

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

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC - DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

2-3 aprilie 2026



Chișinău

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



ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ
INTERNĂȚIONALĂ

2-3 aprilie 2026

TEZE ♦ ARTICOLE

Chișinău, 2026

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

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

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

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

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

MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

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

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

„Învățămintul artistic – dimensiuni culturale”, conferință științifică internațională (2026 ; Chișinău). Învățămintul artistic – dimensiuni culturale : Conferința științifică internațională, 2-3 aprilie 2026 [Chișinău] : Teze, articole / colegiul de redacție: Victoria Melnic (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2026. – 354 p. : fig., tab. color, n. muz.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

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

ISBN 978-9975-176-29-3 (PDF).

Text : electronic.

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

I-59

CUPRINS

TEZE

THESES

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

SVETLANA BADRAJAN, DIANA BUNEA

**FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC DIN PERIOADA INTERBELICĂ ÎN
ARHIVELE DE FOLCLOR DIN FRANȚA**

ROMANIAN MUSICAL FOLKLORE FROM THE INTERWAR PERIOD IN
FOLKLORE ARCHIVES FROM FRANCE.....

14

MIHAI COSMA

**CREAȚIA MUZICOLOGICĂ A ACADEMICIANULUI OCTAVIAN LAZĂR COSMA –
DIMENSIUNI ȘTIINȚIFICE, ISTORICE ȘI CULTURALE**

THE MUSICOLOGICAL CREATION OF ACADEMICIAN OCTAVIAN LAZĂR COSMA –
SCIENTIFIC, HISTORICAL, AND CULTURAL DIMENSIONS.....

16

VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ

**SONATELE LUI VASILE ZAGORSCHI CA MACROCICLU: EVOLUȚIE STILISTICĂ ȘI
TRAIECTORIE SPIRITUALĂ**

VASILE ZAGORSCHI'S SONATAS AS A MACROCYCLE: STYLISTIC EVOLUTION AND
SPIRITUAL TRAJECTORY

19

VICTORIA TCACENCO

ETAPE IMPORTANTE ÎN EVOLUȚIA MUZICII ROCK MOLDOVENEȘTI

MILESTONES OF THE EVOLUTION OF THE MOLDOVAN ROCK MUSIC

26

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN

**REPERTORIUL ISTORIC NAȚIONAL AL CAPELEI CORALE ACADEMICE DOINA –
IDENTIFICARE DIN PERSPECTIVA DIGITALIZĂRII**

NATIONAL HISTORICAL REPERTOIRE OF THE DOINA ACADEMIC CHOIR – IDENTIFICATION
FROM THE PERSPECTIVE OF DIGITIZATION

31

OCTAVIAN GORUN

TARTINI – CONTRIBUȚII LA MUZICA EUROPEANĂ

TARTINI – CONTRIBUTIONS TO EUROPEAN MUSIC

33

OLHA CHURIKOVA-KUSHNIR, YEVHEN CHURIKOV

**DIGITALIZATION OF MUSICAL CULTURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF ART
EDUCATION**

DIGITALIZAREA PATRIMONIULUI MUZICAL ÎN SISTEMUL EDUCAȚIEI ARTISTICE

36

VICTOR GHILAȘ

**DIALOGURI SONORE TRANSFRONTALIERE. AMPRENTA MUZICII ROMÂNEȘTI ASUPRA
CREAȚIEI LUI M. LÍSENKO, CH. GOUNOD ȘI P. DE SARASATE**

CROSS-BORDER SONIC DIALOGUES. THE IMPACT OF ROMANIAN MUSIC ON THE WORKS OF M. LYSENKO, CH. GOUNOD, AND P. DE SARASATE.....	38
NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA	
ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СССР 1920-1930-х	
гг. И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. ПИГРОВА В ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ <i>ДОЙНА</i>	
CONTEXTUL SOCIAL-POLITIC AL URSS DIN ANII 1920-1930 ȘI IMPACTUL	
ACESTUIA ASUPRA ACTIVITĂȚII LUI C. PIGROV ÎN CADRUL CAPELEI CORALE <i>DOINA</i>	
THE SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE USSR IN THE 1920s–1930s	
AND ITS IMPACT ON K. PIGROV’S ACTIVITY WITHIN THE <i>DOINA</i> CHORAL CHAPEL	40
INNA HATIPOVA	
CREAȚIILE PENTRU PIAN ALE LUI V. ZAGORSCHI ÎN REPERTORIUL PEDAGOGIC AL STUDENȚILOR AMTAP	
PIANO WORKS BY V. ZAGORSCHI IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE OF AMTAP STUDENTS	44
VLAD BURLEA	
ASPECTE ALE SURSEI ȘI TEXTULUI LITERAR ÎN MUZICA VOCALĂ DE CAMERĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA	
ASPECTS OF THE SOURCE AND LITERARY TEXT IN CONTEMPORARY VOCAL CHAMBER	
MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	46
NATALIIA SVYRYDENKO	
INFORMATION TECHNOLOGIES AS A WAY TO PRESERVE THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE	
TEHNOLOGIILE INFORMAȚIONALE CA MODALITATE DE PĂSTRARE A CULTURII MUZICALE A UCRAINEI	48
NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA	
ACTUALIZAREA UNEI CAPODOPERE: DIMENSIUNI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE AL E CANTATEI <i>CINE SCUTURĂ ROUA</i> DE VASILE ZAGORSCHI ÎN PRACTICA ARTISTICĂ A CAPELEI CORALE ACADEMICE <i>DOINA</i>	
REACTUALIZING A MASTERPIECE: STYLISTIC AND INTERPRETATIVE DIMENSIONS OF THE	
CANTATA <i>CINE SCUTURĂ ROUA</i> BY VASILE ZAGORSCHI IN THE ARTISTIC PRACTICE OF THE	
ACADEMIC CHORAL CHAPEL <i>DOINA</i>	54
ELENA SAMBRIȘ	
ПОСТМИНИМАЛИЗМ: ПРОЩЕ – ЗНАЧИТ СЛОЖНЕЕ? (О ТЕХНИКЕ МИНИМАЛИЗМА В СОЧИНЕНИЯХ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ 2000-2020-х ГОДОВ)	
POSTMINIMALISM: MAI SIMPLU – ÎNSEAMNĂ MAI COMPLEX? (DESPRE TEHNICA	
MINIMALISMULUI ÎN LUCRĂRILE SNEJANEI PÎSLARI DIN ANII 2000-2020)	
POST-MINIMALISM: SIMPLER MEANS MORE COMPLEX? (ON THE TECHNIQUE OF	
MINIMALISM IN SNEJANA PISLARI’S WORKS OF THE 2000-2020S).....	56
IRYNA BOYCHUK	
TOOLS FOR CREATING A PERSONAL BRAND FOR ART EDUCATION PROFESSIONALS	
INSTRUMENTE PENTRU CREAREA UNEI MĂRCI PERSONALE DESTINATE PROFESIONIȘTILOR	
DIN DOMENIUL EDUCAȚIEI ARTISTICE	58
MARINA CALIGA	
DEZVOLTAREA COGNITIV-AUDITIVĂ LA PREADOLESCENȚI ÎN CÂNTUL CORAL	
COGNITIVE-AUDITORY DEVELOPMENT IN PREADOLESCENTS THROUGH CHORAL SINGING	61

GALINA CHIFORIȘIN

INSTRUMENTUL POPULAR ÎN MONODIE PENTRU ȚAMBAL SOLO DE GHEORGHE MUSTEA – DIMENSIUNE SIMBOLICĂ ȘI DRAMATURGICĂ

THE FOLK INSTRUMENT IN THE MONODY FOR SOLO DULCIMER BY GHEORGHE MUSTEA – SYMBOLIC AND DRAMATURGICAL DIMENSION..... 63

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ М. РАВЕЛЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

CÂNTECELE EVREIEȘTI DE M. RAVEL PENTRU VOCE ȘI PIAN ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ CONTEMPORANĂ

MAURICE RAVEL'S JEWISH SONGS FOR VOICE AND PIANO IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICE..... 65

IOANA FELEA POPA

ROLUL REPERTORIULUI ADECVAT ÎN ÎNȚIEREA VOCALĂ A COPILULUI: STUDIU DE CAZ

THE ROLE OF APPROPRIATE REPERTOIRE IN EARLY VOCAL TRAINING OF CHILDREN: A CASE STUDY 67

ANASTASIA GHIMBOVSCAIA

POEZIA LUI HEINRICH HEINE ÎN CICLUL VOCAL MYRTHEN, OP.25, DE ROBERT SCHUMANN

HEINRICH HEINE'S POETRY IN THE VOCAL CYCLE MYRTHEN, OP.25, BY ROBERT SCHUMANN70

MARIANA LANGA

LEOPARD'S PATH TREISPREZECE VIZIUNI PENTRU ANSAMBLU DE CAMERĂ DE IGOR IACHIMCIUC

LEOPARD'S PATH THIRTEEN VISIONS FOR CHAMBER ENSEMBLE BY IGOR IACHIMCIUC 73

MARINA MAMALÎGA

СОЧИНЕНИЯ О. НЕГРУЦЫ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ПАРАФРАЗ НА НАРОДНУЮ ТЕМУ БАБА МЕА И ХОРА КАК ОБРАЗЦЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ СТИЛИСТИКИ

CREAȚIILE PENTRU DOUĂ PIANE LUI O. NEGRUȚA PARAFRAZ LA TEMA POPULARĂ BABA MEA ȘI HORA CA EXEMPLELE STILISTICII FOLCLORICĂ

O. NEGRUCA'S WORKS FOR TWO PIANOS PARAPHRASE ON A FOLK THEME BABA MEA AND HORA AS EXAMPLES OF FOLKLORE STYLISTICS 75

ELENA MARDARI

RITURI ȘI DANSURI TELURICE DE VLAD BURLEA – ASPECTE ALE VALORIFICĂRII SURSEI FOLCLORICE

TELLURIC RITES AND DANCES BY VLAD BURLEA – ASPECTS OF VALORIZING THE FOLKLORIC SOURCE 77

ECATERINA MIAUN

REPERTORIUL DE IARNĂ ÎN ÎNREGISTRĂRILE DE TEREN DIN ANII 1970: CONSERVARE ȘI ARHIVARE A FOLCLORULUI MUZICAL ÎN CADRUL AMTAP

WINTER REPERTOIRE IN FIELD RECORDINGS FROM THE 1970S: PRESERVATION AND ARCHIVING OF MUSICAL FOLKLORE WITHIN AMTAP 79

MIHAI MIHALAȘ

MINIATURA CORALĂ IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ DE VASILE ZAGORSCHI. ASPECTE

COMONISTICE ȘI INTERPRETATIVE

VASILE ZAGORSCHI'S CHORAL MINIATURE *IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ*. COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE ASPECTS..... **81**

PETRU MOISEEV

TRATAREA INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE ÎN STILUL JAZZ ROCK FUZION: UNELE ASPECTE

THE USE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE *JAZZ ROCK FUSION STYLE*: SOME ASPECTS **83**

INNA MOKROGUZ, VITALIY BONDARENKO, YARYNA VYSHPINSKA

FOLK INSTRUMENTAL TRADITIONS IN MOLDOVA AND THE COMPOSERS' ACTIVITY

TRADIȚIILE INSTRUMENTALE POPULARE DIN MOLDOVA ȘI ACTIVITATEA

COMPOZITORILOR **86**

CRISTINA MOROI

CICLUL VOCAL *I HATE MUSIC!* AL COMPOZITORULUI AMERICAN LEONARD BERNSTEIN SUB ASPECTUL INTERPREȚĂRII VOCALE

THE VOCAL CYCLE *I HATE MUSIC!* BY THE AMERICAN COMPOSER LEONARD BERNSTEIN

FROM THE PERSPECTIVE OF VOCAL PERFORMANCE **88**

ОЛЕГ ЦЫБУЛЬКО, СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ

ВКЛАД АЛЕКСАНДРА АНТОНОВСКОГО В СТАНОВЛЕНИЕ МОЛДАВСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

CONTRIBUȚIA LUI ALEXANDRU ANTONOVSKI LA FORMAREA ȘCOLII NAȚIONALE DE CANTO DIN MOLDOVA

THE CONTRIBUTION OF ALEXANDR ANTONOVSKY TO THE FORMATION OF THE MOLDOVAN NATIONAL VOCAL SCHOOL **92**

GHEORGHE POSTEVCA

TRADIȚIILE MULTICULTURALE ȘI ÎNNOIREA MELOSULUI CÂNTECULUI POPULAR BUCOVINEAN ÎN INTERPREȚAREA DE ESTRADĂ CONTEMPORANĂ

MULTICULTURAL TRADITIONS AND THE RENEWAL OF THE BUCOVINIAN

FOLK SONG MELOS IN CONTEMPORARY POP INTERPRETATION **94**

АНАСТАСИЯ ПУТИНА

ПОЭТИКА ПРИРОДЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

POETICA NATURII ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI GHENADIE CIOBANU

THE POETICS OF THE NATURE IN THE SYMPHONIC WORKS OF GHENADIE CIOBANU **95**

INESSA SAULOVA

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ И СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В СОНАТЕ-РАПСОДИИ ВИТАЛИЯ ВЕРХОЛЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАМЕТКИ

CARACTERISTICILE DRAMATURGICE ȘI SPECIFICUL LIMBAJULUI MUZICAL ÎN SONATA-RAPSODIE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE VITALII VERHOLA: NOTE INTERPRETATIVE

FEATURES OF DRAMATURGY CONSTRUCTION AND THE PECULIARITY OF THE MUSICAL LANGUAGE IN THE *SONATA-RHAPSODY* FOR VIOLIN AND PIANO BY VITALIE VERHOLA:

PERFORMER'S NOTES **99**

ALEXANDR VITIUC

SPECIFICUL TEHNICII SLAP ÎN CREAȚIA CHITARISTULUI MARCUS MILLER

THE SPECIFICS OF SLAP TECHNIQUE IN THE WORK OF BASS GUITARIST MARCUS MILLER..... **100**

ZOIA SOFRONII

МУЗИКА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ: ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ

MUSIC AS A FORM OF CULTURAL RESISTANCE: THE WORK OF UKRAINIAN COMPOSERS DURING THE WAR

MUZICA CA FORMĂ DE REZISTENȚĂ CULTURALĂ: CREAȚIA COMPOZITORILOR UCRAINENI ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI 103

MIRA ZANTOUT

SOME ASPECTS OF THE PIANO TECHNIQUE THEORY (17TH–18TH CENTURIES)

UNELE ASPECTE ALE TEORIEI TEHNICII PIANISTICE (SECOLELE XVII-XVIII)..... 108

ALEXANDR VITIUC

ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ БАСОВЫХ ТЕХНИК (КОНЕЦ 1980-Х – НАЧАЛО 1990-Х ГОДОВ)

FORMAREA TEHNICILOR MODERNE DE INTERPRETARE LA CHITARA BAS (SFÂRȘITUL ANILOR 1980 – ÎNCEPUTUL ANILOR 1990)

THE DEVELOPMENT OF MODERN BASS GUITAR PERFORMANCE TECHNIQUES

(LATE 1980S – EARLY 1990S)..... 111

SVETLANA ZHELYASKOVA

AN INTEGRATIVE MODEL OF MULTIPLE INTELLIGENCES IN THE PROFESSIONAL MUSICIAN'S TRAINING SYSTEM

MODELUL INTEGRATIV AL INTELIGENȚELOR MULTIPLE ÎN SISTEMUL DE FORMARE A MUZICIENILOR PROFESIONIȘTI 113

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA

THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

CONSTANTIN ȘCHIOPU

CONSTRUIREA MITURILOR ARTISTICE: PERCEPȚIE ȘI DISTORSIUNE A VALORII

THE CONSTRUCTION OF ARTISTIC MYTHS: PERCEPTION AND DISTORTION OF VALUE 116

ANA GHILAȘ

TIPURI ȘI VALENȚE ALE MEMORIEI ÎN TEATRUL DOCUMENTAR

TYPES AND VALENCES OF MEMORY IN DOCUMENTARY THEATER 118

CAROLINA MOGA, VLADIMIR POTOP

REPERE METODOLOGICE ALE PREGĂTIRII MOTRICE A STUDENȚILOR DIN INSTITUȚIILE CU PROFIL COREGRAFIC: ABORDĂRI INTERDISCIPLINARE

METHODOLOGICAL BENCHMARKS IN MOTOR TRAINING OF STUDENTS FROM INSTITUTIONS WITH CHOREOGRAPHIC PROFILE: INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES 121

SVETLANA TÂRȚĂU

ARTA PĂPUȘĂREASCĂ ÎNTRE PERIOADA MODERNISTĂ ȘI CONTEXTUL CONTEMPORAN

PUPPET ART BETWEEN THE MODERNIST PERIOD AND THE CONTEMPORARY CONTEXT 125

ANGELINA ROȘCA-ICHIM

STRATEGII ALTERNATIVE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

ALTERNATIVE STRATEGIES IN CONTEMPORARY THEATRE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA 128

VIOLETA TIPA

REVENIREA LUI FĂȚ-FRUMOS: VALORILE NAȚIONALE ÎN TEATRUL PENTRU COPII

THE RETURN OF PRINCE BEAUTY: NATIONAL VALUES IN THE CHILDREN'S THEATRE..... 130

ZOIA GUȚU, OLIMPIA CRISTINA GHEȚA

FUNCȚIILE BALETULUI ÎN CONTEXTUL ARTEI CONTEMPORANE: DIMENSIUNI ESTETICE, EXPRESIVE ȘI EDUCATIONALE

THE FUNCTIONS OF BALLET IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART: AESTHETIC, EXPRESSIVE AND EDUCATIONAL DIMENSIONS 133

ZOIA GUȚU, ALEXEI TERENTIEV

DANSUL ÎN DUET ÎN BALETUL CLASIC: TEHNICĂ ȘI POSIBILITĂȚI EXPRESIVE

DUET DANCE IN CLASSICAL BALLET: TECHNIQUE AND EXPRESSIVE POSSIBILITIES 136

MAIA DOHOTARU

FUNCȚIILE DRAMATURGICE ALE DANSULUI ÎN SPECTACOLUL DE OPERĂ: ABORDĂRI SCENICE ÎN OPERELE LUI GIUSEPPE VERDI

DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF DANCE IN OPERA PERFORMANCE: SCENIC APPROACHES IN THE OPERAS OF GIUSEPPE VERDI 139

ELEONORA VARNACOVA

CARMEN ÎN SECOLUL XXI: CONTINUAREA MOȘTENIRII

CARMEN IN THE 21ST CENTURY: CONTINUING THE LEGACY 142

LUDMILA TIMOTIN

DIMENSIUNEA ECONOMICĂ ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ: FORMAREA PROFESIONIȘTILOR DIN PRODUCȚIA AUDIOVIZUALĂ

