace audio, video și tehnologii avansate de predare.

### Concluzii – recomandări

În primul rând, departamentele/catedrele/secțiile trebuie să examineze în cadrul ședințelor rezultatele chestionării *studenților* și să traseze măsurile necesare pentru ameliorarea situației.

În al doilea rând, trebuie să fie operate modificările necesare în *Planul de învățământ* la disciplinele menționate de respondenți.

În al treilea rând, catedrele trebuie să se preocupe insistent de elaborarea suporturilor de curs la fiecare disciplină, astfel ca studentul să poată recupera oricare lipsă de la ore prin studiu de sine stătător.

În al patrulea rând, *cadrele didactice* trebuie să-i familiarizeze pe *studenți* cu conținutul disciplinei, cu procedura de evaluare finală și baremele de apreciere la examenul final.

În al cincilea rând, *cadrele didactice* trebuie să aplice mai frecvent diverse forme interactive de instruire;

În al șaselea rând, procesul de studii trebuie dotat substanțial cu mijloacele tehnice necesare pentru a majora eficiența predării.

În al șaptelea rând, *cadrele didactice* care au fost specificate de respondenți cu obiecții de încălcare a disciplinei de muncă, să fie avertizați, iar în unele cazuri, chiar sancționați conform Regulamentului de ordine internă al AMTAP.

Rezultatele *cercetării* desfășurate sunt relevante pentru evaluarea activității științifico-didactice în cadrul AMTAP, în general, și pentru FATCM, în special.

A studia activitatea academică înseamnă a căuta cauzele, motivele acțiunii și depistarea informațiilor obiective prin raportarea la regulile specifice, iar identificarea acestora coincide cu înțelegerea activității științifico-didactice. Numai urmând demersurile științifice și aplicativ-empirice de analiză se poate ajunge la un studiu sociologic autentic al vieții universitare în specificitatea sa ireductibilă.

### Referințe bibliografice

1. CHELCEA, S. *Tehnici de cercetare sociologică*: curs universitar [online]. [accesat 2 oct. 2018]. Disponibil: <https://alingavreliuc.files.wordpress.com/2010/10/septimiu-chelcea-tehnici-de-cercetaresociologica1.pdf>.
2. STĂNCIULESCU, D. *Sinteze. Principii de bază ale cercetării*: curs de lecții [online]. [accesat 24 sept. 2018]. Disponibil: [https://sanitaracraiova.spiruharet.ro/images/scoala-sanitara/sinteza\\_principii\\_de\\_baza\\_ale\\_cercetarii.pdf](https://sanitaracraiova.spiruharet.ro/images/scoala-sanitara/sinteza_principii_de_baza_ale_cercetarii.pdf).
3. VLĂSCEANU, L. *Introducere în metodologia cercetării sociologice*. Iași: Polirom, 2013. ISBN: 978-973-46-3292-3.
4. CHELCEA, S. *Metodologia cercetării sociologice: metode cantitative și calitative*: manual [online]. București: Editura Economică, 2001. [accesat 25 sept. 2018]. Disponibil: <https://www.studocu.com/en/document/universitatea-din-bucuresti/metode-de-cercetare/lecture-notes/documentstips-septimiu-chelcea-metodologia-cercetarii-sociologice/2304668/view>.
5. Chestionarul ca instrument de cercetare [online]. In: *Q Referat.com* [site]. [accesat 3 oct. 2018]. Disponibil: <http://www.qreferat.com/referate/marketing/chestionarul-ca-instrument-de-432.php>.

## СОВРЕМЕННЫЙ ПЕДАГОГ В ОЦЕНКАХ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВУЗА

### PEDAGOGUL CONTEMPORAN – ÎN APRECIEREA STUDENȚILOR DE LA INSTITUȚIA SUPERIOARĂ DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

#### THE CONTEMPORARY TEACHER AS APPRICIATED BY THE STUDENTS OF THE ARTISTIC HIGHER EDUCATION INSTITUTION

**ECATERINA IUDINA<sup>1</sup>,**

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

**TATIANA COMENDANT<sup>2</sup>,**

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

1 E-mail: iudina.ekaterina@gmail.com

2 E-mail: tatianacomend@gmail.com



## CZU 378.126+378.6

*В статье проводится анализ условий современной образовательной парадигмы вуза, отмечаются сложности в организации и реализации многих задач по усовершенствованию деятельности высшей школы.*

*Авторы, опираясь на разработанность и практические рекомендации существующие в вузовской теории и практике обучения, раскрывают процесс проведения оценивания студентами деятельности педагога в художественном вузе – Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ) Республики Молдова.*

*Основное внимание сосредоточено на формировании активного, творческого взаимодействия студента и преподавателя, а также, выявлению факторов отрицательно влияющих на образовательный процесс в вузе искусств. Предпринимается попытка выделить те средства и приемы учебного процесса, которые бы способствовали не только его улучшению на базе активного сотрудничества между студентом и преподавателем, но и положительно влияли на создание здорового морально-психологического климата в вузе.*

**Ключевые слова:** педагог, студент, преподаватель, художественный вуз, оценивание педагогической деятельности

*Articolul ce urmează cercetează condițiile paradigmei educaționale contemporane în cadrul instituției de învățământ superior, scoate în evidență dificultățile care pot apărea în organizarea și implementarea multiplelor sarcini, în scopul îmbunătățirii activității instituției.*

*Bazându-se pe dezvoltarea și recomandările practice care stau la temelia teoriei și practicii în sistemul de predare al instituției de învățământ superior, autorii articolului dezvăluie procesul de evaluare și apreciere de către studenți a activității pedagogului în cadrul unei anumite instituții de artă – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) din Republica Moldova.*

*O atenție primordială se acordă formării interacțiunii creative care trebuie să existe în relația student-profesor, la fel și identificării factorilor care afectează în mod negativ procesul educațional în AMTAP. Autorii încearcă să depisteze mijloacele și metodele care ar putea influența în mod benefic asupra procesului educațional, care ar putea contribui nu numai la îmbunătățirea acestuia în rezultatul interacțiunii active între student și profesor, dar și care ar putea înrâuri pozitiv asupra creării unui climat moral și psihologic sănătos în instituție.*

**Cuvinte-cheie:** pedagog, student, profesor, instituție de învățământ superior artistic, aprecierea activității pedagogice

*The article analyzes the conditions of the modern educational paradigm of the higher education institution, notes the difficulties in organizing and implementing many tasks for improving the activities of higher education institutions.*

*The authors, relying on the development and practical recommendations existing in the university theory and practice of teaching, reveal the process of the students' evaluation of the activities of a teacher in an artistic institution – the Academy of Music, Theatre and Fine Arts from the Republic of Moldova.*

*The main attention is focused on the formation of an active, creative interaction between the student and the teacher, as well as the identification of factors negatively affecting the educational process at the institution of arts. An attempt is being made to select those means and methods of the educational process that would contribute not only to its improvement on the basis of active cooperation between the student and the teacher, but would also positively influence the creation of a healthy moral and psychological climate at the education institution.*

**Keywords:** educator, student, teacher, artistic education institution, assessment of teaching activities

## Введение

Главная задача современного образования – подготовить новых качественных профессионалов. Одной из важнейших составных современного профессионализма является быстрое и эффективное решение всего многообразия проблем, возникающих в тех или иных ситуациях, в зависимости от профессии. Процесс подготовки профессионалов – процесс многофакторный. Суть современного подхода направлена на то, чтобы возвращать не роботоподобных исполнителей, а людей, умеющих творчески и оперативно решать различные задачи выдвигаемые современностью.

Результатом такой подготовки является готовность специалиста и его умение брать на себя ответственность в любых ситуациях, способствовать продвижению всего нового и передового в избранной им области.

Современное образование обладает возможностями подготовки активного участника модернизации современного образа жизни, но это же образование может оказать и противопо-

ложное воздействие. Данные процессы напрямую связаны с необходимостью модернизации и актуализации работы *преподавателей*, как по ее содержанию, так и по характеру взаимодействия со *студентами*.

### ***Личность преподавателя в современной образовательной парадигме***

Сегодня в системе образования разрабатывается новая парадигма базирующаяся не на идеологии, а на совместной деятельности личности *преподавателя* и *студента*. Объективная картина такова, что в Республике Молдова можно отметить нестабильность и значительную текучесть педагогических кадров в высшей школе. Приток молодых кадров крайне невелик, в то время как возрастной ценз среди педагогов постоянно возрастает, что отчасти влияет на качество образования. Отсюда следует, что комплектация педагогического состава новыми кадрами, соответствующих требованиям современности, является необходимой и настоятельной задачей.

Следовательно, образ наставника должен быть трансформирован в соответствии с новыми актуальными задачами высшего образования, материальной инфраструктурой и действительностью функционирования открытого образовательного пространства.

Современная высшая школа представляет собой целостный организм, который реагирует на процессы происходящие в социуме, в то же время живя своей внутренней жизнью. Лицо вуза — это его *педагоги*, которые учат профессии, а не специальности.

Значение личности *преподавателя* здесь трудно переоценить, хотя по этому поводу ведутся оживлённые дискуссии. И они вызваны с рядом факторов, в частности вопросами о внедрении в учебный процесс автоматизированных систем вплоть до роботов - *преподавателей*, что всякий раз выдвигает на первый план проблему ограниченности креативности, а также отсутствия человеческого фактора в процессе обучения и последствий таких экспериментов.