THE ECONOMIC DIMENSION IN ARTISTIC EDUCATION: TRAINING PROFESSIONALS IN AUDIOVISUAL PRODUCTION 145

TATIANA CARAUȘ

DIALOGUL INTERCULTURAL ÎN TEATRUL DIN MOLDOVA: CONTRIBUȚIA ABSOLVENȚILOR INSTITUȚIILOR INTERNAȚIONALE

INTERCULTURAL DIALOGUE IN THE MOLDOVAN THEATRE: THE CONTRIBUTION OF GRADUATES OF INTERNATIONAL INSTITUTIONS 148

RUSLANA GONCEAROVA

METODOLOGIA LUI JACQUES LECOQ CA FUNDAMENT AL PEDAGOGIEI TEATRALE INOVATOARE

JACQUES LECOQ'S METHODOLOGY AS A FOUNDATION FOR INNOVATIVE THEATRICAL PEDAGOGY 150

SVETLANA GROSSU

EXPLORĂRI ALE LIMBAJULUI VIZUAL ÎN TEORIA LUI SERGHEI EISENSTEIN ȘI RELAȚIA SA CU PERCEPȚIA ȘI ANIMAȚIA

EXPLORATIONS OF VISUAL LANGUAGE IN SERGEY EISENSTEIN'S THEORY AND ITS RELATION TO PERCEPTION AND ANIMATION 152

DUMITRIȚA MAXIMCIUC

DESTINUL CA SPECTACOL TRAGIC ÎN DRAMATURGIA LUI CONSTANTIN CHEIANU (ACHITAREA LUI SALIERI, ADI)

DESTINY AS A TRAGIC SPECTACLE IN THE DRAMATURGY OF CONSTANTIN CHEIANU (<i>THE ACQUITTAL OF SALIERI, ADI</i>).....	155
DANIEL ȚÎCU	
IMPACTUL MONTAJULUI ASUPRA CONEXIUNII COGNITIVE ÎN PROCESUL DE RECEPTARE A PRODUSULUI AUDIOVIZUAL	
THE IMPACT OF FILM EDITING ON COGNITIVE CONNECTION IN THE PROCESS OF AUDIOVISUAL PRODUCT RECEPTION	158
DANIELA STRUNGARU	
DE LA TEXT LA VIZIUNEA REGIZORALĂ ÎN SPECTACOLUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN	
FROM TEXT TO DIRECTORIAL VISION IN CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE	161
OLGA TRIBOI	
EVOLUȚIA ȘI DEZVOLTAREA MONODramei DIN REPUBLICA MOLDOVA	
THE EVOLUTION AND DEVELOPMENT OF MONODRAMA IN THE THEATER OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	164
EUGENIU BOGNIBOV	
ДЕТСКИЕ СПЕКТАКЛИ В ТЕАТРАХ ГОРОДА КИШИНЕВА В XXI ВЕКЕ	
SPECTACOLELE PENTRU COPII ÎN TEATRELE DIN CHIȘINĂU ÎN SECOLUL XXI	
CHILDREN'S PERFORMANCES IN THE THEATERS OF THE CITY OF CHIȘINĂU IN THE 21st CENTURY	168
ANCA OFELIA MARKOS	
TEATRUL MUZICAL CA INSTRUMENT DE DEZVOLTARE A COMPETENȚELOR SOCIO-EMOȚIONALE ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ	
MUSICAL THEATRE AS A TOOL FOR DEVELOPING SOCIO-EMOTIONAL COMPETENCES IN ARTISTIC EDUCATION	172
ANA MARIA BĂNUȚĂ	
SIMBOLURI ȘI SEMNIFICAȚII DIN ROMANUL ION TRANSPUSE ÎN DISCURSUL COREGRAFIC	
SYMBOLS AND MEANINGS FROM THE NOVEL ION TRANSPOSED INTO CHOREOGRAPHIC DISCOURSE	174
CORINA BĂNCILĂ	
RECONFIGURAREA RITUALULUI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DIN PERSPECTIVA SURSELOR DRAMATURGICE ȘI A EXPRESIILOR SCENICE	
RECONFIGURING RITUAL IN CONTEMPORARY THEATER FROM THE PERSPECTIVE OF DRAMATURGICAL SOURCES AND STAGE EXPRESSIONS.....	177
IONUȚ SERGIU ANGHEL	
ESTETICA ABSURDULUI ȘI CORPORALITATEA SCENICĂ: VALENȚE COREGRAFICE INSPIRATE DIN OPERA LUI ALFRED JARRY	
THE AESTHETICS OF THE ABSURD AND STAGE CORPOREALITY: CHOREOGRAPHIC VALENCES INSPired BY THE WORK OF ALFRED JARRY	180

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

MIRELA ȘTEFĂNESCU

AUGMENTAREA CREATIVITĂȚII PRIN NEUROPLASTICITATE

ENHANCING CREATIVITY THROUGH NEUROPLASTICITY 182

OANA MARIA POPESCU

METAMORFOZE ALE SIMBOLULUI ÎN IMAGINARUL VIZUAL: VINCENT VAN GOGH ȘI ANSELM KIEFER

THE METAMORPHOSIS OF THE SYMBOL IN THE VISUAL IMAGINARY: VINCENT VAN GOGH AND ANSELM KIEFER 185

ANA MARIAN

ALEEA SAVANȚILOR ȘI MEDICILOR ILUȘTRI DE LA UNIVERSITATEA DE STAT DE MEDICINĂ ȘI FARMACIE NICOLAE TESTEMIȚANU DIN CHIȘINĂU

ALLEY OF OUTSTANDING SCIENTISTS AND DOCTORS OF THE CHIȘINĂU STATE UNIVERSITY OF MEDICINE AND PHARMACEUTICS NAMED AFTER *NICOLAE TESTEMIȚANU* 188

LUDMILA MOKAN-VOZIAN

SINTEZA ARHETIPALĂ ÎN CREAȚIA LUI MIHAI GRECU

ARCHETYPAL SYNTHESIS IN THE CREATION OF MIHAI GRECU 191

SVETLANA PLAȚINDA

PRINCIPII DE AMPLASARE A MOTIVELOR VEGETALE ÎN DECORUL ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE

PRINCIPLES FOR THE PLACEMENT OF PLANT MOTIFS IN THE DECORATION OF TRADITIONAL TEXTILES 193

ION JABINSCHI

PLEIN-AIRUL ÎN CREAȚIA ARTISTULUI PLASTIC MIHAI ȘERBU

PLEIN-AIR IN THE CREATION OF THE ARTIST MIHAI ȘERBU 196

INGA MATCAN-LISENCO

ERGONOMIE ȘI FUNCȚIONALITATE ÎN DESIGNUL BIJUTERIEI CONTEMPORANE

ERGONOMICS AND FUNCTIONALITY IN CONTEMPORARY JEWELRY DESIGN 199

CRISTINA TAMAZLÎCARI

TIPOLOGII ALE ICOANELOR PE LEMN DIN REPUBLICA MOLDOVA (SECOLELE XIX-XX)

TYOLOGIES OF PANEL ICONS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA (19TH AND 20TH CENTURIES) 202

STEPAN CRANI

INTERACȚIUNEA DINTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN ARTA ANIMAȚIEI

INTERACȚIUNEA DINTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN ARTA ANIMAȚIEI 206

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

TATIANA COMENDANT

INTELECT ȘI TEHNOLOGIE VS EDUCAȚIE ȘI INFLUENȚE CULTURALE

INTELLECT AND TECHNOLOGY VS EDUCATION AND CULTURAL INFLUENCES	209
OANA BĂLAN BUDOIU	
REPERE ISTORICE ȘI STRATEGII ÎN GENEALOGIA MEDIERII MUZICALE – EDUCAREA PUBLICULUI ȘI IMPACTUL EI ASUPRA MANAGEMENTULUI CARIERELOR MUZICALE	
HISTORICAL PERSPECTIVES AND STRATEGIES IN THE GENEALOGY OF MUSIC MEDIATION – AUDIENCE EDUCATION AND ITS IMPACT ON MUSICAL CAREER MANAGEMENT	211
ANDREI PROHIN	
PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL: INTERPRETĂRILE UNEI NOȚIUNI	
INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: THE MEANINGS OF A NOTION	214
YEVGEN BORINSHTEIN	
MEGATRENDS IN CULTURE AND ART	
MEGATENDINȚE ÎN CULTURĂ ȘI ARTĂ	217
LUDMILA LAZAREV	
INTERFERENȚE IDENTITARE ÎN ARTA VIZUALĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA	
IDENTITY INTERFERENCES IN CONTEMPORARY VISUAL ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	220
VALENTINA ENACHI	
RECONFIGURAREA IDENTITĂȚII CULTURALE ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE A REPUBLICII MOLDOVA	
THE RECONFIGURATION OF CULTURAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA'S EUROPEAN INTEGRATION	222
LIDIA CAZACU	
DIALOGUL ROMÂNNO-ITALIAN: CONVERGENȚE ȘI DIVERGENȚE LINGVISTICE ÎN CONTEXT CULTURAL EUROPEAN	
ROMANIAN-ITALIAN DIALOGUE: LINGUISTIC CONVERGENCES AND DIVERGENTES IN A EUROPEAN CULTURAL CONTEXT	226
LUDMILA MOISEI	
MEȘTEȘUGUL MĂRGELITULUI CA FORMĂ DE REZILIENȚĂ CULTURALĂ ÎN ERA TRANZIȚIEI DIGITALE	
THE CRAFT OF BEADWORK AS A FORM OF CULTURAL RESILIENCE IN THE ERA OF DIGITAL TRANSITION	229
VALERIA ȘEICAN	
ISTORIA MUZICII. LIBERTATEA CREATIVĂ. GENERAȚIA „Z”	
HISTORY OF MUSIC. CREATIVE FREEDOM. Z GENERATION	231
IURIE BADICU	
ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC SUPERIOR ÎN CONTEXTUL AVANSĂRII INTELIGENȚEI ARTIFICIALE: PROBLEMATICA PROTECȚIEI OPERELOR ȘTIINȚIFICE	
HIGHER ARTISTIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ADVANCEMENT: THE ISSUE OF PROTECTING SCIENTIFIC WORKS	233
MARINA VALUEVA	
TRAUMA TRANSGENERAȚIONALĂ A DEPORTĂRIILOR SOVIETICE: MECANISME DE TRANSMITERE PSIHOLOGICĂ ȘI IMPACTUL ASUPRA IDENTITĂȚII CONTEMPORANE DIN REPUBLICA MOLDOVA	

THE TRANSGENERATIONAL TRAUMA OF SOVIET DEPORTATIONS: MECHANISMS OF PSYCHOLOGICAL TRANSMISSION AND THEIR IMPACT ON CONTEMPORARY IDENTITY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	235

DIDINA SAHARNEAN

ROLUL MUZICII ȘI IMPACTUL ACESTEIA ASUPRA PREDĂRII LIMBII ENGLEZE

THE ROLE OF MUSIC AND ITS IMPACT ON ENGLISH LANGUAGE TEACHING	237

ARTICOLE

ARTICLES

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

RUSLANA ROMAN

**APLICAREA INTELIGENȚEI ARTIFICIALE ÎN PROIECTAREA RESURSELOR
EDUCAȚIONALE PENTRU DISCIPLINA EDUCAȚIE MUZICALĂ**

APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DESIGN OF EDUCATIONAL RESOURCES FOR MUSIC EDUCATION.....	240

MIHAI MIHALAȘ

**ABORDAREA SURSEI FOLCLORICE ÎN MINIATURA CORALĂ *LA STREȘINA CASEI MELE*
DE ION MACOVEI**

APPROACHING THE FOLKLORE SOURCE IN THE CHORAL MINIATURE <i>LA STREȘINA CASEI MELE</i> BY ION MACOVEI.....	253

NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA

**МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА*:
ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

PRINCIPIILE METODICE ALE CONDUCĂTORILOR CAPELEI CORALE <i>DOINA</i> : ASPECT ISTORIC METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE LEADERS OF THE <i>DOINA</i> CHORAL CHAPEL: HISTORICAL PERSPECTIVE.....	259

VICTORIA NIKITCENKO

**РОЛЬ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МОБИЛЬНОСТИ В РАМКАХ ПРОГРАММЫ ERASMUS+ В
ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО
СПЕЦИАЛЬНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ (АМТИИ)**

IMPACTUL MOBILITĂȚII ACADEMICE ÎN CADRUL PROGRAMULUI ERASMUS+ PENTRU STUDENȚII AMTAP DE LA SPECIALITATEA <i>CANTO ACADEMIC</i> THE IMPACT OF ACADEMIC MOBILITY WITHIN THE FRAMEWORK OF THE ERASMUS+ PROGRAMME FOR AMTAP STUDENTS OF THE SPECIALITY <i>ACADEMIC SINGING</i>	276

ALEXANDR VITIUC

**ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ БАС-ГИТАРИСТА МАРКУСА
МИЛЛЕРА НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ *RUN FOR COVER***

ANALIZA PARTICULARITĂȚILOR STILULUI INTERPRETATIV AL BAS-CHITARISTULUI MARCUS MILLER PE BAZA EXEMPLULUI PIESEI <i>RUN FOR COVER</i>	

CHARACTERISTICS OF BASSIST MARCUS MILLER'S PERFORMANCE STYLE BASED ON THE
EXAMPLE OF THE COMPOSITION *RUN FOR COVER*..... 284

ECATERINA MIAUN

**REPERTORIUL DE IARNĂ ÎN ÎNREGISTRĂRILE DE TEREN DIN ANII 1970: CONSERVARE ȘI
ARHIVARE A FOLCLORULUI MUZICAL ÎN CADRUL AMTAP**

WINTER REPERTOIRE IN FIELD RECORDINGS FROM THE 1970S: PRESERVATION AND
ARCHIVING OF MUSICAL FOLKLORE WITH IN AMTFA 296

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN

**ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ М. РАВЕЛЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В СОВРЕМЕННОЙ
КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ**

CÂNTECELE EVREIEȘTI DE M. RAVEL PENTRU VOCE ȘI PIAN ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ
CONTEMPORANĂ

MAURICE RAVEL'S JEWISH SONGS FOR VOICE AND PIANO IN CONTEMPORARY
PERFORMANCE PRACTICE.....Ошибка! Закладка не определена.

MARIANA LANGA

**LEOPARD'S PATH TREISPREZECE VIZIUNI PENTRU ANSAMBLU DE CAMERĂ DE IGOR
IACHIMCIUC**

LEOPARD'S PATH THIRTEEN VISIONS FOR CHAMBER ENSEMBLE BY IGOR IACHIMCIUC.....Ошибка! Закладка не определена.

ELENA MARDARI

**RITURI ȘI DANSURI TELURICE DE VLAD BURLEA – ASPECTE ALE VALORIFICĂRII SURSEI
FOLCLORICE**

TELLURIC RITES AND DANCES BY VLAD BURLEA – ASPECTS OF VALORIZING THE
FOLKLORIC SOURCE 317

CRISTINA MOROI

**CICLUL *I HATE MUSIC!* PENTRU VOCE ȘI PIAN DE LEONARD BERNSTEIN: REPERE
INTERPRETATIVE**

CICLE *I HATE MUSIC!* FOR VOICE AND PIANO DE LEONARD BERNSTEIN: PERFORMING
LANDMARKS Ошибка! Закладка не определена.

АНАСТАСИЯ ПУТИНА

ПОЭТИКА ПРИРОДЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

POETICA NATURII ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI GHENADIE CIOBANU

THE POETICS OF THE NATURE IN THE SYMPHONIC WORKS OF GHENADIE CIOBANU.....Ошибка! Закладка не определена.

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA

THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

CAROLINA MOGA, VLADIMIR POTOP

**INTEGRAREA INTERDISCIPLINARĂ ÎN PREGĂTIREA FIZICĂ A STUDENȚILOR DIN
ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR CU PROFIL COREGRAFIC**

INTERDISCIPLINARY INTEGRATION IN MOTOR TRAINING OF CHOREOGRAPHY STUDENTS
IN HIGHER EDUCATION..... 339

ELEONORA VARNACOVA

CARMEN ÎN SECOLUL XXI: CONTINUITATE, REINTERPRETARE, INOVAȚIE

CARMEN IN THE 21ST CENTURY: CONTINUITY, REINTERPRETATION, INNOVATION 348

TEZE THESES

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC DIN PERIOADA INTERBELICĂ ÎN ARHIVELE DE FOLCLOR DIN FRANȚA

ROMANIAN MUSICAL FOLKLORE FROM THE INTERWAR PERIOD IN FOLKLORE ARCHIVES FROM FRANCE

SVETLANA BADRAJAN¹

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

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

DIANA BUNEA²

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

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

CZU 781.7(478)

78(=135.1):930.253(44)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.01>

În aceste teze vom prezenta materiale de folclor muzical, înregistrări audio inedite și necunoscute, respectiv, cântece și melodii instrumentale, executate vocal, circa 75 de creații, care au fost înregistrate în anii 1921-1928 în Basarabia de la Gheorghe Madan (1872-1944), folclorist, etnograf, scriitor și actor, de către Pernot Hubert (1870-1946). Ele se păstrează în biblioteca digitală Gallica a Bibliotecii Naționale a Franței (BnF), care include și colecțiile Arhivei Institut de Phonétique – Musée de la Parole et du Geste.

Ea oferă acces liber și gratuit la câteva milioane de documente digitizate, din toate epocile și de pe toate tipurile de suporturi. Biblioteca Națională a Franței desfășoară o politică activă de cooperare cu bibliotecile din Franța.

Această politică are ca obiectiv valorizarea patrimoniului tipărit, scris și grafic conservat în

¹ E-mail: svetlana.badrajan@amtap.md

² E-mail: diana.bunea@amtap.md

bibliotecile franceze. BnF sprijină digitizarea colecțiilor patrimoniale ale bibliotecilor franceze, cu scopul unei îmbogățiri raționale a corpusurilor online și în conformitate cu o politică de completitudine documentară, alături de resursele patrimoniale digitalizate provenite din colecțiile naționale. Corpusurile digitale astfel constituite sunt difuzate liber și gratuit pe Gallica și pe orice altă bibliotecă digitală interoperabilă cu Gallica.

Hubert Octave Pernot (1870-1946) a fost un lingvist francez, format la Paris. A predat la Universitatea din Paris, devenind profesor de limbă și literatură greacă modernă. Hubert Pernot este fondatorul (1919) și primul director al Institutului Neo-Elenic de la Sorbona. Profitând de un parteneriat cu Émile Pathé în cadrul Arhivelor Musée de la Parole et du Geste, care a pus la dispoziție ingineri, echipamente și un număr nelimitat de discuri, Hubert a călătorit în România și a înregistrat pe teren folclor muzical și literar. Astfel, în 1928, la invitația profesorului Nicolae Iorga și a guvernului român, o misiune a Muzeului Vorbirii și al Gestului (Musée de la Parole et du Geste), condusă de Hubert Pernot și însoțită de doi ingineri ai firmei Pathé – domnul Arrazau, inginer, și domnul Pujeol, inginer electrician, a plecat în România. În cadrul acestei misiuni au fost colectate peste 500 de melodii populare și texte dialectale din diferite provincii.

Ne propunem să realizăm o cercetare amplă a materialelor de folclor muzical înregistrate de la Gh. Madan și anume:

- să documentăm istoria acestor materiale;
- să transcriem melodiile și să edităm o colecție;
- să le cercetăm sub aspect morfologic și să urmărim comparativ existența unor variante în Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (deține circa 16.000 de elemente, cele mai vechi înregistrări au fost făcute în anul 1964) și în repertoriul de folclor muzical de circulație actuală;
- să punem lucrările muzicale folclorice în circuitul științific și artistic.

Cuvinte-cheie: *folclor muzical din Basarabia, perioada interbelică, arhive străine, Gallica, Gheorghe Madan*

In these theses, we will present materials of musical folklore, unpublished and unknown audio recordings, both songs and instrumental melodies performed vocally, about 75 works, which were recorded between 1921 and 1928 in Bessarabia from Gheorghe Madan (1872-1944), folklorist, ethnographer, writer, and actor, by Pernot Hubert (1870-1946). They are preserved in the digital collection Gallica of the National Library of France (BnF) which also includes the collections of the Archive Institut de Phonétique – Musée de la Parole et du Geste in Paris.

It provides free and open access to several million digitized documents from all eras and all types of media. The National Library of France has actively pursued a policy of cooperation with the libraries in France.

This policy aims to promote the printed, written, and graphic heritage preserved in French libraries. The BnF supports the digitization of heritage collections from French libraries, aiming at a rational enrichment of online corpora in line with a policy of documentary completeness, alongside digitized heritage resources from national collections. These digital corpora are freely and free of charge disseminated on Gallica and on any other digital library interoperable with Gallica.

Hubert Octave Pernot (1870-1946) was a French linguist trained in Paris. He taught at the University of Paris, becoming a professor of Modern Greek language and literature. Hubert Pernot

was the founder (1919) and first director of the Institut Néo-Hellénique at the Sorbonne. Taking advantage of a partnership with Émile Pathé at the Archives of the Musée de la Parole et du Geste, which provided engineers, equipment, and an unlimited number of records, Hubert travelled to Romania to conduct field recordings of musical and literary folklore. Thus in 1928, at the invitation of Professor Nicolae Iorga and the Romanian government, a mission from the Musée de la Parole et du Geste, led by Hubert Pernot and accompanied by two engineers from the Pathé company – Mr. Arrazau, engineer, and Mr. Pujeol, electrical engineer – travelled to Romania. During this mission, over 500 folk melodies and dialectal texts were collected from various provinces.

Our aim is to conduct a comprehensive study of the musical folklore materials recorded from Gh. Madan, specifically to:

- Document the history of these materials;
- Transcribe the melodies and edit a collection;
- Study them morphologically and compare them with the holdings of the Folklore Archive of the Academy of Music, Theatre, and Fine Arts (which contains around 16,000 items, the oldest recordings dating from 1964) and the repertoire of currently circulating musical folklore;
- Introduce these folk musical works into the scientific and artistic circuit.

Keywords: musical folklore materials from Bessarabia, the interwar period, foreign archives, Gallica, Gheorghe Madan.

CREAȚIA MUZICOLOGICĂ A ACADEMICIANULUI OCTAVIAN LAZĂR COSMA – DIMENSIUNI ȘTIINȚIFICE, ISTORICE ȘI CULTURALE

THE MUSICOLOGICAL CREATION OF ACADEMICIAN OCTAVIAN LAZĂR COSMA –SCIENTIFIC, HISTORICAL, AND CULTURAL DIMENSIONS

MIHAI COSMA³

doctor în muzicologie, profesor universitar,
Universitatea Națională de Muzică, București, România

<https://orcid.org/0009-0008-0731-8931>

CZU 78.072.2(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.02>

Octavian Lazăr Cosma este cel mai important muzicolog român, cu o carieră extinsă pe aproape 7 decenii de activitate. Beneficiind de studii temeinice, începute la Conservatorul din Cluj-Napoca și desăvârșite la Conservatorul din Sankt-Petersburg, O.L. Cosma s-a impus ca o

³ E-mail: m.cosma@outlook.com

figură autoritară în peisajul muzicologiei naționale, opera sa fiind cunoscută și apreciată inclusiv peste hotare.

Cariera sa a debutat în slujba muzicii românești la Ministerul Culturii. A urmat intrarea sa în corpul profesoral al Conservatorului bucureștean, instituție pe care a slujit-o peste 60 de ani. Totodată, cariera sa în cadrul Uniunii Compozitorilor a fost fără egal, ocupând pe rând toate funcțiile ierarhice și, în cele din urmă, devenind singurul Președinte al Uniunii provenit din rândul muzicologilor.

Creația sa acoperă genuri diverse, de la cronică muzicală la volume de istoriografie, de la comunicări susținute la conferințe științifice la monografiile principalelor instituții muzicale ale țării, studii de muzicologie, prezentări de lucrări, portrete de compozitori, prelegeri, emisiuni radio și tv. etc., etc.

Interesul său s-a canalizat cu precădere către elaborarea de cărți, stabilindu-și ca principală direcție de cercetare istoria muzicii românești.

Debutul său în lumea editorială s-a produs la vârsta de 29 de ani, cu o lucrare în două volume: *Opera Românească*. După cinci ani Octavian Lazăr Cosma primește Premiul Academiei Române pentru cartea dedicată capodoperei Oedipe: *Oedip-ul enescian*, o amplă analiză a partiturii însoțită de trasee istorice și de impresii culese din cronicile de la premieră.

Hronicul muzicii românești este cea mai vastă serie de volume elaborată de un muzician român, pe parcursul a multe mii de pagini fiind prezentate istoria vieții muzicale de pe teritoriul României de azi, creațiile muzicale, portrete ale personalităților și aprecieri stilistice, inclusiv analize și exemplificări pe portativ, toate aceste pagini bazându-se în mare proporție pe descoperiri proprii, urmare a unei incredibile munci de documentare în întreaga țară, în căutare de documente și partituri.

Ulterior, s-a îndreptat către cele mai prestigioase instituții de spectacole, de învățământ și de concerte din România. Devine, astfel, singurul cercetător care a scris câte un Hronic pentru fiecare dintre aceste instituții: *Opera Română din București*, *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)* – două ediții diferite, în 1995 și în 2020, urmate de *Centenarul Societății/Uniunii Compozitorilor Români (2021)*, *Orchestrale Radiodifuziunii Române* (elaborată în anii când a fost Consilier al Președintelui Societății Române de Radiodifuziune), *Universitatea Națională de Muzică din București (4 vol.)*, *Opera Română din Cluj (2 vol.)*.

Devenit primul muzicolog membru al Academiei Române (mai întâi corespondent, apoi titular), a elaborat într-o nouă formulă, mai succintă, cartea *Pagini din istoria muzicii românești (2 vol.)* și apoi o fascinantă carte de amintiri – *Spinii din buchetul memoriilor*, cu accent pe cele trăite în teritoriile muzicale, cu relatări despre marile personalități pe care le-a cunoscut, concertele și spectacolele memorabile la care a asistat, turneele efectuate, studenții pe care i-a avut, parcursul său profesional relatat cu obiectivitatea istoricului obișnuit să prezinte fapte și dovezi.

Cea mai recentă care a sa este intitulată *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale* și este dedicată parcursului istoric, administrativ, cultural și artistic al acestei instituții fundamentale pentru cultura României. Trei volume ale cărții vizează perioada de la primul concert simfonic al unei orchestre bucureștene (1866 și până după Primul Război Mondial), iar al patrulea volum tratează epoca interbelică (volum deja existent, tipărit în urmă cu două decenii).

Cuvinte-cheie: *istoria muzicii, viața muzicală, operele din România, Uniunea Compozitorilor, Conservatorul din București, Filarmonica din București, George Enescu*

Octavian Lazăr Cosma is the most prominent Romanian musicologist, with a career spanning nearly seven decades. Benefiting from a thorough education, which began at the Cluj-Napoca Conservatory and was completed at the St. Petersburg Conservatory, O.L. Cosma has established himself as an authoritative figure in the landscape of national musicology, his work being known and appreciated even abroad.

His career began in the service of Romanian music at the Ministry of Culture. He then joined the faculty of the Bucharest Conservatory, an institution he served for over 60 years. At the same time, his career within the Composers' Union was unparalleled; he held every position in the hierarchy in turn and eventually became the only President of the Union to come from the ranks of musicologists.

His body of work spans diverse genres, ranging from music reviews to historiographic volumes, from papers presented at academic conferences to monographs on the country's major musical institutions, musicological studies, score presentations, composer profiles, lectures, radio and TV programs, and so on.

His interest focused primarily on writing books, establishing the history of Romanian music as his main area of research.

He made his debut in the publishing world at the age of 29 with a two-volume work: *Romanian Opera*. Five years later, Octavian Lazăr Cosma received the Romanian Academy Award for his book dedicated to the masterpiece *Oedipe: Oedip-ul enescian*, a comprehensive analysis of the score accompanied by historical overviews and impressions gathered from reviews of the premiere.

The Chronicle of Romanian Music is the most comprehensive series of volumes ever compiled by a Romanian musician; across thousands of pages, it presents the history of musical life in present-day Romania, musical works, portraits of prominent figures, and stylistic analyses, including musical analyses and examples on the staff, all of these pages relying largely on the author's own discoveries, the result of an incredible effort at documentation throughout the country, in search of documents and scores.

He subsequently went on to write about Romania's most prestigious performing arts, educational, and concert institutions. He thus became the only researcher to have written a History for each of these institutions: the Romanian Opera in Bucharest, the Society of Composers and Musicologists of Romania (1920-1995) – two different editions, in 1995 and 2020, followed by the Centennial of the Society/Union of Romanian Composers (2021), the Romanian Radio Orchestras (written during the years he served as Advisor to the President of the Romanian Radio Broadcasting Society), the National University of Music in Bucharest (4 vols.), and the Romanian Opera in Cluj (2 vols.).

Having become the first musicologist to be elected to the Romanian Academy (first as a corresponding member, then as a full member), he revised and condensed his book *Pages from the History of Romanian Music* (2 vols.) and subsequently published a fascinating memoir, *The Thorns in the Bouquet of Memories*, focusing on his experiences in the world of music, with accounts of the great figures he knew, the memorable concerts and performances he attended, the tours he undertook, the students he taught, and his professional journey recounted with the objectivity of a historian accustomed to presenting facts and evidence.

His most recent work is titled *The Bucharest Philharmonic in the Spotlight of Musical Criticism* and is dedicated to the historical, administrative, cultural, and artistic journey of this

institution, which is fundamental to Romanian culture. The three new volumes cover the period from the first symphonic concert by a Bucharest orchestra (1866) through to the end of World War I, with a fourth volume addressing the interwar era (a volume that already existed, having been published two decades ago).

Keywords: *music history, musical life, Romanian operas, Composers' Society, Bucharest Conservatory, Bucharest Philharmonic, George Enescu*

SONATELE LUI VASILE ZAGORSCHI CA MACROCICLU: EVOLUȚIE STILISTICĂ ȘI TRAIECTORIE SPIRITUALĂ

VASILE ZAGORSCHI'S SONATAS AS A MACROCYCLE: STYLISTIC EVOLUTION AND SPIRITUAL TRAJECTORY

VICTORIA MELNIC⁴

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

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

VLADIMIR ANDRIEȘ⁵

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

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

CZU [780.8:780.6.082.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.03>

Vasile Zagorschi este unul dintre reprezentanții de seamă ai acelei generații de muzicieni a căror identitate intelectuală a fost plămădită în climatul cultural al României interbelice, asigurând astfel un fundament solid și o punte de continuitate pentru dezvoltarea sa ulterioară. Printr-o viziune reflexivă, structurată și deschisă pluralismului estetic, el a consolidat evoluția școlii componistice autohtone, fiind o figură de referință în profesionalizarea și diversificarea culturii muzicale naționale.

Născut la 27 februarie 1926 în Caramahmed (regiunea Chilia), V. Zagorschi și-a început parcursul formativ la liceele din Chișinău și Râmnicu-Vâlcea. Această educație timpurie, ancorată în rigoarea și valorile intelectuale interbelice, i-a marcat profund profilul spiritual, resimțindu-se ulterior ca o constantă discretă atât pe parcursul studiilor la Conservatorul de Stat din Chișinău, în clasa profesorului Leonid Gurov, cât și pe parcursul întregii activități. Astfel, el a reușit să integreze moștenirea sa culturală primară într-un context postbelic complex, în care tradiția

⁴ E-mail: victoria.melnic@amtap.md

⁵ E-mail: vladimir.andries@amtap.md

românească și noile realități impuse de noul regim coexistau într-un echilibru foarte fragil

Creația sa se remarcă prin diversitate și coerență: lucrări simfonice, balet, cantate, muzică de cameră, corală, vocală, de film. A fost autorul primului balet autohton și al unor lucrări simfonice de mare anvergură, precum *Simfonia nr. 2*, *Diafoniile*, *Simfonia-balet* sau *Sărbătoarea nocturnă a orașului liber*. În muzica de cameră, sonatele, cvartetele și suitele sale se disting prin expresivitate și rigoare formală.

Stilul său se definește prin ceea ce el însuși numea „sinteză creativ controlată”: o îmbinare subtilă între folclorism (ex., *Cine scutură roua*), simfonismul european și tehnicile componistice ale secolului XX – serialism, sonorism, aleatorism – integrate într-un limbaj personal, echilibrat și expresiv. Rapsodia pentru vioară, două pianе și percuție sau Suita pentru oboi și pian sunt exemple elocvente ale rafinamentului său timbral și al gândirii sale arhitecturale. Situată în sfera neoromantismului, creația lui Zagorschi se distinge printr-un lirism intens și o înclinație către reflecția filosofică. Muzica sa exprimă o rezistență lirică în fața dogmatismului ideologic, orientându-se spre o expresivitate profund umană, care transcende retorica oficială și restituie muzicii funcția sa esențială: aceea de a comunica ceea ce nu poate fi rostit.

Pe lângă activitatea componistică, V. Zagorschi a avut o carieră universitară prestigioasă, formând generații de muzicieni, printre care Boris Dubosarschi, Ion Macovei, Vitalie Verhola, Gheorghe Mustea, Ghenadie Ciobanu, Marian Stârcea și Igor Iachimciuc. A fost un pedagog atent la individualitatea fiecărui student, evitând uniformizarea stilistică și cultivând libertatea creativă.

În paralel, a fost un remarcabil manager cultural.

Activitatea multilaterală și prodigioasă a maestrului V. Zagorschi a lăsat amprente adânci în cultura națională. Pe lângă calitățile profesionale a fost apreciat și pentru excepționalele calități umane – inteligența, sensibilitatea, tactul, rafinamentul și modestia care l-au caracterizat: un intelectual autentic, discret și binevoitor, indiferent de funcțiile înalte sau distincțiile primite. Deși nu părea un spirit combativ, poziția sa de președinte al Uniunii Compozitorilor i-a oferit puterea de a deveni un scut discret pentru colegii săi. Într-o epocă marcată de presiuni ideologice și riscul represaliilor, el a reușit să le ofere protecție și sprijin, transformând diplomația și bunăvoința în armele sale cele mai eficiente. A manifestat mereu solidaritate și disponibilitate de a sprijini pe oricine se afla în dificultate, încercând să atenueze poverile și să păstreze intactă demnitatea comunității muzicale.

Creația camerală a lui V. Zagorschi, nu atât de numeroasă, însă de o valoare incontestabilă, este reprezentată de lucrări pentru diverse instrumente și componente. Un loc aparte în muzica camerală a maestrului revine celor cinci sonate compuse la diferite etape ale vieții sale începând cu perioada de studii și până în ultimul de viață relevând evoluția stilului și a gândirii muzicale a compozitorului.

Sonata nr. 1 pentru pian apărută în anii de studenție (1951), surprinde auditorul prin pagini de o lirică expresivă, care însă în anumite momente ale discursului atinge veritabile cote de dramatism reflexiv – trăsătură care s-a dezvoltat și s-a dezvoltat ulterior în mai multe creații de maturitate. Este o lucrare aparent destul de tradițională constituită din trei mișcări contrastante, cu teme muzicale pregnante ce se disting prin conținut, factură, caracter, dar reunite de aceeași idee dramaturgică. În toate cele trei părți se reflectă imagini ce sunt în strânsă legătură cu genurile folclorice, pretutindeni regăsim adevărate peisaje muzicale ale meleagurilor basarabene ce alternează cu muzica dansurilor populare.

Sonata-fantezie pentru pian și clarinet apărută în anul 1975, este dedicată pianistului

V. Levinzon, cu care maestrul V. Zagorschi era într-o strânsă legătură de prietenie. Această creație este constituită dintr-o singură parte care debutează în partida pianului cu o temă expusă staccato la p într-un caracter de scherzo misterios dar cu o tentă de nervozitate. Urmează o modificare de factură, apar pasaje extinse prin diapazonul cuprins, ducând spre o primă culme care-și va stinge tensiunea treptat, oferind întâietate clarinetului. Acesta apare în contrast cu pianul cu o temă rubato în spiritul unui vals. Pe parcursul întregii lucrări realizăm că linia melodică a clarinetului și partida pianului se desfășoară paralel, aparent nefiind influențate una de cealaltă. Cadența clarinetului este una ad libitum și este caracterizată de numeroase accelerări și ritenuto-uri, creșteri și diminuări dinamice subite. Sonata se finalizează cu cadența clarinetului și doar la sfârșitul lucrării, în ultimele două măsuri, pe ultimul sunet din partida clarinetului apare pianul cu cinci acorduri ascendente într-un crescendo brusc care încheie lucrarea, lăsând în aer o reverberație prelungă ce suspendă timpul și oferă ascultătorului o încheiere fulminantă, dar meditativă.

Compusă în anul 1987 și dedicată pianistului A. Paley, **Sonata-fantezie pentru pian** este alcătuită din două părți contrastante: una meditativ-visătoare, cu o dezvoltare dramatică punctiformă, și un final turbulent, dinamic. Prima parte (*Lento. Dolcissimo. Poco rubato*) respectă forma sonatei: tema principală blândă este urmată de o temă secundară agitată (*Poco più mosso. Inquieto*) și de o temă concluzivă, tandră, susținută de figurații în triolette și linii ample de bas; indicația *Più mosso. Agitatosi* declanșează tratamentul pe baza temei secundare, iar secțiunea mediană (*Vivace. Deciso*) reprezintă punctul culminant, folosind registre extreme; repriza (*Come prima. Inquieto*) apare mai intensă decât expunerea. Partea a doua, interpretată *attacca*, păstrează trăsăturile formei de sonată, dar fără dezvoltare: caracterul liber (fără metrică fixă) este introdus de o deschidere imperativă care conduce la o temă principală cu inflexiuni populare moldovenești; tema secundară (*Risolto e con passione*) se dezvoltă contrapunctic, fiind urmată de o repriză tensionată și o coda-toccata (*Poco più mosso*) ce încheie cu acorduri triumfătoare.