Действительно, современные технологии позволяют в настоящее время вести обучение не только на расстоянии, но и используя автоматические обучающие программы и системы. Не отрицая положительного момента связанного с техническим прогрессом и достижениями облегчающими обучение, тем не менее отметим, что это новшество имеет немало спорного. Так отмечается, что обучение на дистанции лишает *студента* эмоциональной составляющей, и создает искаженный имидж живому преподаванию.

Чтобы сразу исключить спорные толкования заметим, что многие из учебных процессов могут быть автоматизированы и весьма успешно влиять на развитие образования. Пример тому - автоматизация оценивания знаний *студентов*, исключая элементы субъективизма со стороны экзаменатора.

Вместе с тем, как отмечает исследователь Л. А. Витвицкая [1], профессия *педагога* относится к категории тех профессий, в которых робот в полной мере человека заменить не может. Человек обладает самым важным навыком, неподвластным роботу, - критическим мышлением, - определенной системой суждений анализа вещей и событий, с формулированием обоснованных выводов, которая позволяет выносить обоснованные оценки, интерпретации, умение отличать правду от вымысла, а также корректно применять полученные результаты к ситуациям и проблемам.

Высказанное К. Д. Ушинским мнение, что «Только личность может действовать на развитие и определение личности, только характером можно образовать характер» [2 с. 128], иными словами, людей – должны обучать люди не потеряло актуальности и поныне. «Настоящий педагог, учитель – как правило и друг, психолог и воспитатель, который всегда будет востребован. Он – человек, который способен поддержать и посочувствовать, порадоваться за своего ученика и испытать чувство гордости за каждое его достижение. Таким образом, всё что касается личности, мотивации, творчества, критического мышления – не может быть заменено роботами полностью» [3 с. 127].

Создание образа *педагога*, его реального портрета это задача всей системы образования в Молдове и в частности в Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ). Ввиду того, что это творческий вуз обладающий не только своей спецификой обучающихся программ и планов, но и спецификой контингента *студентов* и *педагогов*.

Отвечая современным требованиям, и новой *образовательной парадигме* в АМТИИ постоянно ведется поиск выработки системы усовершенствования педагогической деятельности *преподавателей*, создание оптимальных условий и возможностей для продуктивной креативной деятельности *педагогов* и *студентов*. Одним из значительных и сильных по своему воздействию на климат коллектива явилось использование системы оценивания преподавательской деятельности *педагогов* АМТИИ *студентами*.

### **Оценивание педагогической деятельности преподавателей студентами в современных реалиях**

Главным вопросом в организации учебного процесса в высшей школе сегодня является объективность оценки не только педагогом студента, но также и реального представления студента о задачах вуза по отношению к формированию его как профессионала и места в этом процесса преподавательского состава.

Целью данных мероприятий являлась выработка реального представления о качестве преподавания в вузе, с точки зрения современного *студента*, формирующегося специалиста. С другой стороны, появилась возможность составить картину уровня готовности будущих профессионалов изобразительного искусства, театра, кино, музыки к оценке педагогического труда своих *преподавателей*, а также тех процессов, которые по их мнению актуальны в современном искусстве.

Анализ выявил ряд интересных моментов, которые сводятся к следующему:

- В силу объективных причин – слабой школьной подготовки и низкого уровня социализации (в особенности сельского населения Молдовы), коммерциализация образования, приоритет получения образования за рубежом, отсутствие ценностных ориентаций на профессию (абитуриент подает документы не в один, а в несколько вузов), в определенной степени обесценивает будущую профессию. Эта ситуация прослеживается не только в нашей стране, но и в других странах;

- Значимым явлением, затрудняющим оценку *студентами* профессионального мастерства своих *преподавателей*, является возрастная, а вслед за ней, социальная незрелость *студентов* младших курсов. Будучи слабо социально адаптированными, они не готовы для реального представления о своей будущей специальности, ее структурных элементах и социальной включенности. Современные исследователи отмечают динамику развития объективных представлений *студентами* личности и профессионализма *преподавателя* вуза, становящуюся более полной и реалистичной по мере их образовательного роста и практической включенности в процесс преподавания [3]. Динамика оценивания такова, что уже «к третьему курсу представления *студентов* о «реальном и идеальном» *преподавателе* претерпевает определенные изменения. Как показывают исследования, *студенты* старших курсов не только более требовательны к преподавателю, но также выше ценят его умение заинтересовать предметом, «заразить» идеей, способностью к партнерским отношениям, владением и использованием им современных методов преподавания материала, а также связать примеры из жизни с излагаемым материалом, коммуникативность [3];

- Наличие элементов субъективизма, что нашло выражение в прямой зависимости оценки качества *преподавателя* от оценки полученной *студентом* на экзамене. Некоторые из опрошенных выставляли оценочные баллы не увязывая их с определениями, которые давались в анкете *педагогам*, а затем оценивались в баллах. Отчасти ситуация получает объяснение, когда работу профессора с многолетним стажем оценивает студент-второкурсник – вчерашний школьник,

в особенности, если накануне анкетирования профессор оценил знания такого *студента* как неудовлетворительные. В этом случае легко прогнозируется ответ в анкете, а также степень объективности, с которой *студент* оценивает своего профессора. Необходимо подчеркнуть, что творческий вид деятельности делает наших *студентов* не только своеобразными в поступках и мнениях, но и весьма непредсказуемыми в своих оценках. Так *педагог*, не обладающий концертной, театральной или выставочной известностью, но высоко квалифицированный педагог-профессионал, в суждениях *студента* получает более низкую оценку и наоборот.

«Нужно также отметить динамически объективизирующие условия деятельности современного *преподавателя*, когда функция учителя уступает место более широким и личностно направляющим функция *педагога* и *преподавателя*, что еще сложно уловить *студенту*, который привык видеть в *преподавателе* вуза опять же учителя подобного школьному. Он затрудняется в дефиниции *преподаватель- педагог- учитель*» [4].

Из сказанного следует, что такие методы оценивания деятельности *педагога – преподавателя* не могут дать объективного представления о качестве образовательного процесса, вносят беспорядок и негативно влияют на климат вуза. Мероприятия по оцениванию деятельности *преподавателей студентами* вуза являются составной частью длительного процесса усовершенствования учебного процесса и находятся в комплексе с такими процессами, как взаимооценка коллег по кафедре и заведующим кафедрой или департаментом. Нынешнее состояние этих элементов требует серьезного анализа и переосмысления. Кроме того, существует отработанная практика оценки *педагога* своими коллегами: так, для объективной оценки существуют взаимопосещения в среде преподавательского состава, открытые лекции, экзамены, предполагающие присутствие всей кафедры или ассистента, с последующим обсуждением и рекомендациями компетентных коллег, курсы повышения квалификации и многие другие формы и средства.

### **Новые подходы к взаимодействию и конструктивному сотрудничеству педагога и студента**

Вместе с тем, оценивание само по себе несет конструктивные элементы: правильная постановка вопроса перед *студентом*, когда он выступает не судьей своего *преподавателя*, а высказывает пожелания ему, в частности, называя перечень интересующих вопросов по изучаемой программе или дополнительному материалу. В этом случае система высшего образования из авторитарной переходит в гуманистически-партнерскую, даёт возможность к взаимному обогащению знаниями, расширения горизонтов познания.

В. И. Максакова, рассматривая личность как участника общественной жизни, совместного и в то же время дифференцированного труда и носителя системных отношений, обосновывает положение согласно которому, совместный труд *педагога* и *студента* требует и совместной оценки. *Педагоги* оценивают знания *студентов*, которые в свою очередь оценивают профессиональные качества своих наставников. Только такой подход будет способствовать продвижению и развитию как *педагога* так и *студента* [5].

Так, при обсуждении того или иного вопроса предлагаемого *студентам*, они имеют возможность самостоятельно предложить новое современное и креативное решение используя свой творческий и интеллектуальный потенциал. Это и есть результат партнёрских отношений между *преподавателем* и *студентом*, результат несущий пользу как одной, так и другой стороне.

Касаясь проблематики современного образования следует отметить часто встречающуюся практику механического заучивания того или иного материала. И если в технических вузах такое заучивание в некоторых случаях оправдано (как это делается в школе при запоминании таблицы умножения или определённого порядка правописания), то в художественном вузе типа АМТИИ ставка делается на обучение мыслить творчески, креативно не рефлексирова и не испытывая боязни совершить ошибку или пойти против устоявшихся канонов – особенно

если это касается искусства. Авторитет *педагога*, который поддерживает своего *студента* в его исканиях здесь играет огромную роль.

Несомненно, со временем, изменяются роли и характер взаимодействия «учитель-ученик», такие изменения будут продолжаться, появятся другие образовательные организации, но даже в них учебный процесс будет оставаться сотворчеством людей, площадкой общения и взаимодействия, диалога и развития.

### Выводы

Резюмируя сказанное мы можем отметить что высшая школа в современных реалиях нуждается в следующем:

- в личности *преподавателя* обладающая всеми навыками внедрения образовательной парадигмы в учебном процессе вуза;
- в необходимости более чётких критериев оценки деятельности преподавательского состава коллегами всех учебных подразделений АМТИИ;
- в учёте разнообразия профессиональной деятельности *педагогов* вуза;
- в расширении совместной деятельности *педагогических* кадров и *студентов* для стимулирования научно-исследовательской работы способствующей более полному представлению *студентами* социальной значимости его профессии и качественной оценки мастерства *педагога*;
- в разумном использовании автоматизированных и технических средств в процессе преподавания, учитывая специфику вуза, с доминирующей ролью личности *педагога-преподавателя*.