Cele două sonate-fantezii marchează etapa de deplină maturitate artistică a compozitorului și exemplifică tendința generală a timpului spre hibridizarea genurilor muzicale și spre diversificarea abordărilor asupra genurilor tradiționale când apar numeroase lucrări care îmbină principiile constructive ale diferitor genuri, ca de exemplu, Sonata-rapsodie pentru vioară și pian de Vitalie Verhola, Sonata-dialog pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru ș.a.

Sonata pentru vioară solo (1993) fiind una din lucrările compuse în perioada târzie a creației lui V. Zagorschi, se înscrie printre acele opere muzicale de o profundă expresivitate artistică și complexitate interpretativă, care solicită din partea interpretului o înțelegere analitică și o percepere subtilă a conținutului muzical. Discursul sonor este impregnat de o evidentă dimensiune filozofică și meditativă, orientând încă din primele măsuri atenția spre o zonă de introspecție și reflecție asupra sensurilor interioare ale expresiei muzicale. Specificul acestei Sonate este determinat, în mare măsură, de libertatea interpretativă acordată violonistului. Alegerea genului – sonata pentru vioară solo – presupune deja o concentrare maximă a materialului muzical și o responsabilitate sporită a interpretului în construirea narațiunii sonore. În același timp, indicațiile expresive din partitură, precum a *piacere*, *ad libitum* sau, în anumite secțiuni, *senza metrum*, accentuează caracterul liber și improvizatoric al desfășurării muzicale, oferind interpretului posibilitatea unei modelări flexibile a fluxului temporal și expresiv. Deși aparent monopartită, Sonata este structurată în trei compartimente distincte, fiecare caracterizat printr-o identitate expresivă proprie: I – *Moderato assai*; II – *Allegro moderato. Scherzando*; III – *Andantino. Ardente e doloroso*. Urmărind desfășurarea acestei creații, realizăm că asistăm la o

panoramă impresionantă de imagini și stări realizate printr-o varietate de detalii tehnice și procedee interpretative, dar spre final ne convingem că acestea erau, de fapt, elementele unei ample și complexe narațiuni care ne poartă prin străfundurile sufletului uman.

Scrisă în anul 2003, *Sonata pentru vioară și pian* este o lucrare de o mare forță dramatică, putând fi interpretată drept un veritabil testament componistic al lui Vasile Zagorschi. Structurată tripartit, lucrarea debutează cu un *Adagio impetuoso*, definit de alternanța între metrul riguros și cel liber (*senza metro*). Prima parte opune două blocuri tematice contrastante: o idee principală, impulsivă de salturi ascendente, și o temă secundară, meditativă și introspectivă, care contrabalansează avântul primeia. Mișcarea mediană, *Moderato assai*, se distinge printr-o motorică rezervată, sugerând atmosfera specifică unei „hore rare”, desfășurată liber, într-o factură transparentă și o ritmică nemăsurată. Ciclul se încheie cu un final energic, ce readuce în prim-plan sfera dansului – de această dată o „oleandă” exuberantă și sarcastică. Acesta culminează printr-un contrast dramatic între partidele celor două instrumente: una energică și activă la pian, și una lirică, cu tentă neoromantică, la vioară. Structura finalului se remarcă prin absența reprizei, fiind organizată în două secțiuni: prima, bazată pe dialogul planurilor sonore dintre vioară și pian, și a doua (*Più mosso, Energico*), cu caracter de sinteză, în care temele primei mișcări a ciclului se împletesc cu elementele primei secțiuni a finalului. Marcat de o tensiune expresionistă, discursul culminează într-o apoteoză sonoră definită prin arpegii disonante la pian și nota si (h) din registrul acut al viorii, susținută pe fermată. În această ultimă sonată, prin introducerea cadenței la sfârșitul primei părți și în secțiunea mediană a părții a doua – elemente ce imprimă lucrării trăsături concertante – observăm o încununare a căutărilor autorului în domeniul sintetizării diverselor genuri muzicale. Această tendință, materializată de-a lungul întregii vieți în lucrări emblematice precum *Rapsodia*, *Simfonia-Balet* sau *Diafoniile*, își găsește în acest opus o ultimă și sublimă expresie.

În concluzie, putem afirma cu certitudine că aceste creații dezvăluie un spectru vast de imagini artistice, remarcabile prin minuțiozitatea detaliului, diversitatea soluțiilor estetice și rafinamentul expresiv. Cele cinci sonate ni se înfățișează ca un adevărat macrociclu care ilustrează evoluția gândirii artistice a compozitorului și reprezintă niște ”capitole” ale unei singure mari narațiuni biografice și stilistice.

Cuvinte-cheie: *muzică de cameră, macrociclu, sonată, sonată-fantezie, sonată pentru vioară solo, sonată pentru vioară și pian, V. Zagorschi*

Vasile Zagorschi is one of the leading representatives of that generation of musicians whose intellectual identity was forged in the cultural climate of interwar Romania, thus providing a solid foundation and a bridge of continuity for his subsequent development. With a reflective, structured vision open to aesthetic pluralism, he consolidated the evolution of the native compositional school, becoming a reference figure in the professionalization and diversification of the national musical culture.

Born on 27 February 1926 in Caramahmed (Chilia region), V. Zagorschi began his formative path at high schools in Chișinău and Râmnicu-Vâlcea. This early education, anchored in the rigor and intellectual values of the interwar period, deeply marked his spiritual profile, remaining thereafter a discreet constant both during his studies at the State Conservatory in Chișinău in the class of Professor Leonid Gurov and throughout his entire activity. Thus he

succeeded in integrating his primary cultural heritage into a complex postwar context in which Romanian tradition and the new realities imposed by the new regime coexisted in a very fragile balance.

His output is notable for its diversity and coherence: symphonic works, ballets, cantatas, chamber music, choral and vocal works, and film music. He was the author of the first native ballet and of large-scale symphonic works such as Symphony No. 2, *Diafonies*, the Symphony-Ballet, and *The Nocturnal Celebration of the Free City*. In chamber music, his sonatas, quartets and suites stand out for their expressivity and formal rigor.

His style is defined by what he himself called a “controlled creative synthesis”: a subtle blend of folklorism (e.g., *Who shakes off the dew?*), European symphonism and twentieth-century compositional techniques – serialism, sonorism, aleatoricism – integrated into a personal, balanced and expressive language. The *Rhapsody* for violin, two pianos and percussion or the Suite for oboe and piano are eloquent examples of his timbre refinement and architectural thinking. Situated within the sphere of neo-romanticism, Zagorschi’s oeuvre is distinguished by intense lyricism and an inclination toward philosophical reflection. His music expresses a lyrical resistance to ideological dogmatism, aiming for a deeply human expressivity that transcends official rhetoric and restores music’s essential function: to communicate what cannot be spoken.

Alongside his compositional activity, V. Zagorschi had a distinguished academic career, training generations of musicians, among them Boris Dubosarschi, Ion Macovei, Vitalie Verhola, Gheorghe Mustea, Ghenadie Ciobanu, Marian Stârcea and Igor Iachimciuc. He was a pedagogue attentive to each student’s individuality, avoiding stylistic uniformity and cultivating creative freedom.

In parallel, he was an outstanding cultural manager. V. Zagorschi’s multifaceted and prodigious activity left deep marks on national culture. Beyond his professional qualities, he was also appreciated for exceptional human traits – intelligence, sensitivity, tact, refinement and modesty – which characterized him: an authentic, discreet and benevolent intellectual, regardless of high offices or distinctions received. Although he did not appear to be a combative spirit, his position as president of the Composers’ Union gave him the power to become a discreet shield for his colleagues. In an era marked by ideological pressures and the risk of reprisals, he managed to offer protection and support, turning diplomacy and goodwill into his most effective tools. He always showed solidarity and willingness to help anyone in difficulty, trying to ease burdens and preserve the dignity of the musical community.

Zagorschi’s chamber output, though not very large in quantity, is of incontestable value and is represented by works for various instruments and ensembles. A special place in the master’s chamber music is occupied by the five sonatas composed at different stages of his life, from his student years to his last years, revealing the evolution of the composer’s style and musical thinking.

Sonata No. 1 for piano, written during his student years (1951), surprises the listener with pages of expressive lyricism which, at certain moments in the discourse, reach genuine heights of reflective drama – a trait that developed further in his mature works. It is an apparently rather traditional piece, consisting of three contrasting movements with memorable musical themes that differ in content, texture and character, yet are united by the same dramaturgical idea. In all the three parts one finds images closely linked to folk genres; throughout we encounter true musical landscapes of the Bessarabian region alternating with the music of popular dances.

Sonata-fantasy for piano and clarinet, composed in 1975, is dedicated to the pianist V. Levinzon, with whom V. Zagorschi had a close friendship. This creation consists of a single movement that opens with the piano presenting a staccato theme at *p* in the character of a mysterious scherzo with a hint of nervousness. A change of texture follows: extended passages across the instrument's range lead to a first climax that gradually dissipates, giving precedence to the clarinet. The clarinet appears in contrast to the piano with a *rubato* theme in the spirit of a waltz. Throughout the piece we realize that the clarinet's melodic line and the piano part unfold in parallel, apparently uninfluenced by one another. The clarinet cadenza is *ad libitum* and is characterized by numerous *accelerandi* and *ritenutos*, sudden dynamic surges and *diminuendos*. The sonata concludes with the clarinet cadenza, and only at the very end of the piece, in the last two bars, on the clarinet's final tone the piano enters with five ascending chords in a sudden crescendo that closes the work, leaving a lingering reverberation that suspends time and offers the listener a striking yet contemplative ending.

Sonata-fantasy for piano, composed in 1987 and dedicated to the pianist A. Paley, is made up of two contrasting parts: one meditative and dreamy, with punctiform dramatic development, and a turbulent, dynamic finale. The first part, (*Lento. Dolcissimo. Poco rubato*) follows the sonata form: the gentle principal theme is followed by an agitated secondary theme (*Poco più mosso. Inquieto*) and a concluding tender theme supported by triplet figurations and broad bass lines; the indication *Più mosso. Agitandosi* triggers treatment based on the secondary theme, while the middle section (*Vivace. Deciso*) represents the climax, using extreme registers; the recapitulation (*Come prima. Inquieto*) appears more intense than the exposition. The second part, performed *attacca*, retains sonata-form traits but without development: a free character (without fixed meter) is introduced by an imperative opening that leads to a principal theme with Moldovan popular inflections; the secondary theme (*Risolto e con passione*) develops contrapuntally, followed by a tense recapitulation and a toccata coda (*Poco più mosso*) that concludes with triumphant chords.

These two sonatas-fantasy mark the composer's stage of full artistic maturity and exemplify the general tendency of the time toward the hybridization of musical genres and the diversification of approaches to traditional forms, when numerous works appeared that combine constructive principles of different genres –for example, the Sonata-Rhapsody for violin and piano by Vitalie Verhola, the Sonata-Dialogue for bassoon and piano by Vladimir Rotaru, etc.

Sonata for solo violin (1993), being one of the works composed in the late period of V. Zagorschi's output, belongs to those musical works of profound artistic expressivity and interpretive complexity that demand from the performer analytical understanding and a subtle perception of the musical content. The sonic discourse is imbued with an evident philosophical and meditative dimension, directing attention from the very first measures toward an area of introspection and reflection on the inner meanings of musical expression. The specificity of this Sonata is largely determined by the interpretive freedom granted to the violinist. Choosing the genre – sonata for solo violin – already implies a maximal concentration of musical material and an increased responsibility for the performer in constructing the sonic narrative. At the same time, expressive indications in the score, such as a *piacere*, *ad libitum* or, in certain sections, *senza metrum*, emphasize the free and improvisatory character of the musical unfolding, offering the performer the possibility of flexible shaping of the temporal and expressive flow. Although apparently single-movement, the Sonata is structured in three distinct compartments, each

characterized by its own expressive identity: I – Moderato assai; II – *Allegro moderato. Scherzando*; III – *Andantino. Ardente e doloroso*. Following the course of this creation, one realizes that we are witnessing an impressive panorama of images and states realized through a variety of technical details and interpretive procedures, but toward the end we are convinced that these were, in fact, elements of a vast and complex narrative that carries us through the depths of the human soul.

Sonata for violin and piano, written in 2003, is a work of great dramatic force and can be interpreted as a veritable compositional testament of Vasile Zagorschi. Structured in three parts, the work opens with an impetuous *Adagio* defined by the alternation between strict meter and free meter (*senza metrum*). The first movement opposes two contrasting thematic blocks: a principal idea driven by ascending leaps and a secondary theme that is meditative and introspective, counterbalancing the former's impetus. The middle movement, *Moderato assai*, is distinguished by a reserved motoric, suggesting the atmosphere of a "rare hora" performed freely, in a transparent texture and unmeasured rhythm. The cycle concludes with an energetic finale that brings the dance sphere back to the fore – this time an exuberant and sarcastic "oleandra." It culminates in a dramatic contrast between the two instruments' parts: an energetic, active piano and a lyrical, neo-romantic violin. The final's structure is notable for the absence of a recapitulation, being organized in two sections: the first based on the dialogue of sonic planes between violin and piano, and the second (*Più mosso, Energico*), with a synthetic character in which themes from the first movement of the cycle intertwine with elements from the first section of the finale. Marked by an expressionist tension, the discourse culminates in a sonic apotheosis defined by dissonant arpeggios at the piano and the B (si/h) note in the violin's upper register, sustained on a fermata. In this last sonata, by introducing cadenzas at the end of the first part and in the middle section of the second part – elements that impart concertante traits to the work – we observe a crowning of the author's efforts to synthesize diverse musical genres. This tendency, materialized throughout his life in emblematic works such as the *Rhapsody*, the *Symphony-Ballet* or the *Diafonies*, finds in this opus a final and sublime expression.

In conclusion, we can state with certainty that these creations reveal a vast spectrum of artistic images, remarkable for the meticulousness of detail, the diversity of aesthetic solutions and expressive refinement. The five sonatas appear to us as a true macrocycle that illustrates the evolution of the composer's artistic thought and represents distinct 'chapters' of a single major biographical and stylistic narrative.

Keywords: *chamber music, macrocycle, sonata, sonata-fantasy, solo violin sonata, violin and piano sonata, V. Zagorschi*

ETAPE IMPORTANTE ÎN EVOLUȚIA MUZICII ROCK MOLDOVENEȘTI

MILESTONES OF THE EVOLUTION OF THE MOLDOVAN ROCK MUSIC

VICTORIA TCACENCO⁶

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

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

CZU 78.036.9(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.04>

Evoluția muzicii rock din Moldova, care cuprinde perioada între anii 1960 și 2020 – complexă, multidirecțională și eterogenă – evidențiază câteva tendințe semnificative. Pornind de la ideea existenței a două coduri semantice ale culturii rock, respectiv, spațial-temporal și verbal-nonverbal, identificăm câteva direcții importante privind evoluția acestui fenomen. Este important de menționat că codul spațial-temporal se referă la aspectele ontologice ale culturii rock, în timp ce cele verbale-nonverbale acoperă specificul gnoseologic al acesteia.

Sub aspect spațial-temporal istoricul rock-ului național scoate în evidență diferite tendințe. Astfel, în perioada sovietică, infrastructura muzicii rock era una eterogenă, unind în mod paradoxal unele forme de activitate a muzicienilor amatori cu procesul de profesionalizare realizat prin angajarea muzicienilor și trupelor rock (așa numitele VIA, ansambluri vocal-instrumentale) în cadrul entităților concertistice de stat, care organiza concertele și turneele artiștilor, înregistrările și filmările, participări la programe de TV etc. Așadar, existau niște canale de stat de difuzare și promovare a muzicii rock în postura așa-numitelor VIA, evitând cuvintele interzise „rock” sau „rock-n-roll”. Totodată, muzicienii sufereau din cauza presiunii ideologice, cenzurii, deseori nemotivate, cum a fost în cazul trupelor *Noroc* sau *Modest*. Concomitent, exista un canal paralel de distribuție a producției rock, care includea ediții așa numitului „samizdat”, organizarea concertelor neoficiale sau festivalurilor ambulante etc. În anii 1960-1970, rock-ul a fost tratat, mai degrabă, ca un stil de viață, un fel de gândire, un tip de petrecere a timpului liber, transformându-se treptat în activitatea profesională. Concomitent, s-au format unele elemente de profesionalism de tradiție orală în ceea ce privește cântul la instrumente muzicale, aplicarea instrumentelor și aparatajului performant de procesare a sunetului. În perioada post-sovietică, împreună cu trecerea de la sistemul economic socialist la cel capitalist, la economia de piață, se formează o infrastructură aparte de funcționare a muzicii rock, cu implicarea cluburilor, festivalurilor, label-urilor de înregistrări, agențiilor de management artistic, etc., care produce și promovează creația rocker-ilor autohtoni. Acest proces, la fel a avut și are în continuare mai multe probleme legate de piața de desfacere mică, lipsa auditoriului larg, fapt demonstrat prin dificultățile în realizare în 2008 a CD-ului *Rock in Moldova* de către faimosul chitarist Ruslan Țăranu.

Tendințele negative menționate mai sus contribuie la exodul continuu a muzicienilor, un exemplu recent servind formația *Alternosfera*. În mai multe cazuri, rock-ul rămâne un hobby, un

⁶ E-mail: victoria.tcacenco@amtap.md

stil de viață alternativ și nu o ocupație de bază a artiștilor, ceea ce duce la caracterul sporadic al creației și dispariția mai multor colective.

La capitolul codului verbal-nonverbal, imaginea rock-ului național la fel pare eterogenă și neuniformă. Astfel, aspectele estetice, ideatice, conceptuale în opera rocker-ilor autohtoni a evoluționat considerabil. La etapa incipientă a apariției rock-ului în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, spiritul rebel al mesajelor muzicienilor lipsea cu desăvârșire – atât în textele pieselor cât și în conceptele muzicale ale acestora. Dimpotrivă, clasicii rock-ului moldovenesc, trupa *Noroc* condusă de Mihai Dolgan sunt priviți ca moștenitorii viziunii asupra lumii tipice formației *The Beatles*, prin căutarea și proclamarea valorilor umane (dragoste atotcuprinzătoare, refuz de la violență etc.) care sunt tipice laturii "apolinice" a rock-ului ca parte componentă a sistemului binar: dionisiac-apolinic. Natura dionisiacă, la rândul său, se realizează pe deplin în *O noapte pe muntele pleșuv* de M.P. Musorgski în viziunea sonoră a formației *Modest*.