Решение этих задач – есть неперенное условие модернизации учебного процесса в *художественном вузе* типа и повышения его эффективности, развитие творческих навыков *студенческой* молодежи и формирование объективного оценивания деятельности *преподавательского* состава высшей школы в современных реалиях.

### Библиографические ссылки

1. ВИТВИЦКАЯ, Л.А. Позиция преподавателя в процессе взаимодействия со студентами. В: *Вестнике Оренбургского университета*, 2009, № 9 (115), сс. 24-25.
2. УШИНСКИЙ, К. Д. *Воспитание человека. Избранное*. Москва: Педагогика, 2010.
3. ЕГОРОВ, И.В. Исследование представлений студентов об образе преподавателя педагогического вуза. В: *Вестник ПСТГ. Педагогика. Психология*, 2013, вып. 4 (31), сс.123 -133.
4. ПОПОВА, О. И., БАРАЗГОВА, Е.С. *Имидж преподавателя вуза в актуальном образовательном взаимодействии*. Saarbrücken-Екатеринбург: LAPLAMBERT Academic Publishing, 2013.
5. МАКСАКОВА, В. И. *Педагогическая антропология*. Москва: Академия, 2001.

## SPECIFICUL PREDĂRII / ÎNVĂȚĂRII LIMBII ITALIENE ÎN INSTITUȚII CU PROFIL MUZICAL

## THE SPECIFICS OF TEACHING / LEARNING ITALIAN IN MUSICAL INSTITUTIONS

LIDIA CAZACU<sup>1</sup>,

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

<sup>1</sup> E-mail: lidiacazacu1@gmail.com

CZU 78.078.51:811.131.1

În prezentul articol se pune în discuție, pe de o parte, raportul între competențe, curriculumul disciplinei și practica didactică, iar pe de alta, strategiile metodologice, care contribuie la ameliorarea procesului de predare/învățare a limbii italiene în instituțiile cu profil muzical. Se pledează pentru o abordare contemporană, bazată pe studii recente în domeniu, menite să scoată în evidență unele aspecte ce țin de didactica predării limbii italiene privită prin optica limbajelor specializate (micro limbă). În acest context, menționăm că specificul predării limbii italiene pentru instituții muzicale este strâns legat de obiectivul principal de integrare la nivelul A1-B2 de competență comunicativă, conform cerințelor Cadrului Comun European de Referință al Consiliului Europei, care garantează abilități de comunicare de bază.

**Cuvinte-cheie:** limba italiană, didactică, curriculum, limbaj muzical, canto academic, strategii metodologice, competențe lingvistice

This article discusses, on the one hand, the relationship between competences, the discipline curriculum and didactic practices, and, on the other hand, the methodological strategies, which contribute to the improvement of the teaching / learning process of the Italian language in musical institutions. It advocates a contemporary approach, based on recent studies in the field meant to highlight some aspects of the didactics of the Italian language teaching through specialized languages (micro-lingua). In this context, we mention that the specificity of the Italian language teaching for musical institutions is rooted in the main goal of the A1-B2 communication competence, as required by the Common European Framework of Reference of the Council of Europe, which guarantees basic communication skills.

**Keywords:** Italian language, didactics, curriculum, musical language, academic singing, methodological strategies, linguistic skills

## Introducere

Ideea de a purcede la scrierea acestui articol a apărut în urma întocmirii și a actualizării curriculum-ului la limba italiană pentru specialitățile cu profil artistic, în mod special, la *canto academic*.

Conform standardelor sociale învățământul deseori este numit cu termenul de „competență”. Însă competențele nu există izolat, ci, dimpotrivă, se integrează în sisteme, iar curriculumul reprezintă una din cele mai bune expresii ale acestora.

Examinând mai multe surse bibliografice de specialitate, am constatat că la nivel de proiect instituțional de referință cu privire la *italiana* pentru muzică s-a acordat mai puțină atenție. Marea majoritate a publicațiilor se referă la probleme generale de gloto *didactică* și sunt destinate publicului larg de pasionați ai acestei limbi melodioase. Am găsit doar unele contribuții bibliografice, care aparent, ne-ar fi putut servi la realizarea obiectivului nostru, dar acestea se limitează doar la o ușoară tentă *metodologică* de predare a limbii italiene prin cântec [1, 2]. Practic lipsesc în această listă publicații în care s-ar cerceta aspectul pragmatic și funcțional al *italienei* pentru specialități cu profil muzical. Acest fapt ne-a determinat să abordăm mai detaliat această problemă, iar prin modesta noastră contribuție la alcătuirea unui curriculum concret să completăm, pe cat ține de competența noastră, acest gol.

## Contribuții metodologice despre curriculum

În procesul lucrului asupra curriculumului pentru studenții de la specialități cu profil muzical de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) am reușit să identificăm anumite tendințe metodologice, care au un impact direct asupra ameliorării programului de studiu și, implicit, contribuie la obținerea rezultatelor scontate, prevăzute de acest program. Am pornit de la postulatul că, de regulă, profesorul de limbă italiană nu este un muzician, dar, grație practicii de predare într-o instituție de profil, poate achiziționa în timp anumite abilități de muzicolog (fie și la nivel de amator). Desfășurarea activității profesionale într-o ambianță armonioasă generată de limbă și muzică, conduce la o intersectare reciprocă, pe de o parte a competențelor lingvistice ale profesorilor de limba italiană, iar pe de alta, a aptitudinilor și cunoștințelor studenților despre muzică. În rezultatul acestei combinații, obținem o paradigmă de predare / învățare cooperativă, salutată și practică cu succes în didactica contemporană. Este evidentă legătura profundă între muzică și limba italiană, atestată de folosirea multor cuvinte italiene, cum sunt, de exemplu, ‘*adagio*’, ‘*allegro*’, ‘*pianissimo*’, ‘*aria*’ etc.

în *limbajul muzical* internațional. Nu este greu de constatat acest lucru chiar la o simplă consultare a oricărei lucrări din domeniul muzicologiei. Scopul nostru, însă, este de a trasa obiectivele din perspectivă *didactică*, prin urmare, de a stabili strategii de predare/învățare a *limbii italiene* la facultăți cu profil muzical. În această privință, ne-a fost de un real folos cea mai recentă publicație a renumitului glotodidact italian Paolo E. Balboni, *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, apărută de sub tipar în 2018 [3]. Observăm că studiul său nu s-a limitat doar la aspectul terminologic, dar și la cel morfosintactic, textual, pragmatic, sociolingvistic etc. O atenție sporită se acordă aspectului *limbajelor* specializate, pe care Paolo E. Balboni le definește cu termenul de *micro limbă* [4]. Astfel, italiana devine o *limba* specială, uzuală în lumea muzicii, menită să exprime concepte și noțiuni ce vizează specialiștii din domeniu, cântăreții lirici, muzicologi, instrumentaliști, dirijori etc. Conform cerințelor pe scara Consiliului Europei, achiziția / predarea micro lingvistică trebuie să corespundă unei calificări cel puțin la nivelul pragului B1 care garantează abilități de comunicare de bază. În realitate, experiența schimburilor de studenți arată că nivelul B1 este insuficient în domeniile de studiu (studentul universitar sau, în cazul nostru, într-un conservator) sau cercetarea (un muzicolog, un dirijor de orchestră). În realitate s-a dovedit că este necesară atât cunoașterea *limbii* la nivel global (academic), cât și la nivel profesional. Prin urmare, dacă instrumentarul care lucrează într-o orchestră poate fi mulțumit de un nivel B1 integrat pe terminologia și elementele de bază ale muzicologiei, o cântăreață de operă trebuie să se confrunte cu libreturile de operă și studiul contextualizării operelor. De asemenea, elemente morfosintactice, lexicale și culturale ale unui nivel B2 avansat este necesar și pentru un muzicolog, un conducător de orchestră, un compozitor, care trebuie să citească texte critice, estetice și istorice foarte complexe.

### **Structura curriculumului la limba italiană**

Observațiile expuse mai sus ne-au servit drept punct de reper la elaborarea *curriculumului* pentru studenții de la specialitatea *canto academic*, AMTAP. Am consultat mai multe surse cu privire la conceptul de *curriculum*, axându-ne în mod special pe contribuțiile specialiștilor italieni care s-au ocupat de această temă [5]. Cât privește conținutul propriu-zis al programului la *limba italiană*, prevăzut pentru cursul complet (A1-B2), menționăm că se bazează în linii mari pe un manual concret, la alcătuirea căruia a contribuit și subsemnata<sup>1</sup>. Din punct de vedere *metodologic* acest curs oferă studenților competențe plecând de la nivelul A1, continuând cu A2, B1, până la B2, corespunzător cerințelor Cadrului European Comun de Referință pentru Limbi Străine. Cele 14 etape ale manualului sunt tradiționalele unități *didactice*. Fiecare etapă este constituită din 10 secțiuni marcate și conturate în mod riguros: 1. Text introductiv. 2. Lexic. 3. Înțelegere. 4. Automatisme. 5. Lucru pe text. 6. Sinteză gramaticală. 7. Hai, încearcă! 8. Civilizație și Cultură. 9. Test de recapitulare. 10. Audiție muzicală. După cum observăm, fiecare unitate *didactică* finalizează cu o rubrică specială, dedicată muzicii, în componența căreia găsim utilitatea *limbajului muzical* cu prisosință, fie în texte suplimentare din istoria muzicii, criticii muzicale, etc., fie în cântece propriu-zise (romanțe, arii, librete). **TEXTUL** introductiv sub formă de dialog deschide fiecare unitate și, într-o limbă autentică și motivantă, prezintă viața, obiceiurile, modul de a trăi, de a gândi, de a acționa, de a simți al italienilor. De la acest text pleacă toate activitățile care sunt propuse în unitate, el conține și anticipează toate aspectele ce caracterizează procesul de învățare. **LEXICUL** ajută și facilitează accesul la situația lingvistică propusă. **ÎNȚELEGEREA** prezintă aplicații practice precum adevărat-fals, alegere multiplă, chestionar care identifică nivelul de pătrundere a textului introductiv. **AUTOMATISMELE** activează o serie de aplicații, cu scopul de a depăși dependența de limba maternă, de a-l elibera pe elev sau student de tendința de a apela permanent la traducere, de a-l dezobișnui să recurgă la schemele gramaticale sterile. **LUCRUL PE TEXT** constă într-o serie de activități aplicative care nu sunt concepute ca simple exerciții, ci, urmând criteriile metodei