La etapa actuală, în rock-ul autohton, pe prim-plan se află conceptul post-modernist care anulează conflictul opozițiilor binare, introducând ambiguitatea, decentrarea discursului, decanonizarea, ironie, hibridizarea diferitor genuri, carnavalul, logica ludică etc. Toate aceste calități se manifestă pe deplin în cele mai inovatoare și talentate produse literare, sonore și vizuale ale rock-ului contemporan din Republica Moldova. Nu poate fi lăsat neobservat și nici aspectul etic al culturii rock-ului din Moldova, viziunea asupra lumii a adepților ei. Continuând lupta tinerilor protestatari din anii 1960–1970 împotriva societății de consum, sărăcirii vieții spirituale a omului sub presiunea pragmatismului sau dogmelor ideologice, noile generații de rocker-i autohtoni subliniază importanța valorilor umane, precum libertatea, altruismul, integritatea și dragostea, drept exemplu servind compozițiile formațiilor *O'CHAD*, *Snails*, *Alternosfera*, *Zdob și Zdub* ș.a. În opinia noastră, creația rocker-ilor autohtoni se bazează pe un multiculturalism conceptual, legitimând toleranța față de alte culturi, popoare și civilizații, tipice rock-ului universal la etapa actuală, prin aceasta contribuind considerabil la coeziunea societății Republicii Moldova din ultimul deceniu al secolului XX – primele decenii ale secolului XXI. Drept exemplu pot servi asimilarea elementelor muzicii orientale în cântecele trupei *O'CHAD* sau stihia vorbită multilingvă în textele cântecelor trupei *Zdob și Zdub*.

Ca și în muzica rock universală, în mișcarea rock-ului autohton se observă o evoluție stilistică vădită – de la exemple simple ale rock-ului timpuriu sau stilului VIA, la art rock și jazz rock fusion, care au devenit cele mai remarcabile, mai vizibile și mai atractive direcții pentru rocker-ii moldoveni în perioada anilor 1970-1980, iar începând cu 1990 un lider incontestabil sub aspect stilistic devine folk-rock-ul promovat de formația *Zdob și Zdub*.

Curentul folk-rock pune accentul pe elementele folclorului autohton, reproducând în felul său tiparele conștiinței naționale, elementele stilistice și de gen de origine folclorică. Deoarece această trupă a devenit un trend-setter al muzicii rock moldovenești contemporane, o astfel de abordare poate fi întâlnită în cele mai diverse fenomene ale muzicii rock naționale la etapa actuală, drept exemplu servind compozițiile create de trupele rock *Snails*, *Via Dacă* ș.a.). În același timp, au avut loc și procese stilistice de natură sintetică, și anume, asimilarea idiomurilor muzicii pop universale: aici pe primul loc stau influențele stilul disco, jazz rock fusion și muzicii electronice din acea perioadă (formația *Plai*).

Merită de subliniat că doar în a doua jumătate a anilor 1980 putem depista apariția primelor trupe de rock propriu-zise, și anume formațiile *Modest* și *O'CHAD*. În plus, creația lor a introdus în rock-ul moldovenesc curentul de art rock, care, în general, n-a fost vizibil în opera

rocker-ilor din perioada precedentă. Calitatea și varietatea conceptelor verbale, sonore și vizuale, manifestate în cele mai reprezentative exemple ale rock-ului național din perioada post-sovietică servește drept dovadă a maturizării fenomenului vizat, a asimilării creative a celor mai importante idei și curente, care aparțin rock-ului universal.

Drept termeni de lucru putem introduce trei definiții ce țin de evoluția rock-ului moldovenesc, care fundamentează trei varietăți conceptuale: rock-ul liric, rock-ul intelectual și rock-ul neoarhaic. Rock-ul liric (etapa VIA, trupa *Noroc*) se construiește pe fuziunea idiomatiei rock-ului cu stilistica așa-numitelor VIA, deci, cu muzica pop, cu o predominanță evidentă a stilisticii VIA.

A doua varietate, rock-ul intelectual, este un fenomen din anii 1990 – mai dezvoltat, matur, care, rămânând în afara căutărilor principale ale rocker-ilor autohtoni contemporani, a lăsat în urmă realizări artistice incontestabile – atât din punct de vedere conceptual al textului literar, cât și din punct de vedere al conceptelor sonore (formațiile *O'CHAD* și *Modest*).

Și, a treia varietate – rock-ul neoarhaic, sau folk-rock (în sensul postmodernist al cuvântului) ce are foarte puține similitudini cu folk-rock-ul american din anii 1960. Rock-ul neoarhaic a fost inventat și promovat de formația *Zdob și Zdub*, modelând stucturile, timbrele, ritmurile arhaice, integrând genurile folclorice în contextul tipic muzicii rock.

Așadar, fiind născută ca subcultura tinerilor, și evaluată preponderent ca un fenomen negativ, marginal, din punct de vedere istoric și cultural, astăzi, cultura rock-ului din Republica Moldova a câștigat locul unuia dintre cei mai pregnanți factori determinanți ai culturii muzicale de orientare non-academică din Republica Moldova. Concomitent, integrându-se în tendințele globale ale mișcării rock-ului, acest curent nu doar a devenit unul viabil în Republica Moldova, ci și a oferit o versiune autentică a muzicii rock în contextul muzicii universale non-academice.

Cuvinte-cheie: *muzica rock din Moldova, rock-ul liric, rock-ul intelectual, rock-ul neoarhaic, codul semantic, codul spațial-temporal, codul verbal-nonverbal*

The evolution of rock music in Moldova which covers the period between the 1960s and 2020s – complex, multidirectional, and heterogeneous – reveals some significant trends. Starting from the idea of two semantic codes of rock culture – spatial-temporal and verbal-nonverbal respectively, we draw some important directions regarding the evolution of this phenomenon. It's important to mention that the spatial-temporal code refers to ontological aspects of rock culture while the verbal-non-verbal ones cover gnoseological specifics.

From a spatial-temporal prospective, the history of national rock highlights various trends. Thus, during the Soviet period, the infrastructure of rock music was heterogeneous, paradoxically combining certain forms of amateur musicians' activities with the process of professionalization achieved through the employment of rock musicians and bands (VIA) within state concert organizations, which organized the artists' concerts and tours, recordings and film shoots, appearances on TV programs, etc. Thus, there were state-run channels for broadcasting and promoting rock music under the guise of the so-called VIA, avoiding the forbidden terms „rock” or „rock-n-roll”.

At the same time, musicians suffered from ideological pressure and censorship, often without justification, as was the case with bands like the rock bands *Noroc* and *Modest*. Concurrently, there was a parallel distribution channel for rock music, which included so called „samizdat” publications, the organization of unofficial concerts and ambulant festivals, and so on.

In the 1960s and 1970s, rock was treated more as an alternative lifestyle of the young generation, type of thinking, a way of spending free time, gradually evolving into a professional activity. At the same time, certain elements of professionalism emerged from an oral tradition regarding playing musical instruments and the use of high-performance instruments and sound processing equipment.

In the post-Soviet period, alongside the transition from the socialist economic system to a capitalist one — to a market economy — a distinct infrastructure for the operation of rock music emerged, involving clubs, festivals, record labels, arts management agencies, etc., promoting musical activities of local rock musicians. This process, however, has faced and continues to face several challenges related to the small market and the lack of a broad audience, as evidenced by the difficulties in producing in 2008 the CD named "Rock in Moldova" by the famous Moldovan guitarist Ruslan Țăranu.

The negative trends mentioned above contribute to the ongoing exodus of musicians; as a recent example serving the band *Alternosfera*. In many cases, rock remains a hobby, an alternative lifestyle, rather than the artists' primary occupation, which leads to sporadic creative output and the dissolution of several bands.

In terms of verbal and nonverbal expression, the image of national rock also appears heterogeneous and inconsistent. Thus, the aesthetic, ideological, and conceptual aspects of local rockers' work have evolved considerably. In the early stages of rock's emergence in the Moldavian Soviet Socialist Republic, the rebellious spirit of the musicians' messages was completely absent — both in the lyrics of their songs and in their musical concepts. On the contrary, the classics of Moldavian rock, the band *Noroc* led by Mihai Dolgan, are regarded as the heirs to the worldview of iconic British rock band *The Beatles*, through their search for and proclamation of human values (all-encompassing love, rejection of violence, etc.) that are characteristic of the *Apollonian* side of rock as part of the Dionysian-Apollonian binary system. The Dionysian nature, in turn, is fully realized in *A Night on Mount Plesov* by M.P. Mussorgsky in the sound vision of the rock-band *Modest*.

At this stage, in the local rock scene, the postmodernist concept takes center place, one that resolves the conflict of binary oppositions by introducing ambiguity, the decentering of discourse, decanonization, irony, as well as the hybridization of various genre features, the carnival, playful logic etc. All these qualities are fully manifested in the most innovative and talented literary, musical, and visual works of contemporary rock created in the Republic of Moldova.

Nor can the ethical aspect of Moldovan rock culture — the worldview of its adherents — be overlooked. Continuing the struggle of the young protesters of the 1960s and 1970s against consumer society and the impoverishment of human spiritual life under the pressure of pragmatism or ideological dogmas, the new generations of local rockers emphasize the importance of human values such as freedom, altruism, integrity, and love, exemplified by the compositions of bands like *O'CHAD*, *Snails*, *Alternosfera*, *Zdob&Zdub*, and others.

In our view, the work of local rockers is based on a conceptual multiculturalism, legitimizing tolerance toward other cultures, peoples, and civilizations — a hallmark of universal rock at this stage — thereby contributing significantly to the cohesion of Moldovan society in the early decades of the 21st century. Examples include the incorporation of elements of music orientalism into the songs of the band *O'CHAD* (the famous composition "Zoulekh") or the multilingual spoken lexis in the lyrics of *Zdob&Zdub*'s songs. As in the global rock music

scene, the local rock movement has undergone a marked stylistic evolution – from simple examples of early rock or the VIA style, to art rock and jazz-rock fusion, which became the most notable, visible, and appealing directions for Moldovan rockers during the 1970s and 1980s, and starting in 1990, folk rock, promoted by the band *Zdob&Zdub*, became the undisputed stylistic leader.

The folk rock movement emphasizes elements of national folklore, reflecting in its own way the patterns of national consciousness, as well as the stylistic and genre folk elements. Since this band has become a trendsetter in contemporary Moldovan rock music, such an approach can be found in the most diverse phenomena of current national rock music (compositions written by the groups *Snails*, *Via Dacă*, etc.). At the same time, stylistic processes of a synthetic nature also took place, namely, the assimilation of universal pop music idioms: here, the influences of disco, jazz-rock fusion, and the electronic music of that period (rock group *Plai*) take center stage.

It is worth noting that it was not until the second half of the 1980s that the first true rock bands emerged, namely *Modest* and *O'CHAD*. Furthermore, their work introduced the art rock movement into Moldovan rock scene, a trend that was generally absent from the work of rock musicians in the preceding period. The quality and variety of verbal, sound, and visual concepts manifested in the most representative examples of national rock from the post-Soviet period serve as evidence of the maturation of the phenomenon in question and the creative assimilation of the most important ideas and trends belonging to universal rock. As working terms, we can introduce three definitions related to the evolution of Moldovan rock, which underpin three conceptual varieties: lyrical rock, intellectual rock, and neo-archaic rock. Lyrical rock (the VIA era, the band *Noroc*) is built on the fusion of rock idioms with the stylistics of the so-called VIA, that is, with pop music, with a clear predominance of VIA stylistics.

The second variety, intellectual rock, is a phenomenon from the 1990s — more developed, mature — which, while remaining outside the main pursuits of contemporary local rockers, has left behind undeniable artistic achievements — both from the conceptual standpoint of literary text and from the standpoint of sound concepts (the bands *O'CHAD* and *Modest*).

And the third variety - is neo-archaic rock, or folk rock (in the postmodern sense of the term) – which bears very little resemblance to the American folk rock of the 1960s. Neo-archaic rock was invented and promoted by the band *Zdob&Zdub*, shaping archaic structures, timbres, and rhythms, and integrating folk genres into the typical context of rock music.

Thus, having emerged as a youth subculture and initially viewed primarily as a negative, marginal phenomenon from a historical and cultural prospective, today, rock culture in the Republic of Moldova has become one of the most significant driving forces. At the same time, by aligning itself with global trends in the rock movement, this genre not only established itself in the Republic of Moldova but also offered an authentic take on rock music within the broader context of universal non-academic music.

Keywords: *Moldovan rock music, lyrical rock, intellectual rock, neo-archaic rock, semantic code, spatial-temporal code, verbal-nonverbal code*

**REPERTORIUL ISTORIC NAȚIONAL AL CAPELEI CORALE
ACADEMICE DOINA – IDENTIFICARE
DIN PERSPECTIVA DIGITALIZĂRII**

**NATIONAL HISTORICAL REPERTOIRE OF THE DOINA ACADEMIC CHOIR
– IDENTIFICATION FROM THE PERSPECTIVE OF DIGITIZATION**

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN⁷

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

<https://orcid.org/0000-0001-6112-366X>

CZU 784.087.68(478):004

784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.05>

Una dintre problemele actuale cu care se confruntă muzicienii din Republica Moldova rămâne accesibilitatea partiturilor muzicale digitalizate, semnate de compozitori autohtoni. În timp ce operele muzicale care fac parte din repertoriul universal suscită un interes general fiind digitalizate în mod activ prin eforturi internaționale, creația compozitorilor moldoveni din secolul XX rămâne în umbra acestui proces general. Există mai multe motive pentru această situație, dar principalul dintre ele este lipsa informațiilor complete despre partiturile în cauză, inclusiv despre locul de depozitare a acestora.

Multe biblioteci din țară se ocupă de digitalizarea fondurilor proprii. Cu toate acestea, cataloagele bibliotecilor acoperă, de regulă, partiturile publicate și, prin urmare, nu reflectă în întregime patrimoniul muzical și procesul compozițional contemporan. O mare parte a muzicii rămâne în continuare sub formă de manuscrise, care nu numai că confirmă însăși faptul atribuției lucrării, dar conțin și remarci valoroase ale autorului. Nu sunt de neglijat nici indicațiile (notele) interpreților, care sunt de obicei scrise de mână în textul muzical, necesitând corectarea partiturilor deja publicate, ceea ce este deosebit de relevant pentru edițiile de autor care nu au trecut printr-o redacție profesională de interpretare. Căutarea pieselor muzicale necesare este îngreunată și de faptul că, în cazul în care acestea sunt publicate în cadrul diverselor antologii și colecții, conținutul acestora nu este menționat deloc sau este menționat doar parțial în cataloagele bibliotecilor. Prin urmare, crearea unor cataloage electronice moderne de partituri, care să răspundă cerințelor profesioniștilor, devine una dintre sarcinile prioritare ale procesului de digitalizare.

Cercetătorii Centrului de cercetare a culturii muzicale naționale (creație componistică și folclor) de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice se ocupă de mai bine de un deceniu de problema conservării patrimoniului muzical al compozitorilor moldoveni, inclusiv în mediul digital. Pentru prima dată, în cadrul proiectului *Capela Corală Academică Doina la un centenar de activitate (cercetare și digitalizare a materialelor istorice și a creațiilor corale ale compozitorilor din RM, incluse în repertoriul Capelei)*, care a fost aprobat de ANCD sub cifra

⁷ E-mail: irina.ciobanusuhomlin@amtap.md

25.80012.0807.36SE, muzica corală națională a devenit obiectul cercetării și digitalizării. În perioada sovietică acestui domeniu al creației și interpretării muzicale i s-a acordat o mare importanță ca artă de masă, corespunzătoare cerințelor vremii, și, prin urmare, a atras o atenție deosebită din partea compozitorilor din Republica Moldova. Volumul mare de materiale corale (care, de altfel, nu a fost încă supus unei evaluări cantitative) a impus concentrarea asupra unui segment relativ limitat, dar în același timp reprezentativ al muzicii, rolul acestuia fiind îndeplinit de repertoriul Capelei Corale *Doina*.

Scopul articolului constă în definirea conceptului de repertoriu și delimitarea cadrului acestuia în ceea ce privește ansamblul de lucrări muzicale interpretate de Capelă, precum și în identificarea principalelor direcții de lucru cu acesta în perspectiva digitalizării. Autorul a examinat diverse surse de informații, atât electronice cât și tipărite, referitoare la repertoriul coral național al formației, evaluându-le potențialul în contextul proiectului.

Cuvinte-cheie: *Capela Corală Academică „Doina”, repertoriu, muzică corală, compozitori din Republica Moldova*

One of the current challenges facing musicians in the Republic of Moldova remains the accessibility of digitized sheet music by local composers. While musical works that are part of the universal repertoire attract widespread interest and are actively being digitized through international efforts, the works of 20th-century Moldovan composers remain overshadowed by this broader process. There are several reasons for this situation, but the main one is the lack of comprehensive information about the scores in question, including their storage locations.

Many libraries across the country are digitizing their own collections. However, library catalogs generally cover published scores and therefore do not fully reflect the musical heritage and contemporary compositional process. A large portion of the music remains in the form of manuscripts, which not only confirm the attribution of the work but also contain valuable remarks by the author. Equally important are performance notes, which are usually handwritten in the musical text and often require corrections to already published scores—a point that is particularly relevant for author's editions that have not undergone professional performance editing. The search for the necessary musical pieces is also hampered by the fact that, when these are published in various anthologies and collections, their contents are not mentioned at all or are only partially mentioned in library catalogs. Consequently, the creation of modern electronic catalogs of sheet music that meet the needs of professionals has become one of the top priorities of the digitization process.

For over a decade, researchers at the Center for Research on National Musical Culture (Academic Composition and Folklore) at the Academy of Music, Theater, and Fine Arts have been working on the preservation of the musical heritage of Moldovan composers, including in the digital realm. For the first time, as part of the project “*The Doina Academic Choir at a Centennial of Activity*” (research and digitization of historical materials and choral works by Moldovan composers included in the choir's repertoire), which was approved by the ANCD under reference number 25.80012.0807. 36SE, national choral music became the subject of research and digitization. During the Soviet period, this area of musical composition and performance was accorded great importance and was regarded as a form of mass art that met the demands of the time, and consequently attracted particular attention from composers in the Republic of Moldova. The large volume of choral material (which, however, no one has yet quantified) required a focus

on a relatively limited yet representative segment of music, namely the repertoire of the *Doina* Academic Choir.

The purpose of this article is to define the concept of repertoire and delineate its scope as it applies to the body of musical works performed by the *Doina*, as well as to outline the main approaches to working with it in the context of digitization. The author examined and evaluated various sources of information on the choral collective's repertoire, both electronic and printed, assessing their potential for the project.

Keywords: "Doina" Academic Choir, repertoire, choral music, composers from the Republic of Moldova

TARTINI – CONTRIBUȚII LA MUZICA EUROPEANĂ

TARTINI – CONTRIBUTIONS TO EUROPEAN MUSIC

OCTAVIAN GORUN⁸

doctor în muzică, lector universitar,
Universitatea din Craiova, România

<https://orcid.org/0009-0001-1026-0485>

CZU 78.071.1(450)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.06>

Giuseppe Tartini aparține grupului de compozitori a căror estetică se încadrează în doctrina cunoscută ca *Teoria Afectelor*. Contribuțiile sale la violonistica barocă – concertul solo ca gen solistic și ornamentația la instrumentele cu corzi – vor fi preluate de Leopold Mozart, concertul va fi consacrat ca gen solistic principal, iar în *Tratatul* său Leopold utilizează în secțiunea dedicată ornamentelor materialul tartinian preluat din tratatul-manuscris al lui Nicolai.

Prin filosofia lui J.J. Rousseau, Tartini va integra în concepțiile sale ideea *muzicii ca fenomen al naturii*, în care cea mai mare apropiere de natură o reprezintă vocea umană. De aici apare și preocuparea lui de a reproduce vocea umană în sunetul viorii. Crezul său artistic va fi acela că muzica sa trebuie să fie înțeleasă instinctiv de oricine, pentru că totul își are originea în natură și numai natura poate oferi adevărul. Din punct de vedere al caracteristicilor muzicii sale, Tartini va rămâne sub influența școlii de la Bologna, atât în stilul componistic, păstrând tehnicile de prelucrare cu caracter polifonic, cât și în maniera de dezvoltare a tehnicii mâinii drepte, tehnică pe care o va perfecționa dezvoltând diverse metode de studiu.

Tratate – de la Giuseppe Tartini ne-au rămas trei lucrări majore descoperite: *Tratatul de ornamentică* – una din primele lucrări dedicate exclusiv ornamentației și tehnicilor de vioară baroce; *Tratatul de muzică în conformitate cu adevărata Știință a Armoniei*, an. 1754, în care Tartini va studia *il terzo suono*, primul sunet rezonatoriu, rezultat din vibrația dublelor la corzi, care este

⁸ E-mail: tavigorun@yahoo.com

perceput când notele dublelor corzi sunt intonate perfect; *Principiile muzicale ale Armoniei cuprinse în genul diatonic*, an. 1767 este partea unde Tartini pare că își însușește criticile vremii în domeniul calculului matematic. Descoperirile lui Tartini în cadrul acestor lucrări vizează două direcții, și anume, analiza sunetului combinator și proiecția sa matematică.

Școala sa de vioară, fondată la Padova, în anii 1727-1728, *Accademia delle Nazioni*, va funcționa de mai bine de patruzeci de ani. *Maestrul Națiunilor* a avut peste 70 de studenți celebri.

Tartini va fi printre primii violoniști care vor acorda importanță metodologiei și teoretizării modului și tehnicilor de cântat la vioară.

Sonatele pentru vioară – conform Catalogului tematic al lui Paul Brainard (1975) avem un număr de 191 sonate pentru vioară și continuo.

Câteva caracteristici ale sonatelor ar fi structura de tip „da chiesa”, unitatea tonală, monotematismul, sau folosirea tehnicilor de scriitură polifonice. Ca și la alți violoniști ai timpului său, partiturile sale prezintă în scriitura continuo-ului numai linia melodică a mâinii stângi, mâna dreaptă fiind lăsată la libera improvizație a clavecinistului. Se pare că Tartini a cântat o mare parte din sonatele sale însoțit de violoncel cu rol de continuo.

Concertele pentru vioară – catalogarea concertelor pentru vioară realizată de Minos Dounias cuprinde un număr de 110 concerte de vioară solo cu paternitate certă, mai sunt încă 15 concerte de vioară cu origine incertă și concertele *G. Guiglelmo* (10), totalul ar ajunge la 135. Creația lui Tartini de concerte este în prezent, în majoritate, nepublicată, și se află în manuscrise la bibliotecile din Padova, Berlin, Dresda, Brüssel, Viena, Schwerin și Berkeley. Cu excepția concertelor din opusurile 1 și 2, tipărite pe parcursul vieții autorului și, probabil, sub supravegherea sa, celelalte concerte ne-au parvenit sub formă de manuscrise, olografe sau copii.

Tartini poate fi considerat liantul între vechiul stil de cântat, cel al lui Vivaldi, și noua manieră, cea clasică, a lui Viotti. Stilul său este un stil care suferă treptat modificări de la stilul baroc către stilul galant, ajungând să fie, în esență, o sinteză a stilului galant și a rigorilor baroce. Celebritatea sa se bazează pe o combinație rară de talente generate de interpretarea sa sensibilă și virtuoasă, combinată cu faima lucrărilor sale pentru vioară.

Giuseppe Tartini rămâne, deci, un muzician cu preocupări și viziuni avangardiste, un violonist care și-a pus întrebări despre principiile rezonatorii ale instrumentului său și care a anticipat posibilitatea unor altfel de observații, creând totodată bazele corecției sistemului intonațional la vioară.

Cuvinte-cheie: *Tartini, baroc, academie, tratate, sonate, concerte, vioară*

Giuseppe Tartini belongs to the group of composers whose aesthetic principles are rooted in the doctrine known as the Theory of Affections (Affektenlehre). His contributions to Baroque violin performance practice – particularly the development of the solo concerto as a solo genre and the codification of ornamentation for string instruments – were later adopted by Leopold Mozart. The solo concerto subsequently became the principal instrumental genre, while in his *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Leopold Mozart incorporated, in the section devoted to ornaments, Tartini's material transmitted through Nicolai's manuscript treatise.

Influenced by the philosophy of Jean-Jacques Rousseau, Tartini incorporated into his aesthetic views the idea of music as a phenomenon of nature, considering the human voice to be nature's most perfect musical expression. This conviction inspired his lifelong pursuit of reproducing the qualities of the human voice through the sound of the violin. His artistic creed

was that music should be understood instinctively by every listener, since everything originates in nature, and only nature can reveal truth. From a stylistic perspective, Tartini remained under the influence of the Bologna school, both in his compositional language –preserving contrapuntal techniques – and in his approach to developing right-hand violin technique, which he refined through systematic pedagogical methods and exercises.

Treatises. Three major theoretical works by Giuseppe Tartini have survived. The *Treatise on Ornamentation* is among the earliest works devoted exclusively to Baroque violin ornamentation and performance techniques. The *Treatise on Music According to the True Science of Harmony* (1754) examines the phenomenon of *il terzo suono* ("the third sound"), the first combination tone produced by the vibration of double stops, perceptible when the intervals are perfectly in tune. In *The Musical Principles of Harmony Contained in the Diatonic Genus* (1767), Tartini appears to respond to contemporary criticism concerning the mathematical foundations of his theories. The discoveries presented in these works focus on two principal directions: the analysis of the combination tone and its mathematical interpretation.

His violin school, founded in Padua around 1727-1728, the *Accademia delle Nazioni* remained active for more than forty years. Known as the "Master of Nations," Tartini taught more than seventy distinguished students. He was among the first violinists to emphasize the importance of methodology and the theoretical systematization of violin playing and performance techniques.

Violin sonatas. According to Paul Brainard's *Thematic Catalogue* (1975), Tartini composed 191 sonatas for violin and basso continuo. Among the defining characteristics of these sonatas are the *sonata da chiesa* structure, tonal unity, monothematic design, and the use of contrapuntal compositional techniques. Like many violinist-composers of his time, Tartini notated only the left-hand bass line of the continuo part, leaving the realization of the right hand to the harpsichordist's improvisation. It is believed that he performed many of his sonatas accompanied solely by a cello serving as the basso continuo instrument.

Violin concertos. According to the catalogue compiled by Minos Dounias, Tartini's authenticated output includes 110 solo violin concertos. In addition, there are 15 concertos of uncertain attribution and 10 concertos catalogued by Guglielmo, bringing the total to approximately 135 works. The majority of Tartini's concerto repertoire remains unpublished and survives in manuscript form in the libraries of Padua, Berlin, Dresden, Brussels, Vienna, Schwerin, and Berkeley. With the exception of the concertos published during the composer's lifetime as Opp. 1 and 2, most of the remaining concertos have been preserved as autograph manuscripts or contemporary copies.

Tartini may be regarded as the link between the older violin tradition represented by Antonio Vivaldi and the emerging Classical style embodied by Giovanni Battista Viotti. His musical language gradually evolved from the Baroque style toward the gallant style, ultimately becoming a synthesis of gallant elegance and Baroque discipline. His international reputation rested upon a rare combination of extraordinary virtuosity, expressive performance, and the enduring artistic value of his violin compositions.

Giuseppe Tartini thus remains a musician of remarkable originality and forward-looking vision. He was a violinist who sought to understand the resonant principles underlying his instrument, anticipated later acoustical observations, and laid the foundations for a more accurate approach to violin intonation.

Keywords: *Tartini, baroque, academy, treatises, sonatas, concertos, violin*

DIGITALIZATION OF MUSICAL CULTURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION

DIGITALIZAREA PATRIMONIULUI MUZICAL ÎN SISTEMUL EDUCAȚIEI ARTISTICE

OLHA CHURIKOVA-KUSHNIR⁹

PhD Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-9166-7008>

YEVHEN CHURIKOV¹⁰

PhD in Musical Art,
Soloist-Hornist of the Zagreb Philharmonic,
Croatia, Zagreb Philharmonic
<https://orcid.org/0000-0003-0823-0305>

CZU [78:004]:37.036

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.07>

The current stage of societal development is characterized by the active integration of digital technologies into various spheres of cultural and educational life. One of the important directions of this process is the digitalization of the cultural heritage, particularly musical heritage. Musical cultural heritage is an essential component of the spiritual legacy of humanity, reflecting historical traditions, national identity, and the artistic values of different peoples.

Digital technologies open up new opportunities for the preservation, systematization, and popularization of musical heritage. The digitization of musical manuscripts, audio recordings, and archival materials, as well as the creation of electronic libraries and digital archives, contribute to the preservation of cultural values and ensure broad access to them. A special role is played by virtual museums, multimedia platforms, and interactive educational resources, which make it possible to reproduce historical musical traditions and promote musical art among a wide audience.

In the system of art education, the digitalization of musical cultural heritage contributes to the modernization of the educational process. The use of digital archives, multimedia resources, and online platforms enables students to work with unique musical sources, analyze historical musical manuscripts, listen to authentic recordings of folk music, and conduct comparative analysis of various performance traditions. This contributes to the development of professional competencies of future music teachers, as well as to the formation of their artistic thinking and creative activity.

Moreover, digital technologies create new opportunities for interactive learning. The use of multimedia presentations, virtual tours, digital music libraries, and distance learning platforms

⁹ E-mail: o.d.churikova.kushnir@gmail.com

¹⁰ E-mail: ievgen.churikov@gmail.com

enhances students' motivation and broadens their cultural horizons. An important direction also includes the application of artificial intelligence for the analysis of musical works, recognition of musical notation, and the creation of digital databases of musical heritage.

Additionally, the integration of digital technologies into art education expands access to musical heritage, supports innovative teaching, and helps preserve intangible musical traditions, though it requires proper infrastructure and teacher training.

Thus, the digitalization of the musical cultural heritage is an important factor in the development of contemporary art education. It ensures the preservation of cultural values, expands access to musical sources, and contributes to the formation of professional competencies of future specialists in the field of musical arts.

Keywords: *digitalization, musical cultural heritage, art education, digital technologies, digital archives, electronic resources, music pedagogy*

Etapa actuală de dezvoltare a societății se caracterizează prin integrarea activă a tehnologiilor digitale în diverse domenii ale vieții culturale și educaționale. Una dintre direcțiile importante ale acestui proces este digitalizarea patrimoniului cultural, în special a patrimoniului muzical. Patrimoniul cultural muzical reprezintă o componentă esențială a moștenirii spirituale a umanității, reflectând tradițiile istorice, identitatea națională și valorile artistice ale diferitelor popoare.

Tehnologiile digitale deschid noi oportunități pentru conservarea, sistematizarea și promovarea patrimoniului muzical. Digitalizarea manuscriselor muzicale, a înregistrărilor audio și a materialelor de arhivă, precum și crearea bibliotecilor electronice și a arhivelor digitale contribuie la conservarea valorilor culturale și asigură un acces larg la acestea. Un rol deosebit îl au muzeele virtuale, platformele multimedia și resursele educaționale interactive, care permit reproducerea tradițiilor muzicale istorice și promovarea artei muzicale în rândul unui public larg.

În sistemul educației artistice, digitalizarea patrimoniului cultural muzical contribuie la modernizarea procesului educațional. Utilizarea arhivelor digitale, a resurselor multimedia și a platformelor online le oferă studenților posibilitatea de a lucra cu surse muzicale de valoare, de a analiza manuscrise muzicale istorice, de a asculta înregistrări autentice ale muzicii populare și de a realiza analize comparative ale diferitelor tradiții interpretative. Acest lucru contribuie la dezvoltarea competențelor profesionale ale viitorilor profesori de muzică, precum și la formarea gândirii lor artistice și a creativității.

Totodată, tehnologiile digitale creează noi oportunități pentru învățarea interactivă. Utilizarea prezentărilor multimedia, a tururilor virtuale, a bibliotecilor muzicale digitale și a platformelor de învățare la distanță sporește motivația studenților și le lărgeste orizontul cultural. O direcție importantă o constituie și aplicarea inteligenței artificiale pentru analiza operelor muzicale, recunoașterea notației muzicale și crearea bazelor de date digitale dedicate patrimoniului muzical.

În plus, integrarea tehnologiilor digitale în educația artistică extinde accesul la patrimoniul muzical, sprijină inovarea procesului didactic și contribuie la conservarea tradițiilor muzicale imateriale, însă presupune existența unei infrastructuri adecvate și formarea continuă a cadrelor didactice.

Astfel, digitalizarea patrimoniului cultural muzical reprezintă un factor important în

dezvoltarea educației artistice contemporane. Aceasta asigură conservarea valorilor culturale, extinde accesul la sursele muzicale și contribuie la formarea competențelor profesionale ale viitorilor specialiști din domeniul artelor muzicale.

Cuvinte-cheie: digitalizare, patrimoniu cultural muzical, educație artistică, tehnologii digitale, arhive digitale, resurse electronice, pedagogie muzicală

**DIALOGURI SONORE TRANSFRONTALIERE.
AMPRENTA MUZICII ROMÂNEȘTI ASUPRA CREAȚIEI
LUI M. LÍSENKO, CH. GOUNOD ȘI P. DE SARASATE**

**CROSS-BORDER SONIC DIALOGUES.
THE IMPACT OF ROMANIAN MUSIC ON THE WORKS
OF M. LYSENKO, CH. GOUNOD, AND P. DE SARASATE**

VICTOR GHILAȘ¹¹

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

<https://orcid.org/0000-0001-5011-3650>

CZU 78(=135.1):78.071.1(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.08>

Studiul de față explorează un fenomen de o importanță majoră în peisajul muzicologic european al secolului al XIX-lea și începutului de secol XX: receptarea și integrarea idiomului sonor românesc în creația unor personalități marcante ale panteonului componistic universal. Pornind de la premisa că „spiritul național” a reprezentat forța motrice a romantismului, autorul analizează modul în care melosul românesc a transcendat granițele geografice, devenind o sursă vitală de inspirație pentru compozitori din spații culturale diverse, precum Ucraina, Franța și Spania. Cercetarea se concentrează pe un triptic componistic reprezentativ, format din Mikola Lisenko, Charles Gounod și Pablo de Sarasate, ale căror abordări reflectă strategii diferite de asimilare a elementului etnic. În cazul lui Mikola Lisenko, reprezentant al școlilor naționale est-europene, lucrarea *Dans moldovenesc* pentru cvintet de coarde (1858/1869) este analizată ca o dovadă a proximității geografice și a interferențelor culturale de la granița latinității cu lumea slavă. Autorul subliniază modul în care Lisenko, deși aflat la începuturile carierei, reușește să asimileze structura ciclică a jocurilor populare și să utilizeze viorile într-o manieră care evocă textura eterofonă a unui taraf, subordonând armonia ritmului și melodiei. Perspectiva vest-europeană este reprezentată de Charles Gounod, a cărui lucrare *Dans românesec* pentru pian cu pedalier și orchestră (1888-1889) este tratată ca un simbol al rafinamentului francez. Spre deosebire de abordările etnomuzicologice de teren, Gounod propune o stilizare de înaltă ținută,

¹¹ E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

unde „spiritul latin” al muzicii românești este filtrat prin estetica pariziană a epocii. Analiza morfologică a piesei relevă utilizarea formei de sonată și a unei orchestrații transparente, unde suflătorii de lemn evocă sonoritățile arhaice ale fluierului, iar staticitatea armonică mimează sunetul cimpoiului, totul fiind integrat într-un discurs simfonic universal. În completarea acestor perspective, studiul examinează contribuția celebrului virtuoz Pablo de Sarasate. Lucrarea sa, *Melodie românească*, op. 47, este văzută ca un omagiu adus bogăției noastre etnice, rezultat în urma turneelor sale de succes la Timișoara, București și Chișinău. Autorul subliniază finețea cu care Sarasate utilizează registrele viorii și surdina pentru a crea o atmosferă introspectivă, specifică lirismului românesc, integrând metrul legănat al horei în canonul virtuozității internaționale.

Concluziile studiului subliniază universalitatea melosului românesc, care s-a dovedit a fi un material de o plasticitate rară, capabil să genereze forme noi de expresie în limbaj cult. Această cercetare demonstrează că interesul europenilor pentru muzica națională românească nu a fost un simplu accident estetic sau un exotism superficial, ci o recunoaștere a unei identități sonore complexe, care a servit drept punte culturală între tradiția orală a satului românesc și marile scene de concert ale lumii.