1 Manualul *Il giro per Italia in 14 tappe*, autori Marcello Silvestrini, Marinela Vărmuleț, Lidia Cazacu se află la editura Pro Universitaria, București pentru a fi publicat pe parcursul anului 2019.

inductive, devin tot mai motivante, implicând astfel ambele emisfere ale creierului: cea dreaptă, global-intuitivă, și cea stângă, analitic-verbală. SINTEZA GRAMATICALĂ este introdusă în această fază a procesului de predare-învățare cu obiectivul de a recupera parcursurile lingvistice prezentate până acum, pentru a le reorganiza într-o ordine simplă și riguroasă. Secțiunea HAI, ÎNCEARCĂ!, prin intermediul exercițiilor de verificare, consolidare, reformulare și creativitate, prezintă cea mai amplă serie de activități menite să conducă la dezvoltarea producției și a înțelegerii orale și scrise. Obiectivul specific al acestei părți este pregătirea studenților pentru probele de „Certificare lingvistică”. Într-un spațiu aproape nedeterminat, dar de o profundă autenticitate, în însemnările despre CIVILIZAȚIE ȘI CULTURĂ, sunt prezentate, prin cuvinte și imagini, modul de a trăi, a gândi, a mânca, tradiții și obiceiuri specifice italienilor. În fine, în TEST DE RECAPITULARE, pentru *competența lingvistică*, studentul reorganizează și reia tot ceea ce a achiziționat și interiorizat activând, în momentul verificării, probele de autoevaluare și autocorectare. Propunerea unor MOTIVE MUZICALE, care încheie fiecare parcurs *didactic*, pe lângă spațiul ludic pe care îl creează, prezintă un aspect deloc secundar al limbii, acela al limbii în versuri.

Competențele de care se ține cont la elaborarea *curriculumului* la specialitățile cu profil muzical se focalizează atât pe *componenta lingvistică*, cât și pe dimensiunea extralingvistică, socio-pragmatică și interculturală. Astfel, dacă e să vorbim de *competența lingvistică*, observăm o serie de fenomene specifice la diferite niveluri ale limbii:

- **fonetica** este fundamentală pentru cântăreții de operă, fie datorită faptului că actualmente nu se mai acceptă o pronunțare aproximativă, fie pentru că la *canto academic* este necesară o articulare fonetică particulară ; - în libreturile de operă este folosită **morfologia** italienei clasice; - **sintaxa** este particulară atât în libreturile operei, unde se folosește varietatea literară a secolelor XVII-XIX, cât și în textele de estetică și critică muzicală, unde structura ipotetică, bazată pe subordonare, se realizează pe structuri deseori foarte complexe; - **lexicul** are nevoie de o integrare terminologică puternică, iar pentru cântăreții de operă, și de perspectivă diacronică; - două tipuri de **texte**, constituite din texte literare (libreturile operelor, texte madrigale, romanțe, texte sacre) și texte critice, estetice, istorice. Sunt necesare abilități *lingvistice* specifice; comparativ cu un nivel B2 obișnuit, în cazul dat este nevoie de a lucra asupra strategiilor de înțelegere atât a textelor literare, cum ar fi libreturile, cât și a unor texte complexe precum estetica și muzicologia.

La nivel de competențe socio-pragmatice și (inter)culturale nu există acte lingvistice particulare, cu excepția faptului că acestea sunt realizate într-un context teatral în repetiții de orchestră. Actele de comunicare proprii vieții studențești sunt aceleași ca în toate situațiile academice, cu excepția aspectelor de reglementare și de referință cu privire la instrumentele muzicale individuale. Dimensiunea interculturală nu are vreo variație, dacă nu sunt luate în considerare unele elemente proprii lumii teatrale: de exemplu, un străin trebuie să știe că într-un teatru italian viola este interzisă, o pălărie nu se pune pe pat, nu se trece sub o scară, etc. Sunt necesare și referirile la mișcările estetice, filosofice, istorice și culturale necesare pentru contextualizarea textelor muzicale.

## Concluzii

Din cele expuse mai sus, dar și în lumina cercetărilor experților în materie de programare a unui ciclu de studii, ajungem la concluzia că un *curriculum* este o culegere de conținuturi concepute pentru cei care trebuie să proiecteze un parcurs de predare, materiale didactice, învățare, teste de evaluare și certificare. Sunt conținuturi lexicale (într-o micro limbă dimensiunea terminologică este întotdeauna relevantă, chiar dacă cunoașterea acesteia vizează mai mult studentul decât profesorul), morfosintactice, funcționale și culturale, care se adaugă celor corespunzătoare nivelului B2 (sau la B1), integrat astfel încât să poată fi abordate anumite texte necesare pentru consolidarea *italienei* cu profil muzical.

Considerăm că, în linii mari, *curriculumul* de referință pentru limba *italiană* în instituțiile cu profil muzical reflectă actele comunicative specifice vieții studențești, care, de fapt, sunt aceleași în



toate situațiile academice, iar *limba italiană* muzicală se conformează armonios cu cerințele ce stau la baza predării limbilor străine. Tematicile globale, folosite tradițional la însușirea unei limbi străine, se încadrează pe deplin în cadrul specialităților cu profil muzical, acestea având o aplicație mai specifică datorită folosirii *limbajului* sectorial (“micro limba” muzicii) și a *competențelor* aferente. Pentru a se afirma în lumea muzicală internațională, orice specialist din domeniul artelor în general, iar al muzicii în special, trebuie să posede *limba italiană* cel puțin în limita *competențelor* comunicative. Concluzionând, am putea spune că *curriculumul* reprezintă un instrument-cheie pentru a întreprinde un proces virtuos de relansare a *italienei* ca limbă a muzicii, artei și a frumosului în general.

### Referințe bibliografice

1. BRESCIANI, L., DONNA, C., GAROLLA, A. Narrare cantando. Come usare la canzone d'autore contemporanea nella classe di italiano lingua straniera. In: BENUCCI, A. (a cura di), *Formazione e pratiche in italiano L2*. Perugia: OL3. 2013.
2. COSTAMAGNA, L. La canzone e la didattica dell'italiano come lingua straniera. In: DALMONTE, R. (a cura di), *Analisi e canzone*. Trento: Labirinti, 1996, pp. 337-355.
3. BALBONI, P.E. *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica* 1. ed., Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2018. ISBN 97888-6969-271-0.
4. BALBONI, P.E. Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento. Torino: UTET Libreria 2. In: MEZZADRI, M. (a cura di), *Integrazione linguistica in Europa*. Torino: UTET Università, 2000, pp.60-81.
5. LO DUCA, M.G. Costruire un sillabo di Italiano L2: quali suggerimenti dalla linguistica acquisizionale? In: GRASSI, R.; BOZZONE COSTA, R.; GHEZZI, C. (a cura di), *Dagli studi sulle sequenze di acquisizione alla classe di italiano L2*. Perugia: Guerra, 2008, pp.123-138.

## МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК МЕТОД АРТ-ТЕРАПИИ В КОРРЕКЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ

### TERAPIA MUZICALĂ – PARTE COMPONENTĂ A ART-TERAPIEI ÎN CORECTAREA STĂRILOR EMOȚIONALE

### MUSIC THERAPY AS A METHOD OF ART THERAPY IN THE CORRECTION OF EMOTIONAL STATES

MARINA VALUEVA<sup>1</sup>,

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

CZU 78:159.9

*Музыкотерапия – это направление в психотерапии и психологической коррекции, основанное на использовании различных музыкальных произведений в терапевтических целях. В узком смысле слова музыкотерапия обычно относится к аудиальной арт-терапии, целью которой является влияние на психоэмоциональное состояние пациента. Основной целью музыкотерапии, является гармонизация психического состояния путем развития способности к самовыражению и самопознанию. Использование музыки в терапевтических целях заключается в том, что её можно использовать на символическом уровне для выражения и исследования разнообразных чувств и эмоций.*

*В данной статье будут рассматриваться различные виды и формы музыкотерапии, а также описаны случаи её применения в различных ситуациях.*

**Ключевые слова:** музыкотерапия, метод/методики, арт-терапия, человек/ клиент/пациент

<sup>1</sup> E-mail: marinavalueva@mail.ru

Terapia muzicală reprezintă o parte componentă a psihoterapiei și corecției psihologice, care se bazează pe utilizarea diverselor compoziții muzicale în scop terapeutic. În general, terapia muzicală se referă, de regulă, la art-terapia auditivă, care are menirea de a influența asupra stării psiho-emoționale a pacientului. Obiectivul esențial al terapiei muzicale constă în armonizarea stării psihice a unei anumite persoane prin dezvoltarea capacității de auto-exprimare și auto-cunoaștere. Utilizarea muzicii în scop terapeutic se rezumă la faptul că ea poate fi folosită la nivel simbolic pentru a exprima și explora o varietate de sentimente și emoții.

În acest articol vor fi analizate diverse tipuri și forme ale muzicoterapiei. Totodată, vor fi descrise unele aspecte de implementare a terapiei muzicale în diferite situații.

**Cuvinte-cheie:** muzicoterapie, metodă/tehnică, art-terapie, persoană/client/pacient

Music therapy is a direction in psychotherapy and psychological correction, based on the use of various musical works for therapeutic purposes. In the narrow sense of the word, music therapy usually refers to audio art therapy, the purpose of which is to influence the patient's psycho-emotional state. The main goal of music therapy is to harmonize the mental state by developing the ability to self-expression and self-knowledge. The use of music for therapeutic purposes lies in the fact that it can be used on a symbolic level for expressing and exploring a variety of feelings and emotions: love, hate, resentment, anger, fear, joy. This article will consider various types and forms of music therapy, as well as cases of its use in various situations.

**Keywords:** music-therapy, methods, art-therapy, man/client/patient

## Введение

Ценность применения искусства в терапевтических целях состоит в том, что с его помощью можно на символическом уровне выразить и исследовать самые разные чувства и эмоции: любовь, ненависть, обиду, злость, страх, радость и т. д. Методика арт-терапии базируется на убеждении, что содержания внутреннего «Я» человека отражаются в зрительных образах всякий раз, когда он рисует, пишет картину или лепит скульптуру в ходе чего происходит гармонизация состояния психики.

Условия для развития арт-терапии начали закладываться вместе с появлением интереса к детскому и примитивному искусству. Люди стали ценить спонтанное выражение эмоций, которое не сдерживалось рамками условности.

## Развитие и задачи арт-терапии

Впервые методы арт-терапии были применены в США в работе с детьми, вывезенными из фашистских лагерей во время Второй мировой войны. В начале своего развития арт-терапия отражала психоаналитические взгляды З. Фрейда и К. Г. Юнга, по которым конечный продукт художественной деятельности клиента (будь то рисунок, скульптура, инсталляция) выражает его неосознаваемые психические процессы. В 1960 г. в Америке была создана Американская арт-терапевтическая ассоциация [1].

Согласно К. Рудестаму задачи арт-терапии [1]:

1. Дать социально приемлемый выход агрессии и другим негативным чувствам.
2. Облегчить процесс лечения (психотерапии) в качестве вспомогательного метода.
3. Получить материал для психодиагностики.
4. Проработать подавленные мысли и чувства.
5. Установить контакт с клиентом.
6. Развить самоконтроль.
7. Сконцентрировать внимание на ощущениях и чувствах.
8. Развить творческие способности и повысить самооценку.

## Виды арт-терапии

Если говорить о классической арт-терапии, то она включает в себя только визуальные виды творчества, такие, как: живопись, графика, фотография, рисование и лепка. Но современная арт-терапия насчитывает большее количество видов методик. К ней относят также библиотерапию, маскотерапию, сказкотерапию, оригами, драматерапию, музыкотерапию,

цветотерапию, видеотерапию, песочную терапию, игротерапию и т.д.

Был разработан и комплексный *метод* – арт-синтезтерапия. Он основан на использовании сочетания живописи, стихосложения, драматургии и театра, риторики и пластики. Причем, количество *методик* все время увеличивается.

В контексте психо-педагогического модуля для студентов музыкальных специальностей, а конкретно в ходе дисциплины Специальная педагогика (Инклюзивное образование), хочу остановиться на Особенности *музыкотерапии*, как психотерапевтического *метода*.

Он представляет собой *метод*, использующий музыку в качестве средства коррекции. Многочисленные *методики музыкотерапии* предусматривают как целостное и изолированное использование музыки в качестве основного и ведущего фактора воздействия (прослушивание музыкальных произведений, индивидуальное и групповое музицирование), так и дополнением музыкальным сопровождением других коррекционных приемов для усиления их воздействия и повышения эффективности [2 с. 34].

*Музыкотерапия* активно используется в коррекции эмоциональных отклонений, страхов, двигательных и речевых расстройств, психосоматических заболеваний, отклонений в поведении, при коммуникативных затруднениях и др. [2 с. 38].

Особенно интенсивно изучается влияние музыки в последние десятилетия. Эксперименты ведутся в нескольких направлениях, таких как:

- влияние отдельных музыкальных инструментов на живые организмы;
- влияние музыки великих гениев человечества, индивидуальное воздействие отдельных произведений композиторов;
- воздействие на организм человека традиционной народной музыки.

Необычное свойство музыки, а именно правильно подобранных мелодий облегчает течение многочисленных недугов отмечали еще корифеи медицины И. Сеченов, С. Боткин, И. Павлов. Известный украинский психотерапевт О. Слободяник из Львова утверждает, что элегии, ноктюрны, колыбельные песни благоприятно действуют на больных с различными формами депрессии, при различных психозах [3 с. 26].

Как показывают исследования в области музыкальной терапии, особенно чутко воспринимают музыку сердце и кровеносные сосуды. Мелодичные звуки могут замедлять пульс, снижать артериальное давление, снимать депрессивные состояния, раздражительность, головную боль и другие последствия стресса [3 с. 48].

*Музыкотерапия* – психотерапевтический *метод*, основанный на целительном воздействии музыки на психику человека. Музыкотерапия является системой психосоматической регуляции функций организма человека, при этом происходит одновременное влияние акустических волн, организованных в музыкальную структуру, на психоэмоциональную, духовную сферу человека и непосредственно на поверхность тела и внутренние органы. Различают рецептивную (пассивную) и активную *музыкотерапию*. При рецептивной *музыкотерапии пациенты* прослушивают музыкальные произведения или их фрагменты, при активной – сами участвуют в исполнении вокальной или инструментальной музыки. Выделяют также интегративную *музыкотерапию*, к которой относит музыковокалотерапию. В рецептивной *музыкотерапии* существуют два направления: **музыкапсихотерапия** (динамическая, регулятивная) – основной задачей которой является нормализация психоэмоционального состояния *пациента* и **музыкосомотерапия** (зональная, точечная), преследующая своей целью контактное лечебное воздействие непосредственно на тело человека. Динамическая музыкапсихотерапия служит эмоциональной активизации пациента. Регулятивная музыкапсихотерапия направлена на провоцирование аффективно-динамических реакций, вызывая катарсис [4 с. 86-88].

Классическая сонатная форма построения музыкального произведения в ее развитии соответствует модели разрешения внутриличностного конфликта [5 с. 44-46]. *Музыкотерапия* ори-

ентирована на приобщение *человека* к внутреннему опыту гармонии собственного тела и души. Тело как воплощение духа являет возможность реализации духовного процесса. *Музыкотерапия* по В. Райху способствует истинному эротизму и гармонии тела – основы здоровья. Классическая религиозная музыка как молитва располагает катарсису. Известный швейцарский богослов Ганс Кюнг указывает на трансцендентный характер музыки Моцарта, в которой воплощена одухотворенная гармония мироздания [6 с. 26-28]. Композиции в стиле Нью Эйдж сочетают звуки музыкальных инструментов со звуками природы. К представителям этого направления в музыке можно отнести композиторов Китаро, Мэдвина Гудалла, Майкла Хоупа и др. [6 с. 30].

В России *музыкотерапию* Минздрав признал официальным *методом* лечения в 2003 году. Более того, в целом ряде западных вузов сегодня готовят профессиональных докторов, врачующих музыкой. Россия так же взяла на вооружение этот опыт. При Музыкальной академии имени Гнесиных создано отделение музыкальной реабилитации. Отделение *музыкотерапии* и реабилитации успешно работает и в Российской академии медицинских наук. Педагогам-музыкантам необходимо идти в ногу с актуальными тенденциями в науке. *Музыкальная терапия* вместе с арт-терапией, то есть терапией средствами изобразительного искусства, может стать эффективным *методом* лечения школьных неврозов, которые сегодня всё больше поражают учащихся, как в процессе получения образования, так и в современной жизни вообще.

#### **Основные направления коррекционного действия музыки (практические рекомендации)**

Доказана эффективность использования музыки в терапии больных неврозами. Отмечено, что в депрессивном состоянии больные не воспринимают веселую музыку, которая часто углубляет депрессию, актуализируя переживания. Музыкальному контакту с такими больными способствует спокойная минорная музыка [2 с. 44]. Музыкальные произведения, отражая то или иное эмоциональное состояние человека, могут быть соответствующим образом соотнесены с определенными эмоциональными состояниями и шкалами теста Миннесотского многофакторного опросника (ММРП). Каждая шкала ММРП раскрывает определенную существенную черту в личности *человека* в вербальных понятиях, которые имеют свое значение и на языке невербальной коммуникации, т. е. музыки [1]. Музыкальные терапевтические программы успешно применяются с целью психологической коррекции у детей с задержкой психического развития [2 с. 144-146]. Групповая *музыкотерапия* эффективно используется как стимулятор развития эмоциональной сферы и средство повышения коммуникации в реабилитации детей с расстройствами аутистического спектра [2 с. 141]. Исследования С.Л. Edgerton и D. Aldridge подтвердили, что импровизационная терапия музыкой может улучшить коммуникативное поведение детей с аутизмом [1]. М. Voso исследовал воздействие диалоговой *музыкотерапии* на поведение подростков с выраженным аутизмом и пришёл к заключению, что сессии активной *музыкотерапии* помогли уменьшить проявления у них аутистических черт. А. Woodward отметил, что *музыкотерапия* все чаще используется как часть интервенционных программ для детей с аутизмом и их родителей, поскольку стимулирует раннее эмоциональное взаимодействие между матерью и ребенком, что в дальнейшем ведёт к нормальному развитию социальных навыков у детей с аутизмом [1].