Cuvinte-cheie: *muzică românească, romantism european, dialog transfrontalier, stilizare componistică, identitate sonoră, patrimoniu universal, asimilare culturală*

This study explores a phenomenon of major significance within the 19th and early 20th century European musicological landscape: the reception and integration of the Romanian sonic idiom into the works of prominent figures of the universal compositional pantheon. Starting from the premise that the “national spirit” was the driving force of Romanticism, the author analyzes how the Romanian melos transcended geographical borders to become a vital source of inspiration for composers from diverse cultural spheres, including Ukraine, France, and Spain. The research focuses on a representative compositional triptych consisting of Mykola Lysenko, Charles Gounod, and Pablo de Sarasate, whose approaches reflect distinct strategies for assimilating ethnic elements. In the case of Mykola Lysenko, a representative of Eastern European national schools, the work *Moldavian Dance* for String Quintet (1858/1869) is analyzed as evidence of geographical proximity and cultural interferences at the eastern border of Latinity meeting the Slavic world. The author highlights how Lysenko, despite being at the beginning of his career, managed to assimilate the cyclic structure of folk dances and utilize violins in a manner evoking the heterophonic texture of a taraf (folk ensemble), subordinating harmony to rhythm and melody. The Western European perspective is represented by Charles Gounod, whose work *Romanian Dance* for pedal piano and orchestra (1888-1889) is treated as a symbol of French refinement. Unlike field-based ethnomusicological approaches, Gounod proposes high-level stylization where the “Latin spirit” of Romanian music is filtered through the Parisian aesthetics of the era. The morphological analysis of the piece reveals the use of sonata form and transparent orchestration, where woodwinds evoke the archaic sounds of the flute and harmonic staticity mimics the sound of the bagpipes, all integrated into a universal symphonic discourse. Complementing these perspectives, the study examines the contribution of the celebrated virtuoso Pablo de Sarasate. His work, *Romanian Melody*, Op. 47, is seen as an homage to our ethnic richness, resulting from his successful concert tours in Timișoara, Bucharest, and Chișinău. The author emphasizes the finesse

with which Sarasate employs violin registers and the mute (*con sordino*) to create an introspective atmosphere specific to Romanian lyricism, integrating the rhythmic “sway” of the hora into the canon of international virtuosity.

The study’s conclusions underscore the universality of the Romanian melos, which proved to be a material of rare plasticity, capable of generating new forms of expression within academic musical language. This research demonstrates that European interest in Romanian national music was not a mere aesthetic accident or superficial exoticism, but the recognition of a complex sonic identity that served as a cultural bridge between the oral tradition of the Romanian village and the great concert stages of the world.

Keywords: *Romanian music, European Romanticism, cross-border dialogue, compositional stylization, sonic identity, universal heritage, cultural assimilation*

**ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СССР 1920-1930-х
гг. И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. ПИГРОВА
В ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ ДОЙНА**

**CONTEXTUL SOCIAL-POLITIC AL URSS DIN ANII 1920-1930 ȘI IMPACTUL
ACESTUIA ASUPRA ACTIVITĂȚII LUI C. PIGROV ÎN CĂDRUL
CAPELEI CORALE DOINA**

**THE SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE USSR IN THE 1920s–1930s
AND ITS IMPACT ON K. PIGROV’S ACTIVITY WITHIN
THE DOINA CHORAL CHAPEL**

NATALIA BLÎNDU¹²

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹³

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.087.68:061.231(478)

84.087.68.071.2(470)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.09>

¹² E-mail: nataliacons1290@gmail.com

¹³ E-mail: tircunova@yandex.ru

На основе анализа архивных документов в статье раскрываются неизвестные факты жизни и деятельности К. Пигрова, первого профессионального художественного руководителя молдавской капеллы *Дойна*. Они связаны с политическими преследованиями и освещают перипетии его судьбы в Одессе 1920-х гг., выявляют мотивы приезда в Тирасполь (1930) и объясняют последующий уход из капеллы (1938). Осужденный в 1928 г. в Одессе «за распространение стихотворения контрреволюционного содержания» и вынужденный искать работу за пределами Украины, он принял приглашение на должность художественного руководителя *Дойны* в столице МАССР, где оказался в конце 1930 г. Официальной датой основания капеллы считается 15 июля 1931 г.

Прервалась деятельность К. Пигрова в *Дойне* столь же трагично: 4 февраля 1938 г. он был арестован органами УГБ НКВД МАССР и помещен в Тираспольскую тюрьму, где провел 22 месяца во время следствия, судебного разбирательства и послесудебного кассационного рассмотрения дела. Ему инкриминировались «контрреволюционные действия» в виде «засорения» репертуара капеллы церковными мелодиями, песнями с «румынизированными» текстами при малом удельном весе современных советских песен, а также «засорения рядов капеллы классово чуждыми лицами, из бывших церковников и служителей культа». Освободился 4 декабря 1939 г. в результате решения Верховного суда УССР, отменившего обвинительное заключение Верховного суда МАССР. В *Дойну* К. Пигров не вернулся. После его ареста «Дойну» возглавил Леонид Ваксман, до того бывший хормейстером в Киевской хоровой капелле «Думка» и проработавший с *Дойной* с 1939 г. до июня 1941 г.

Помимо этого, авторы воссоздают личный состав и концертный репертуар *Дойны* того времени, характеризуют художественные достижения коллектива и их оценку специалистами. Впервые в научный обиход вводятся материалы, отражающие участие *Дойны* во Всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства (1932) и во Всесоюзной хоровой олимпиаде (1936) – отзывы жюри, публикации в прессе. Обнаруженная брошюра, содержащая репертуарный список капеллы и несколько нотных примеров, дают основание для вывода о том, что репертуар *Дойны* составлялся в те годы исходя из унифицированного к середине 1930-х гг. общесоюзного требования – ориентироваться на героику, оптимизм и культ вождей. Проанализированный список свидетельствует о разнообразии исполняемых *Дойной* произведений по содержанию и средствам выразительности. Основу составляют песни разных народов – молдавского, украинского, русского. Большое место занимают современные сочинения революционного характера, воспевающие государственных деятелей и героев войны — Сталина, Ворошилова, Котовского, Буденного. Прославляется труд на благо общества. Присутствуют примеры классической музыки – русской и западноевропейской.

Подытоживая сказанное, авторы отмечают, что в личной и профессиональной судьбе К. Пигрова многое объясняется его происхождением (сын священника), образованием (Ставропольское духовное училище, духовная семинария, Петербургская певческая капелла) и регентской деятельностью в нескольких южных городах Российской империи. Высокий профессионализм в сочетании с аналитическим складом ума, внутренней дисциплиной и самоотверженностью обеспечивали ему достижение хороших результатов в работе с самыми разными хоровыми коллективами — церковными, учебными,

художественными, в том числе с полусамодетельным составом молдавской *Дойны*. Требовательность и принципиальность хормейстера способствовали быстрому росту капеллы, но положительный отклик встретили не у всех певцов. Группа хористов инициировала обвинение дирижера, что послужило поводом к его травле и уголовному преследованию. Внутренняя стойкость и убежденность в собственной правоте помогли хормейстеру достойно перенести выпавшие на его долю испытания.

Ключевые слова: Константин Пигров, олимпиада, репертуар, репрессии, хоровая капелла «Дойна»

În baza analizei documentelor de arhivă, articolul dezvăluie fapte necunoscute din viața și activitatea lui C. Pigrov, primul conducător artistic profesionist al Capelei Moldovenești *Doina*. Acestea sunt legate de persecuțiile politice și evidențiază traseul destinului său la Odesa în anii 1920, identifică motivele venirii la Tiraspol (1930) și explică plecarea ulterioară din Capelă (1938). Condamnat în 1928 la Odesa „pentru răspândirea unei poezii cu conținut contrarevoluționar” și nevoit să caute de lucru în afara Ucrainei, el a acceptat invitația de a ocupa funcția de conducător artistic al *Doinei* în capitala RASSM, unde a ajuns la sfârșitul anului 1930. Data oficială a fondării Capelei este considerată 15 iulie 1931.

Activitatea lui C. Pigrov în *Doina* a fost întreruptă la fel de tragic: la 4 februarie 1938, el a fost arestat de organele UGB ale NKVD din RASSM și închis în penitenciarul din Tiraspol, unde a petrecut 22 de luni pe durata anchetei, procesului și examinării ulterioare în recurs. I s-au imputat „acțiuni contrarevoluționare”, manifestate prin „încărcarea” repertoriului Capelei cu melodii bisericești, cântece cu texte „românizate”, în condițiile unei ponderi reduse a cântecelor sovietice contemporane, precum și „infiltrarea în rândurile Capelei a unor persoane străine din punct de vedere social, provenite dintre foști clerici și slujitori ai cultului”. A fost eliberat la 4 decembrie 1939 în urma deciziei Curții Supreme a RSS Ucrainene, care a anulat sentința de condamnare a Curții Supreme a RASSM. C. Pigrov nu s-a mai întors la *Doina*. După arestarea sa, *Doina* a fost condusă de Leonid Vaksman, care anterior fusese dirijor de cor în capela corală *Dumka* din Kiev și a activat cu *Doina* din 1939 până în iunie 1941.

Pe lângă aceasta, autorii reconstituie componența personală și repertoriul concertistic al *Doinei* din acea perioadă, caracterizează realizările artistice ale colectivului și evaluarea acestora de către specialiști. Pentru prima dată în circuitul științific sunt introduse materiale care reflectă participarea *Doinei* la Olimpiada unională a artei de amatori (1932) și la Olimpiada corală unională (1936) – aprecieri ale juriului și publicații din presă. Broșura descoperită, care conține lista repertoriului Capelei și câteva exemple de note, oferă temei pentru concluzia că repertoriul *Doinei* era alcătuit în acei ani în conformitate cu cerința unională, unificată până la mijlocul anilor 1930, de a se orienta spre eroism, optimism și cultul conducătorilor. Lista analizată atestă diversitatea lucrărilor interpretate de *Doina* în ceea ce privește conținutul și mijloacele de expresie. Baza o constituie cântecele diferitelor popoare – moldovenesc, ucrainean, rus. Un loc important îl ocupă creațiile contemporane cu caracter revoluționar, care îi glorifică pe oamenii de stat și eroii de război – Stalin, Vorosilov, Kotovski, Budionni. Este elogiată munca în folosul societății. Sunt prezente și exemple de muzică clasică – rusă și vest-europeană.

Rezumând cele expuse, autorii subliniază că multe aspecte ale destinului personal și profesional al lui C. Pigrov se explică prin originea (fiu de preot), educația (Școala Teologică din Stavropol, Seminarul Teologic, Capela Corală din Sankt Petersburg) și activitatea sa de

conducător de cor bisericesc în mai multe orașe sudice ale Imperiului Rus. Înaltul profesionalism, combinat cu o gândire analitică, disciplină interioară și abnegație, i-au asigurat obținerea unor rezultate bune în lucrul cu cele mai diverse colective corale – bisericești, didactice, artistice, inclusiv cu componența semi-amatoare a *Doinei* moldovenești. Exigența și principiile ferme ale dirijorului au contribuit la creșterea rapidă a Capelei, însă nu au fost întâmpinate pozitiv de toți coriștii. Un grup de cântăreți a inițiat acuzații împotriva dirijorului, ceea ce a devenit pretext pentru persecutarea și urmărirea sa penală. Tăria interioară și convingerea în propria dreptate l-au ajutat pe dirijor să suporte cu demnitate încercările care i-au revenit.

Cuvinte-cheie: *Constantin Pigrov, olimpiadă, repertoriu, represii, Capela Corală „Doina”*

Based on an analysis of archival documents, the article reveals previously unknown facts about the life and work of K. Pigrov, the first professional artistic director of the Moldavian *Doina* Choral Chapel. These facts are connected with political persecution and shed light on the twists and turns of his fate in Odessa in the 1920s, identify the motives for his move to Tiraspol (1930), and explain his subsequent departure from the Chapel (1938). Convicted in 1928 in Odessa “for disseminating a poem of counter-revolutionary content” and forced to seek employment outside Ukraine, he accepted an invitation to take the position of artistic director of the *Doina* in the capital of the MASSR, where he arrived at the end of 1930. The official date of the chapel’s foundation is considered to be July 15, 1931.

K. Pigrov’s work with *Doina* came to an equally tragic end: on February 4, 1938, he was arrested by the UGB of the NKVD of the MASSR and placed in the Tiraspol prison, where he spent 22 months during the investigation, trial, and post-trial cassation review of the case. He was charged with “counter-revolutionary activities,” namely “cluttering” the chapel’s repertoire with church melodies, songs with “Romanianized” texts while maintaining a low proportion of contemporary Soviet songs, as well as “filling the ranks of the chapel with socially alien elements from among former clergy and religious servants.” He was released on December 4, 1939, following a decision by the Supreme Court of the Ukrainian SSR, which overturned the conviction issued by the Supreme Court of the MASSR. K. Pigrov did not return to *Doina*. After his arrest, “Doina” was headed by Leonid Vaksman, who had previously served as a choirmaster at the Kyiv choral chapel *Dumka* and worked with *Doina* from 1939 until June 1941.

In addition, the authors reconstruct the personnel and concert repertoire of *Doina* during that period, characterize the ensemble’s artistic achievements, and their evaluation by specialists. For the first time, materials reflecting *Doina*’s participation in the All-Union Amateur Arts Olympiad (1932) and the All-Union Choral Olympiad (1936) are introduced into scholarly circulation, including jury reviews and press publications.

The discovered brochure, containing the chapel’s repertoire list and several musical examples, provides grounds for concluding that during those years *Doina*’s repertoire was shaped in accordance with the all-Union requirement, standardized by the mid-1930s, to focus on heroism, optimism, and the cult of leaders. The analyzed list demonstrates the diversity of works performed by *Doina* in terms of both content and expressive means. The main repertoire consists of songs of various peoples – Moldavian, Ukrainian, and Russian. A significant place is occupied by contemporary compositions of a revolutionary character, glorifying state figures and war

heroes such as Stalin, Voroshilov, Kotovsky, and Budyonny. Labor for the benefit of society is praised. Examples of classical music – both Russian and Western European – are also present.

In summary, the authors note that many aspects of K. Pigrov's personal and professional fate can be explained by his background (the son of a priest), his education (the Stavropol Theological School, a theological seminary, and the St. Petersburg Court Capella), and his work as a choirmaster in several southern cities of the Russian Empire. His high level of professionalism, combined with an analytical mindset, inner discipline, and dedication, enabled him to achieve strong results with a wide range of choral ensembles – ecclesiastical, educational, and artistic, including the semi-amateur Moldavian *Doina*.

The choirmaster's exacting standards and principled approach contributed to the Chapel's rapid growth but they were not positively received by all the singers. A group of choristers initiated accusations against the conductor, which became the pretext for his harassment and criminal prosecution. His inner resilience and conviction in his own rightness helped him endure the trials that befell him with dignity.

Keywords: *Konstantin Pigrov, Olympiad, repertoire, repressions, the „Doina” Choral Chapel*

CREAȚIILE PENTRU PIAN ALE LUI V. ZAGORSCHI ÎN REPERTORIUL PEDAGOGIC AL STUDENȚILOR AMTAP

PIANO WORKS BY V. ZAGORSCHI IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE OF AMTAP STUDENTS

INNA HATIPOVA¹⁴

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

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

CZU [780.8:780.616.433]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.10>

Lucrările pentru pian ale lui V. Zagorschi (1926-2003) ocupă un loc de seamă în moștenirea compozitorului care, pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, a definit în mare măsură profilul tradiției muzicale din Republica Moldova. Autor al două baleturi și al unui impunător număr de lucrări vocal-simfonice, camerale, corale și vocale, Zagorschi a apelat constant la posibilitățile expresive nelimitate ale pianului, semnând *Sonata în Fa major*, *Sonata-fantezie*, precum și piese de anvergură de tip concertant: *Cântec de leagăn*, *Studiu-Improptu*, *Nuvela*, *Burlesca*, *Fantezia* și *Malagueña*. Toate aceste opusuri se disting prin prospețimea

¹⁴ E-mail: hatipovainna@yahoo.com

imaginilor artistice, originalitatea limbajului muzical, apetența pentru formele ample și o manieră de scriere virtuoasă și densă. Prin urmare, este firesc faptul că piesele enumerate s-au impus ferm în repertoriul concertistic și pedagogic al studenților AMTAP.

Una dintre cele mai reușite mostre de miniatură pianistică lirică, atât în creația lui Zagorschi cât și în cultura muzicală națională, per ansamblu, este *Cântecul de leagăn*. Lucrarea cucerește prin caracterul profund, meditativ și prin farmecul melodic. Într-o cheie romantică este conceput virtuosul *Studiu-impromptu* – prima lucrare în creația componistică din Republicii Moldova aparținând genului de studiu pentru pian. Acesta se bazează, în principal, pe tehnica pasajelor de agilitate și constituie un fenomen artistic autentic, cu o sferă imagistică plină de culoare. Nuvela a fost compusă special pentru prima ediție a Concursului Republican de Pianiști (1963), ca piesă obligatorie pentru etapa a doua. Este o lucrare de proporții, marcantă de pregnanța imaginilor evocate și prin tematismul viu, fundamentat pe intonațiile folclorului moldovenesc. Burlesca se distinge prin dinamism, manifestat prin tempoul alert, prin alternanța frecventă a secțiunilor contrastante din punct de vedere intonațional și prin nuanțarea expresivă, cu ample ascensiuni sonore. Întregul complex tematic al *Fanteziei* este străbătut de un simț acut al modernității, valorificând totodată, într-o manieră transfigurată, elemente intonaționale ale folclorului popular moldovenesc. Interpretarea acestei lucrări necesită o pregătire tehnică solidă din partea pianistului, virtuozitate, precum și calități artistice și volitive deosebite, fiind recomandată studenților cu un potențial mare. *Malagueña*, concepută ca o transcripție pentru pian a unui fragment din baletul *Răscrucea*, este o lucrare amplă, distinctă prin rafinamentul paletei armonice și timbrale. Destinată cu precădere studenților din anii terminali, interpretul trebuie să dispună de capacitatea de a reliefa melosul specific spaniol al acestei miniaturi elegante, stăpânind cu măiestrie tușul și pedalizarea.

În concluzie, creațiile pentru pian ale lui V. Zagorschi, integrate organic în repertoriul pedagogic al Catedrei *Pian* a AMTAP, sintetizează principiile compoziționale și dramaturgice ale artei muzicale universale din secol XX cu mijloacele limbajului muzical tipic folclorului național moldovenesc. Particularitățile de gen ale materialului tematic dictează utilizarea unor tipuri corespunzătoare de scriitură pianistică, iar varietatea tehnicilor abordate de către compozitor transformă aceste lucrări într-un material didactic versatil, potrivit pentru atingerea unor obiective pedagogice complexe.

Cuvinte-cheie: pian, piese pentru pian, V. Zagorschi, creația lui V. Zagorschi, repertoriul pianistic

The piano works of V. Zagorschi (1926-2003) occupy a prominent place in the composer's creative legacy, as he significantly shaped the musical tradition of the Republic of Moldova during the second half of the twentieth century. The author of two ballets, as well as numerous vocal-symphonic, chamber-instrumental, choral, and chamber-vocal compositions, V. Zagorschi regularly turned to the expressive possibilities of the piano. His output for this instrument includes the Sonata in F major, the Sonata-Fantasy, and large-scale concert pieces such as *Lullaby*, *Étude-Improvisation*, *Novella*, *Burlesque*, *Fantasy*, and *Malagueña*. All these works are distinguished by the freshness of their artistic imagery, the originality of their musical language, a tendency toward large-scale forms, and a richly virtuosic texture. It is therefore natural that they have become firmly established in the concert and pedagogical repertoire of AMTAP students.