Таким образом, *музыкотерапия* может служить вспомогательным средством установления контакта между психологом и *клиентом* и средством, облегчающим эмоциональное отреагирование в процессе коррекционной работы.

Рассматривая основные направления коррекционного действия музыки, обычно выделяют 4 следующих аспекта:

- 1) эмоциональное активирование в ходе вербальной психотерапии;
- 2) развитие навыков межличностного общения - коммуникативных функции и способностей;

- 3) регулирующее влияние на психовегетативные процессы;
- 4) развитие эстетических потребностей.

Физиологическое воздействие музыки на человека основано на том, что нервная система, а с ней и мускулатура обладают способностью усвоения ритма. Музыка как ритмический раздражитель стимулирует физиологические процессы организма, происходящие ритмично как в двигательной, так и вегетативной сфере. Ритмы отдельных органов человека всегда соразмерны. Между ритмом движения и ритмом внутренних органов существует определенная связь. Ритмические движения представляют собой единую функциональную систему, двигательный стереотип. Используя музыку как ритмический раздражитель, можно достигнуть повышения ритмических процессов организма в более строгой компактности и экономичности энергетических затрат.

Изучение эмоциональной значимости отдельных элементов музыки – ритма, тональности – показало их способность вызывать состояние, адекватное характеру раздражителя: минорные тональности обнаруживают депрессивный эффект, быстрые пульсирующие ритмы действуют возбуждающе и вызывают отрицательные эмоции, мягкие ритмы успокаивают, диссонансы возбуждают, консонансы успокаивают [4 с. 98].

В качестве психологических механизмов коррекционного воздействия *музыкотерапии* указывают:

- катарсис – эмоциональную разрядку, регулирование эмоционального состояния;
- облегчение осознания собственных переживаний;
- конфронтацию с жизненными проблемами;
- приобретение новых средств эмоциональной экспрессии [6 с. 53].

В зависимости от активности *клиентов*, степени их участия в музыкотерапевтическом процессе и поставленных задач *музыкотерапии* может быть представлена в форме активной, когда они активно выражают себя в музыке и пассивной, когда *клиентам* предлагают только прослушать музыку.

Пассивная *музыкотерапия* предполагает процесс восприятия музыки с терапевтической целью. Пассивная *музыкотерапия* существует в трех формах:

- коммуникативной (совместное прослушивание музыкальных произведений, направленное на поддержание взаимных контактов, взаимопонимания и доверия);
- реактивной (направленной на достижение катарсиса);
- регулятивной (способствующей снижению нервно-психического напряжения).

Для успокоения, снятия эмоционального напряжения – расслабляющим действием обладают звуки флейты, игра на скрипке и фортепиано. Успокаивающий эффект несут звуки природы (шум моря, леса), вальсы (ритм три четверти). Классика: Произведения Вивальди, Бетховен Симфония 6, часть 2, Брамс *Колыбельная*, Шуберт *Аве Мария*, Шопен *Ноктюрн соль минор*, Дебюсси *Свет луны* [4 с. 76].

Уменьшение чувства тревоги и неуверенности – мажорные мелодии, темпа ниже среднего. Народная и детская музыка помогает обрести временную безопасность. Хорошее воздействие могут оказать этнические композиции. Классика: Шопен *Мазурка* и *Прелюдии*, Штраус *Вальсы*, Рубинштейн *Мелодии* [4 с. 29].

Уменьшение раздражительности, нервного возбуждения – классика: Бах *Кантата 2* и *Итальянский концерт*, Гайдн Симфония, Бетховен *Лунная соната* и Симфония ля минор [4 с. 30].

Для снятия депрессивных настроений, улучшения настроения – скрипичная и церковная музыка, классика: Произведения Моцарта, Гендель *Менуэт*, Бизе *Кармэн* – часть 3 [4 с. 32].

Для поднятия общего жизненного тонуса, улучшения самочувствия, активности, вялым людям нужна ритмичная, бодрящая музыка. Можно использовать различные марши: их прослушивание повышает нормальный ритм человеческого сердца в спокойном состоянии, что ока-

зывает бодрящее, мобилизующее воздействие. Классика: Чайковский Шестая симфония – часть 3, Бетховен Увертюра *Эгмонд*, Шопен *Прелюдия 1*, опус 28, Лист *Венгерская рандолия 2* [4 с. 32].

Для снятия мигрени, головной и другой боли – религиозная музыка, классика: Моцарт *Дон Жуан* и Симфония № 40, Лист *Венгерская рандолия 1*, Хачатурян Сюита *Маскарад*, Бетховен *Фиделио*, Гершвин *Американец в Париже* [4 с. 34].

От бессонницы, для спокойного и крепкого сна – Сибелиус *Грустный вальс*, Шуман *Грезы*, Глюк *Мелодия*, а также пьесы Чайковского. Если, например, плохо спит ваш малыш, ему можно негромко проигрывать во время сна музыку с медленным темпом и четким ритмом [4 с. 36].

Конечно, не обязательно слушать только классическую музыку, можно выбирать и другие стили. Но как показывает опыт психологов, работающих с *музыкотерапией*, «именно классическая музыка влияет «базово», глубоко и надолго, существенно ускоряя процесс лечения», а значит гораздо лучше помогает добиться необходимого эффекта и при обычном «домашнем» применении [4 с. 56].

В групповой психотерапии *музыкотерапия*, как один из *методов*, применяется довольно широко. Чаще всего в лечебной практике используется рецептивная *музыкотерапия* с ориентацией на коммуникативные задачи. *Клиенты* в группе прослушивают специально подобранные музыкальные произведения, а затем обсуждают собственные переживания, воспоминания, фантазии (часто проективного характера), возникающие у них в ходе прослушивания. На одном занятии прослушивается, как правило, три произведения или более или менее законченных музыкальных отрывка (каждый по 10-15 мин.). Программы музыкальных произведений строятся на основе постепенного изменения настроения, динамики и темпа – с учетом их различной эмоциональной нагрузки.

Первое произведение должно формировать определенную атмосферу для всего занятия, проявлять настроения *пациентов*, налаживать контакты и вводить в музыкальное занятие, готовить к дальнейшему прослушиванию. Это спокойное произведение, отличающееся скорее расслабляющим, релаксирующим действием.

Второе произведение динамичное, драматическое, напряженное, оно несет основную нагрузку, его функция заключается в стимулировании интенсивных эмоций, воспоминаний, ассоциаций проективного характера из собственной жизни *пациентов*. После его прослушивания в группе уделяется значительно больше времени для обсуждения переживаний, воспоминаний, мыслей, ассоциаций, возникающих у *пациентов*.

Третье произведение должно снять напряжение, создать атмосферу покоя. Оно может быть также спокойным, релаксирующим либо, напротив, энергичным, дающим заряд бодрости, оптимизма, энергии.

В процессе групповой психокоррекции активность *пациентов* может стимулироваться с помощью различных дополнительных заданий, например, постараться понять, какое эмоциональное состояние в большей степени соответствует данному музыкальному произведению; из имеющейся фонотеки подобрать собственный «музыкальный портрет», то есть произведение, отражающее собственное эмоциональное состояние, и пр.

При групповой психокоррекционной работе используется активный вариант *музыкотерапии*. Активная *музыкотерапия* представляет собой терапевтически направленную, активную музыкальную деятельность: воспроизведение, фантазирование, импровизацию с помощью собственного голоса или выбранных музыкальных инструментов. [7 с. 86].

Для использования активного варианта нужен набор несложных музыкальных инструментов: колокольчики, барабан, цимбалы. *Клиентам* предлагаются определенные ситуации, темы, сходные с темами проигрывания ролей, рисунка. *Клиент* выбирает музыкальный инструмент и инструмент для своего партнера, и затем с помощью звуков создается диалог.

Как вариант активной *музыкотерапии* может рассматриваться хоровое пение. Исполнение музыкальных произведений психотерапевтом или участниками группы (вместе или ин-

дивидуально) также имеет лечебный эффект, способствует созданию доверительной теплой атмосферы.

### Выводы

Таким образом, *музыкотерапия* – это психотерапевтический метод, использующий музыку в качестве средства коррекции. Многочисленные *методики музыкотерапии* предусматривают как целостное и изолированное использование музыки в качестве основного и ведущего фактора воздействия (прослушивание музыкальных произведений, индивидуальное и групповое музицирование), так и дополнение музыкальным сопровождением других коррекционных приемов для усиления их воздействия и повышения эффективности.

### Библиографические ссылки

1. КЛИММТ, Р. *Hemispheric – synchronisation during anaesthesia: a double-blind randomised trial using audiotapes for intraoperative nociception control*. Wiley Online Library. [online]. [accesat 15 sept. 2018]. Disponibil: <http://onlinelibrary.wiley.com>
2. ШАНСКИХ, Г. *Музыка как средство коррекционной работы*. Москва: Искусство в школе, 2003.
3. ОВЧИННИКОВА, Т. *Музыка для здоровья*. Санкт Петербург: Союз художников, 2004. ISBN 5-8128-0040-5.
4. БРУСИЛОВСКИЙ, Л.С. *Музыкотерапия. Руководство по психотерапии*. Под ред. проф. В.Е. Рожнова. Ташкент: Медицина, 1979.
5. ЯКОВЕНКО, Т. В. *Музыка и здоровье человека: Фестиваль педагогических идей «Открытый урок»*. Москва, 2004.
6. НИКИТИН, В.Н. Явное в неявном: феноменология голосового резонирования. В: *Социогенетический и персонегенетический потенциал личности как приоритет образовательной деятельности*: Сб. науч. ст. Под ред. С.Л. Богомаза. Витебск: Витебский гос. мед. ун-т, 2008.
7. ПЕТРУШИН, В.И. Теоретические основы музыкальной психотерапии. В: *Журнал неврологии и психотерапии им. С. С. Корсакова*. Москва: Медиа Сфера, 1991. ISSN 2309-4729.

## APLICAREA VIZIUNII SISTEMICE ÎN METODOLOGIA CERCETĂRII DESIGNULUI

## THE APPLICATION OF SYSTEMIC VISION IN THE RESEARCH METHODOLOGY OF DESIGN

**ELEONORA FLOREA,**

doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<sup>1</sup>

*Studierea științifică a designului contemporan - unui fenomen complex, sintetic, multiplu, care se regăsește integrat în toate domeniile și aspectele vieții social-economice, și care la hotarul secolelor XX-XXI s-a afirmat ca un factor prioritar de progres al civilizației, impune aplicarea unor metodologii de cercetare moderne, aplicate pe larg în investigațiile teoretice din toate domeniile științelor reale și social-umanistice. Baza metodologică a acestor investigații este viziunea sistemică - teoria generală a sistemelor.*

**Cuvinte-cheie:** design, progres, civilizație, teoria sistemică, metodologie de cercetare, investigație

*Scientific Study of design - complex phenomenon, integrated into all areas of social and economic life, the main factor for the progress of civilization - requires the application of modern research methodologies used in investigations of contemporary theoretical and real science, and the social-humanities: methodological basis of these investigations is general theory of systems.*

**Keywords:** design, progress, civilization, theory of systems, methodological basis, investigations

<sup>1</sup> E-mail: [eleonora.florea@mail.ru](mailto:eleonora.florea@mail.ru)

## Introducere

Întreaga lume materială creată de om, uneltele de muncă, obiectele de uz practic, bunurile de consum au o istorie foarte veche, începând cu perioada preistorică și continuând pe parcursul evoluției civilizațiilor și perindării stilurilor artistice. La fel de veche este și tendința omului de a perfecționa permanent locuința sa și obiectele ce le produce și le utilizează: a le dezvolta idea constructivă și a le înfrumuseța forma vizuală. În toate epocile a existat și o corelare între posibilitățile materiale, nivelul tehnologic, gustul artistic și capacitatea de creație. Arhaice sunt și primele teorii de corelare a utilului cu esteticul: ele au apărut încă în Grecia Antică și aparțin celor mai mari gânditori ai antichității Aristotel, Socrate, Platon. Studiul științific al designului contemporan – unui fenomen complex, sintetic, multiplu, care se regăsește integrat în toate domeniile și aspectele vieții social-economice, și care la hotarul secolelor XX-XXI s-a afirmat ca un factor prioritar de progres al civilizației, impune aplicarea unor metodologii de cercetare moderne, aplicate pe larg în investigațiile teoretice din toate domeniile științelor reale și social-umanistice. Baza metodologică a acestor investigații este viziunea sistemică – *teoria generală a sistemelor*.

## Teoria generală a sistemelor și gândirea sistemică

Teoria generală a sistemelor se bazează pe cunoașterea obiectelor care posedă proprietatea integralității: a mulțimilor de elemente care funcționează ca unul.

Identificarea obiectului teoriei sistemelor se face în baza următoarelor proprietăți definitorii: 1) integralitatea; 2) finalitatea; 3) organizarea; 4) autonomia relativă; 5) interacțiunea cu mediul.

Scopul teoriei sistemice este de a dezvălui proprietăți, principii și legi, care sunt caracteristice sistemelor în general, independent de natura elementelor lor componente. Principala idee a teoriei generale a sistemelor o constituie triada conceptuală: *sistem - structură - funcție* în cercetarea totalităților organizate.

Gândirea sistemică este bazată pe ideea, că toate părțile componente ale sistemului pot fi înțelese cel mai bine în contextul relațiilor dintre ele. Tehnicile gândirii sistemice pot fi folosite în studierea oricărui sistem – natural, conceptual, științific, tehnic, socio-uman etc.

Geneza gândirii sistemice provine de la investigațiile savanților biologi, care încă în prima jumătate a secolului al XX-lea au constatat că orice organism natural, uman poate fi înțeles ca un ansamblu, o totalitate, un sistem de organe interdependente unele de altele, dar totodată, și de mediul exterior.

Pornind de la premiza că natura este cel mai bun organizator, ei au elaborat o nouă viziune, o nouă gândire științifică, o nouă metodologie – sistemică – ce ulterior a fost abordată în toate domeniile științei contemporane, precum filosofia, logica, matematica, informatica, fizica, electrotehnica, biologia, psihologia, semiotica, pedagogia, filologia, etnologia și multe altele. Teoria sistemică constituie baza metodologică aplicată și în teoria designului. Prototipul viziunii sistemice a fost studiul fundamental al academicianului neurofiziolog rus P.K. Anohin (1898-1974) despre activitatea reflex-condiționată a creierului (1935), în care a formulat *teoria sistemului funcțional*.

Mai târziu biologul austriac Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) a creat teoria generală a sistemelor. În centrul acestei teorii se află conceptul de sistem [1].

Sistemul prezintă orice ansamblu de elemente aflate într-o interacțiune activă, organizată (non-întâmplătoare). Sistemul constituie un întreg organizat, cu proprietăți specifice și funcții proprii, deosebite de cele ale elementelor, care îl compun, o formațiune distinctă și relativ autonomă în raport cu mediul înconjurător. Sistemul poate fi identificat în orice domeniu - fizic, biologic, social etc. Elementele sistemului sunt, la rândul lor, subsisteme, în cadrul cărora legile întregului nu sunt identice cu cele ale elementelor componente.

Din această perspectivă, obiectele, fenomenele, procesele, indiferent de natura lor, pot fi considerate drept sisteme, care posedă o anumită structură în măsura în care ele reprezintă un întreg ale cărui elemente se află în relații logic determinate unele față de altele și posedă însușiri ireductibile la cele ale elementelor în parte. Categoria de sistem și concepția sistemică sunt legate nemijlocit de categoria structură, deoarece orice sistem are elemente structurate într-un anumit mod, iar structura joacă un



rol principal în determinarea sistemului. Sistemul și structura se presupun reciproc.

Structura (din *lat.* – construcție, ordine, organizare) este modul de organizare, de asociere internă a elementelor unui sistem, caracterizat prin însușirile elementelor componente, prin legăturile și prin interacțiunile lor reciproce. Structura este factorul care asigură o ordine relativ stabilă în cadrul sistemului. Comportarea, acțiunile realizate de sistem ca răspuns la solicitările mediului, mecanismul de coechilibrare dinamică a sistemului (ca întreg) cu mediul ambient constituie funcția sistemului. Structura și funcția se determină reciproc.

Structura desemnează modul de organizare al interacțiunilor, al principalelor relații dintre elementele unui sistem, care determină funcționalitatea acestuia. Structura reprezintă atât o modalitate de organizare a sistemului, cât și conținutul său relativ stabil și invariabil, care determină întregul său comportament în raport cu mediul înconjurător. Structura este proprie tuturor sistemelor materiale și ideale, de la cele mai simple până la cele mai complexe. Fără o singură componentă, element din sistem nu se mai poate vorbi despre existența lui.

O caracteristică importantă a sistemului (ca ansamblu de elemente) este menținerea lui în stare de funcționare adecvată; fiecare element poate avea o funcționare între anumite limite admisibile pentru întregul sistem. Dacă limitele sunt depășite, sistemul nu-și mai păstrează starea normală de echilibru, funcționarea lui se abate de la obiectivul propus și adesea aceste tulburări duc la distrugerea sistemului.

Adiacentul conceptului de sistem este acela de mediu, (hipersistemă) în care se includ elemente din afara sistemului, care îl influențează sau sunt influențate de el. Interacțiunea cu mediul are o influență hotărâtoare asupra sistemului.

### Aplicarea gândirii sistemice în procesele de proiectare în design

Prima încercare de aplicare a metodologiei sistemice în design îi aparține inginerului britanic Leonard Bruce Archer (1922-2005), profesor de design la Colegiul Regal de Artă, care a contribuit afirmării designului în calitate de disciplină academică [2]. Iar conducând o echipă multidisciplinară de specialiști în diverse profiluri, el a promovat (de prin anii '1970) utilizarea metodei sistemice în proiectare atât în aspect teoretic cât și în aspect practic.

Soluționarea optimă a proiectării, conform elaborărilor lui L.B. Archer, se desfășoară în două faze și șase trepte:

I – proiectarea noului produs (1) alcătuirea planului; 2) colectarea informației; 3) analiza: elaborarea programei de caracteristici ai produsului; 4) sinteza: elaborarea concepției proiectului 5) realizarea proiectului);

II – executarea noului produs (6) transmiterea proiectului executorului).

În continuare metoda sistemică, integrându-se în proiectarea tehnico-artistică la nivel internațional (fiind aplicată în mai multe țări), devine mai complexă: paradigma ciclică a designului este conștientizată ca un proces continuu desfășurat nu doar în două, ci în trei etape:

I – proiectarea, II – executarea, III – comercializarea noului produs.

Morfologia fenomenului sistemic al procesului *design* putem să o reprezentăm în următorul tabel (Tabelul 1):

Tabelul 1. Fenomenul sistemic al procesului *design*

|     |             |  |
|-----|-------------|--|
| I   | proiectarea | 1. studierea opiniei utilizatorilor; identificarea necesității noii proiectări   |
|     |             | 2. prognozarea caracteristicilor calitativ-cantitative a activității proiectante |
|     |             | 3. programarea în detaliu a conținutului activității proiectante                 |
|     |             | 4. procesul de proiectare propriu zisă   |
| II  | executarea  | 5. executarea produsului (manuală sau industrializată)                           |
| III | realizarea  | 6. comercializarea produsului pe segmentul de piață                              |
|     |             | 7. utilizarea produsului de către consumatori                                    |
|     |             | 8. formarea noilor exigențe (ale utilizatorilor) de perfectare a produsului      |

După încheierea procesului respectiv ciclul se repetă din nou, însă la un nivel științifico-tehnic și artistic mai performant. Pe parcursul desfășurării procesului *design* are loc interacțiunea:

creator (I) – producător (II) – vânzător (III) – consumator (III).

### Integralitatea sistemică a fenomenului *design*

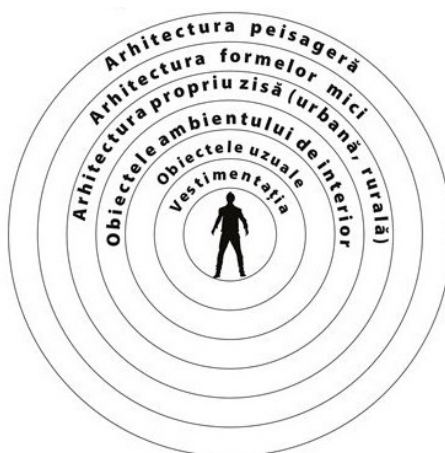
*Designul*, apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea – secol al electricității și căilor ferate, radio-ului și cinematografului în procesul unui progres tehnic vertiginos în cadrul civilizației industriale, a devenit în consecință un fenomen esențial în dezvoltarea social-economică. Iar pe parcursul evoluției sale, în special începând cu deceniile șapte-opt ale secolului al XX-lea, în procesul progresului tot mai accelerat al științelor și tehnologiilor informaționale, importanța designului a fost în continuă și permanentă creștere. Putem cu fermitate constata că designul în contextul actualității este un adevărat factor de progres al civilizației contemporane.

Manifestarea sistemică a designului e condiționată, în primul rând, de faptul, că proiectarea tehnico-artistică are un obiectiv bivalent: a) *practico-utilitarist* și b) *estetic*. Concomitent, urmărim o corelație interdependentă între *funcționalitatea* obiectului – indiciu, ce constituie factorul determinant în proiectare tehnico-artistică, și *ideea constructivă* – indiciu, ce motivează *structura* obiectului.

Fiind un fenomen de sinteză, designul însumează trei tipuri de activități: *activitatea practică, creativă și științifică*, ce se integrează în sistem. În același timp el întrunește într-un sistem integrat *arta plastică, proiectarea tehnică*, știința (cu numeroase domenii, precum ingineria, ergonomia, psihologia, sociologia, economia, managementul, marketingul, estetica, ecologia, sociologia, jurisprudența, serviciile publice etc.) Viziunea sistemică în design se afirmă în mai multe lucrări [mai detaliat: 2, 3, 4]. Acest aspect interdisciplinar al designului necesită realizarea procesului de proiectare prin efortul comun al unei echipe de specialiști cu diverse profiluri, uniți într-un unic colectiv de creație.

Designul este integrat în toate sferele vieții umane. El îl însoțește pe om pretutindeni: în viața personală și în societate, acasă și la serviciu, în localuri publice și în mediul naturii. Domeniile intervenției designului sunt foarte vaste și variate, însă ele toate formează și sunt încheiate într-un sistem unic. Cea mai amplă sferă de activitate în designul include întreaga lume materială – tot mediul obiectual creat de om (*designul produselor*). Acest domeniu este cel mai timpuriu și este studiat detaliat, în special, în lucrările autorilor români: C. Axinte, L. Cristea [5], I. Crețu, M. Demetrescu [6], D. Diaconescu [7] etc. Uneori cercetătorii califică acest domeniu ca fiind o „creație obiectuală” [8 p. 21], iar spectrul de obiecte proiectate le amplasează în mod simbolic în cadrul diapazonului obiectual „de la ac – la avion” [9 p. 185]. În figura de mai jos (*Figura 1*) prezentăm structura morfologică a ambientului obiectual.

*Figura 1.* Morfologia ambientului obiectual



Designul intervine activ în toate sferele vieții sociale, în special, în procesele organizaționale ale activității umane (*designul proceselor*); el este prezent în proiectarea și amenajarea diferitor sisteme

spațiale: interior, exterior, ambientul natural (*designul mediului*); contribuie structurării și prezentării mediului informațional (*designul informațional – web-designul, mediadesignul*).

Noile orizonturi și perspective în dezvoltarea designului sunt determinate de cele mai stringente probleme ale civilizației contemporane. Designul contribuie soluționării problemelor generate de criza ecologică. *Eco-designul* prevede revizuirea materialelor și tehnologiilor în aspectul racordării lor la problemele ecologice; utilizarea resurselor energetice regenerabile; sporirea calității, longevității produselor; reutilizarea și reciclarea produselor folosite.

Designul contemporan rezolvă o altă problemă, apărută în prima jumătate a secolului XX drept consecință a producției industriale în serie, ce rezultă inevitabil cu procese de *standartizare și unificare*, iar în contextul globalizării – cu afirmarea așa numitului *stil internațional*, lipsit de colorit etnocultural și diferențiere națională. Depășirea acestei situații se manifestă activ în *designului etnic* manifestat în a cea de a doua jumătate a sec. XX prin renașterea *tradițiilor culturale* și reevaluarea identității *etnice*.

Designul constituie un mijloc important de ameliorare și înnoțire a condițiilor de vitalitate umană, păstrând și amplificând potențialului energetic al individului, sporind productivitatea muncii, creând confortul psihologic, protejând sănătatea. În contextul respectiv ia naștere un nou domeniu al designului – *psihodesignul*, apreciat metaforic drept „artă de a construi fericirea”. Astfel în design, în special, în designul de interior se afirmă concepția umanizării și sensibilizării mediului obiectual, adaptat la caracteristicile psihologice individuale. Aceste tendințe de psihologizare a designului, soldate cu elaborarea unor design-proiecte unicate, individualizate, condiționează apariția noțiunii de „umanism tehnologic”, creează condițiile optime pentru existența omului în armonie cu lumea înconjurătoare și cu propriul univers spiritual.

### Concluzii

Astfel, din cele expuse mai sus conștientizăm *integralitatea, universalitatea, polivalența și multitudinea fenomenului design*, infiltrat organic și constant în toate aspectele economico-sociale și culturale.

Este *complexă și multifuncțională* menirea designului în mediul social: *umanizatoare, socializatoare, organizatoare, raționalizatoare, prognozatoare, ecologică, semnificativă, estetică, hedonistică* etc.

În acest context rezultă, că fiind integrat în toate sferile vieții și activității umane, designul se află într-o relație de coechilibrare dinamică cu mediul social. El prezintă un fenomen complex, ce posedă proprietatea *integralității mulțimilor de elemente*, care funcționează ca unul singur și formează un *sistem integrat*.

Din factorul respectiv derivă necesitatea aplicării gândirii sistemice în calitate de reper metodologic în cercetarea aspectelor științifice, ce țin de teoria și practica de dezvoltare continuă a designului contemporan.

### Referințe bibliografice

1. BERTALANFFY, L.Von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1968.
2. ФЕОКТИСТОВА, Ю. *Дизайн как система. Преимущества системного подхода к дизайну. Виды дизайна*. [online]. [accesat 15 mai 2018]. Disponibil: [www.taby27.ru](http://www.taby27.ru)
3. ЛИПУНЦОВА, Ю. *Дизайн как система. Элементы и уровни дизайн-процесса*. [online]. Екатеринбург, 2014. [accesat 15 mai 2018]. Disponibil: <https://ppt-online.org...>
4. *Дизайн: Очерки теории системного проектирования*. Ред. Л.А.Соловьева. Ленинград: Изд. Ленинградского университета, 1983.
5. AXINTE, C., CRISTEA, L. *Elemente de design industrial*. Note de curs. Bacău: Alma Mater, 2007. ISBN 978-973-1833-40-8.
6. CREȚU, I., DEMETRESCU, M. *Marketing-design*. București: Ed.ASE, 1996. ISBN 9739008526
7. DIACONESCU, D., NEAGOE, M., JALIU, C., SULESCU, R. *Designul conceptual al produselor*. Brașov: Ed. Universității Transilvania, 2010. ISBN 978-973-598-230-0.
8. РОЗЕНСОН, И. *Основы теории дизайна*. С.-Петербург: Питер, 2007.
9. КОВЕШНИКОВА, Н. *Дизайн: история и теория: учеб. пособие*. Москва: Омега-Л, 2009. ISBN 978-5-370-01250-1.

Cerințele față de autori pot fi consultate pe site-ul [revista.amtap.md](http://revista.amtap.md)