One of the finest examples of a lyrical piano miniature, both in Zagorschi's oeuvre and in the national musical culture as a whole, is *Lullaby*, which captivates with its deeply expressive character and melodic charm. The virtuosic *Étude-Improvisation* is conceived in a Romantic vein and represents the first composition in the genre of the piano étude in the Republic of Moldova. It is based primarily on rapid passagework and constitutes an original artistic phenomenon with a vivid and distinctive imagery. *Novella* was composed specifically for the First Republican Piano Competition (1963) as a compulsory piece for the second round. This large-scale work is notable for its striking imagery and colorful thematic material rooted in Moldovan folk intonations. The music of *Burlesque* is characterized by dynamism, manifested in its rapid tempo, frequent alternation of contrasting sections, and expressive nuance with vivid dynamic surges. The entire thematic complex of *Fantasy* is imbued with a keen sense of modernity while at the same time indirectly incorporating elements of Moldovan folk musical language. Its performance requires solid technical training, virtuosity, and strong artistic and volitional qualities; it may therefore be recommended for the most gifted students. *Malagueña*, which originated as a piano arrangement of a fragment from Zagorschi's ballet *Crossroads*, is an extended work distinguished by refined harmonic and timbre colors and is intended primarily for advanced piano students. Its performance demands the ability to convey the Spanish national character of this elegant miniature, as well as refined control of tone and pedaling.

The study concludes that Zagorschi's piano works, firmly integrated into the pedagogical repertoire of the Special Piano Department at AMTAP, organically synthesize compositional and dramaturgical principles shaped in the twentieth-century Western art with musical language features typical of Moldovan folklore. The genre characteristics of the thematic material determine the use of corresponding types of piano texture, while the variety of piano techniques employed by the composer makes these works suitable material for addressing a wide range of pedagogical objectives.

Keywords: piano, piano pieces, V. Zagorschi, works by V. Zagorschi, piano repertoire

ASPECTE ALE SURSEI ȘI TEXTULUI LITERAR ÎN MUZICA VOCALĂ DE CĂMERĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

ASPECTS OF THE SOURCE AND LITERARY TEXT IN CONTEMPORARY VOCAL CHAMBER MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VLAD BURLEA¹⁵

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-7861-055X>

¹⁵ E-mail: vburlea@gmail.com

Articolul abordează o problematică actuală și complexă a muzicii vocal-camerale contemporane – sursa și textul literar. Aceste două dimensiuni ale discursului cameral constituie un suport esențial ce se referă în mod direct la viziunea și conceptul artistic al compozitorului, fiind modelate în funcție de ideile specifice fiecărei lucrări. Sursa literară conturează în mod direct profilul genuistic și arhitectura conceptuală a creației, contribuind la edificarea dramaturgiei și influențând atât forma cât și substanța sonoră. În contextul muzicii contemporane, ea depășește statutul de simplu suport melodic, devenind un veritabil catalizator al tehnicilor și procedeelelor componistice, orientând atât procesul de creație cât și expresia finală. Totodată, în egală măsură, textul literar – fie poetic, fie în proză – marchează discursul muzical prin propria structură, ritmicitate și intonație. Textul literar este tratat nu doar ca un „purător” al ideii muzicale – compozitorii sunt în căutarea unor surse originale ce aparțin unor culturi îndepărtate, scrise în limbi vechi sau în limbi străine, având structuri poetice sau prozodice care evită construcțiile proporționale ale poeziei tradiționale, preferând profilurile asimetrice, cu un ritm individual ce anulează rima, alcătuite după principiul de text alb etc.

La confluența secolelor XX-XXI, muzica vocal-camerală din Republica Moldova se îndepărtează treptat de genuri precum cântecul, romanța, liedul – asociate formelor strofice sau strofice cu refren. Compozitorii explorează noi teritorii genuistice, acordând prioritate ciclurilor vocale, atribuindu-și propriile creații genurilor de „studiu sonor”, „poem-requiem” ș.a. Discursul componistic se configurează ca o construcție liberă și amplă, în care sunt modelate stări psihologice de o mare complexitate, adesea contradictorii sau complementare, purtând frecvent amprenta simbolismului ori a reflecției existențialiste. Deseori, în cadrul creațiilor apar compartimente libere plenare, menite, aidoma celor din scenele teatrale, să edifice linii dramaturgice complexe, în ascensiune, cu atingerea unor culminații puternice.

În perioada contemporană compozitorii moldoveni excelează în abordări originale, extrem de interesante a sursei și textului literar, pentru creațiile vocal-camerale. Astfel, Snejana Pâslari semnează în 1995 ciclul *Ballate provençale vechi* pentru voce feminină și vioară, pe un text în limba occitană (1995); Vlad Burlea, în 1998, scrie ciclul vocal *Monologuri latente* pentru mezzosoprană, clarinet și pian, pe ciclul de poeme în proză de Vlad Druc; în 1989, Ghenadie Ciobanu compune *Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)* pentru bas, bariton și ansamblu de soliști, pe versurile lui Dosoftei, iar în 2000 – *Katai Tayama Songs*, pentru mezzosoprană, corn englez și percuție după poezia japoneză (în limba japoneză); Zlata Tcaci scrie lucrări pe texte în ivrit – *Kadiș* pentru voce și orgă (1998) etc. Autorul articolului formulează, în final, o serie de concluzii privind unele aspecte ale problematicii complexe legate de sursa și textul literar în muzica vocală de cameră contemporană din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *sursă și text literar, muzică vocală de cameră*

This article addresses a current and complex issue in contemporary vocal-chamber music: the source and the literary text. These two dimensions of the chamber discourse constitute an essential support that directly refers to the composer's vision and artistic concept, being shaped according to the specific ideas of each work. The literary source directly shapes the genre profile and conceptual architecture of the work, contributing to the construction of the dramaturgy and influencing both the form and the sonic substance. In the context of contemporary music, it

transcends the status of a simple melodic support, becoming a veritable catalyst for compositional techniques and methods, guiding both the creative process and the final expression. At the same time, equally, the literary text – whether poetic or in prose – marks the musical discourse through its own structure, rhythm and intonation. The literary text is treated not only as a „carrier” of the musical idea – composers are looking for original sources belonging to distant cultures, written in ancient languages or in foreign languages, having poetic or prosodic structures that avoid the proportional constructions of traditional poetry, preferring asymmetrical profiles, with an individual rhythm that cancels the rhyme, made up according to the principle of white text etc.

At the confluence of the twentieth and twenty-first centuries, vocal-chamber music gradually moved away from genres such as song, romance, lied – associated with strophic or strophic forms with a chorus. Composers explore new genre territories, giving priority to vocal cycles, attributing their own creations to the genres of „sound study”, „poem-requiem” and so on. The compositional discourse is configured as a free and broad construction, in which psychological states of great complexity are modeled, often contradictory or complementary, frequently bearing the imprint of symbolism or existentialist reflection. Often, within the creations there are free-plenary compartments intended, like those in the theatrical stages, to build complex dramaturgical lines, on the rise, with the achievement of strong culminations.

In the contemporary era, Moldovan composers have excelled in developing original and highly interesting approaches to musical sources and literary texts for vocal-chamber works. In 1995, Snejana Pâslari composed the cycle *Old Provensale Ballate* for female voice and violin, based on a text in Occitan (1995); Vlad Burlea, in 1998, wrote the vocal cycle *Monologuri latente* for mezzo-soprano, clarinet, and piano, based on Vlad Druc’s cycle of prose poems; in 1989, Ghenadie Ciobanu composed *Forgotten Songs (A Musical Tribute to Dosoftei)* for bass, baritone, and an ensemble of soloists, based on Dosoftei’s lyrics, and in 2000 – *Katai Tayama Songs*, for mezzo-soprano, English horn and percussion, based on Japanese poetry (in Japanese); Zlata Tcaci wrote works based on Hebrew texts – *Kaddish* for voice and organ (1998), etc.

The author of the article finally formulates a series of conclusions regarding certain aspects of the complex issues related to the source and literary text in contemporary vocal chamber music in the Republic of Moldova.

Keywords: *literary source and text, chamber vocal music*

INFORMATION TECHNOLOGIES AS A WAY TO PRESERVE THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

TEHNOLOGIILE INFORMAȚIONALE CA MODALITATE DE PĂSTRARE A CULTURII MUZICALE A UCRAINEI

NATALIIA SVYRYDENKO¹⁶

Candidate of Arts, Professor,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

¹⁶ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

The article studies materials of the cultural heritage of Ukraine and Europe that possess significant cultural and historical value; to ensure their preservation, digitization methods have been applied. The relevance of the research topic aligns with the current global strategy of preserving historical and cultural heritage and providing access to information by digitizing analogue materials. In Ukraine, as in other countries, since the beginning of the 21st century, there have been significant changes in the practices and current goals of organizations responsible for preserving historical and cultural heritage. Several factors have both facilitated and necessitated this development. The key ones include the advancement of information technologies, more extensive use of scientific achievements, and awareness that cultural artifacts are vulnerable to destruction in the course of wars, as well as due to natural or technological disasters. One of the most important current tasks for libraries, archives, sound archives, and museums is the preservation of documentary cultural materials, which constitute a significant portion of the country's historical and cultural heritage and contribute to fostering a sense of national identity, dignity, and patriotism.

At present, under martial law in Ukraine, the problem of preserving historical and cultural heritage is particularly urgent. The current level of scientific development enables, through digitization, the full recording of the informational state of an object at a given moment in digital form, thereby significantly increasing the likelihood of its preservation and protection from potential threats posed by adverse factors.

The history of preserving audio information begins with early mechanical devices and extends to modern digital systems. A major breakthrough in the history of sound recording is associated with Emile Berliner's invention of the gramophone in 1887, alongside the introduction of phonogram recording technology, as well as effective disc pressing methods, which enabled the mass production and commercial distribution of audio recordings.

Repositories for sound recordings, manufactured or obtained through both state-funded and private organizations, have existed since the 20th century. However, such storage systems were far from ideal, as records required careful handling and maintenance. Additionally, the duplication of discs created significant challenges.

At the end of the 20th century, specialists from the Department of Music Collections at the Vernadsky National Library of Ukraine participated in the digitization of the 'Bach Archive'. Being unloaded in crates directly into the corridor of the conservatoire, this archive had been taken as a war trophy to Kyiv by Soviet soldiers in 1945.

According to eyewitness accounts, access to the archive's contents remained open for a considerable time, until an (unknown) authority decided to relocate the materials to a more secure and appropriate storage location. As a result, unique manuscripts of certain works by Johann Sebastian Bach, along with those of his contemporaries, were transferred to the Archive of Musical Art within the Historical and Cultural Reserve of the Kyiv Pechersk Lavra.

As the 21st century approached, awareness of the archive's unique significance remained limited – fragile, antique, unusually textured paper, illegible musical notation written in keys unfamiliar to modern musicians, and the general impracticability of text interpretation saved the

collection from looting, as these seemingly mere relics attracted little attention. The author of the article was tasked with examining the archive and providing an expert assessment. Even a preliminary review revealed that it was likely authentic and of considerable historical and cultural value. It was subsequently discovered that historians and musicians from America and Europe had been long searching for the archive.

Later, the archive identification was performed by German scholars specializing in Bach studies. At the highest state level, an agreement was reached to return the archive to its historical homeland, while Ukraine retained its digitized version, jointly processed by German and Ukrainian specialists and made accessible to interested audiences.

With the development of digital technologies in Ukraine, the range of digitized materials has expanded significantly. Considerable interest has been attracted to the collection of musical scores from the Razumovsky Library, which contains sheet music, manuscripts, and rare editions that were published only once in the 19th century and never reissued, all of which represent substantial cultural value. Many performing musicians have expressed interest in this collection, and the works that constitute a significant part of it have begun to be performed in concerts and incorporated into educational programs. Besides, music theorists and historians have also demonstrated interest, and the library of sheet music has become the subject of academic research.

In 2024, specialists of the Department of Music Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine participated in the preparation of proposals for a project on the digitization of printed materials and manuscripts from various departments of the library, aimed at creating preservation copies of the collections. It was approved by a joint group of German enterprises and organizations, including the Ukraine Art Aid Centre (UAAC), funded by the Federal Foreign Office in Berlin in cooperation with the German – Ukrainian Society (DUG) and SCHLIEN & Friends GmbH; the Répertoire International des Sources Musicales (RISM); the Saxon State and University Library Dresden (SLUB Dresden); the Gesellschaft für Musikforschung (GfM); Heidelberg University; and the Berlin State Library – Prussian Cultural Heritage Foundation.

The German side assumed responsibility for funding the equipment required for the digitization of copies from the shellac disc collections. The project for digitizing and restoring the audio recordings from this collection was implemented in 2025 in cooperation with the Institute for Information Recording of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Department of Music Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine.

The gramophone records stored in the Department of Music Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine number approximately 2,300 items, dating from 1902 to the 1950s. They constitute part of the historical and cultural heritage of the country and serve as a direct source of information for the study of musical tastes, particularly among the citizens of Kyiv, during the period corresponding to the production and early collection of these recordings. The collection includes recordings made without microphones using the acoustic method, as well as those from a later period produced using electro-mechanical recording techniques with microphones. From this collection of gramophone records, 500 shellac discs were selected for digitization.

Collectable records from the early period of sound recording, like early printed materials (incunabula, palaeotypes), are regarded by librarians, archivists, and museum professionals as rare and valuable artifacts, simply by virtue of the period in which they were produced. The value of rare and unique printed paper editions depends on many factors, one of the most important being

the number of surviving copies. The rarity and uniqueness of sound recordings, however, depend not only on the number of surviving carriers but also on the preservation of the recordings themselves.

Having studied the results of empirical observations conducted by custodians of shellac gramophone records at the Vernadsky National Library of Ukraine over nearly the past 100 years, it has been confirmed that each subsequent playback of these records contributes to their deterioration, given the fragility of the material from which they are made. This conclusion is supported by precise measurements of the physical parameters of the information carriers with various sound-measuring equipment, as well as the properties of the reconstructed audio produced with a wide range of technical equipment. Having considered these research findings, both scholars and practitioners in this field have concluded that the digitization of rare cultural assets, both audio and manuscripts, and the creation of preservation copies make it possible to optimize and improve access to musical heritage, while ensuring its safeguarding in the event of damage to or loss of the original materials.

Keywords: *digitization of sound recordings, musical manuscripts, rare materials, digital formats, musical cultural heritage*

În această publicație sunt analizate materiale ale patrimoniului cultural al Ucrainei și al Europei, care prezintă o valoare culturală și istorică deosebită și pentru conservarea cărora a fost aplicată metoda digitizării. Actualitatea temei corespunde strategiei mondiale contemporane privind conservarea patrimoniului istorico-cultural și asigurarea accesului la informație prin digitizarea originalelor pe suport analogic. În Ucraina, ca și în alte state, începând cu începutul secolului XXI, au loc schimbări semnificative în practica și în obiectivele actuale ale instituțiilor responsabile de conservarea patrimoniului istorico-cultural. Aceste transformări sunt determinate și, în același timp, impuse de o serie de factori. Printre cei mai importanți se numără dezvoltarea tehnologiilor informaționale, utilizarea tot mai intensă a realizărilor științifice și conștientizarea vulnerabilității monumentelor de cultură în fața războaielor, a catastrofelor naturale și a celor provocate de activitatea umană. Una dintre cele mai importante misiuni ale bibliotecilor, arhivelor, fonotecilor și muzeelor este, în prezent, conservarea documentelor de patrimoniu cultural, care constituie o parte esențială a patrimoniului istorico-cultural al țării și contribuie la consolidarea identității naționale, a demnității și a patriotismului.

În prezent, în condițiile stării de război din Ucraina, problema conservării patrimoniului istorico-cultural a devenit deosebit de acută. Nivelul actual al dezvoltării științei permite ca, prin digitizare, starea informațională a unui obiect să fie fixată integral în format digital, ceea ce oferă garanții sporite privind conservarea acestuia și protecția împotriva eventualelor efecte ale factorilor distructivi.

Istoria conservării informației sonore începe odată cu primele dispozitive mecanice și continuă până la sistemele digitale moderne. Un moment de cotitură în istoria înregistrării sunetului l-a constituit inventarea gramofonului de către Emile Berliner în anul 1887 și introducerea tehnologiei de înregistrare a fonogramelor, precum și a metodelor eficiente de presare a discurilor, fapt care a făcut posibilă producerea în serie și distribuirea comercială a înregistrărilor sonore.

Colecțiile destinate păstrării înregistrărilor sonore, create sau deținute de instituții publice

și private, există încă din secolul XX. Totuși, această modalitate de conservare nu era una perfectă, deoarece discurile necesitau permanent condiții speciale de întreținere și manipulare. Dificultăți apăreau și în procesul copierii acestora.

La sfârșitul secolului XX, colaboratorii Departamentului Fondurilor Muzicale al Bibliotecii Naționale „V.I. Vernadskyi” a Ucrainei au participat la digitizarea așa-numitei „*Arhive Bach*”, care fusese transportată la Kiev în anul 1945 de către militarii armatei sovietice ca trofeu de război și descărcată în lăzi chiar pe coridorul conservatorului. Mult timp, potrivit mărturiilor persoanelor care au asistat la acest eveniment fără precedent, accesul la conținutul arhivei a fost practic liber, până când s-a decis (nu se cunoaște de către cine) transferarea documentelor într-un spațiu mai adecvat pentru păstrare. Astfel, manuscrisele unice ale unor lucrări de Johann Sebastian Bach, precum și, în principal, ale contemporanilor săi, au ajuns în Arhiva de Artă Muzicală a Rezervației Istorico-Culturale *Lavra Pecerska* din Kiev.

Se apropia începutul secolului XXI. Importanța excepțională a materialelor unice păstrate în această arhivă nu era încă pe deplin conștientizată. Hârtia veche și deteriorată, cu o textură neobișnuită, manuscrisele muzicale greu lizibile, redactate în chei necunoscute muzicienilor contemporani, precum și imposibilitatea descifrării textelor au făcut ca arhiva să fie, în mod paradoxal, ferită de distrugere, întrucât această „vechitură” nu suscita un interes deosebit. Autorului prezentei publicații i-a fost încredințată sarcina de a examina arhiva și de a formula o expertiză. Chiar și o analiză sumară a demonstrat că arhiva era, cel mai probabil, autentică și reprezenta un patrimoniu de o valoare istorică și culturală excepțională. Ulterior, s-a constatat că aceasta era de mult timp căutată de istorici și muzicologi din Statele Unite ale Americii și din numeroase țări europene.

Ulterior, identificarea arhivei a fost realizată de cercetători germani specializați în studiile bachiene („bachisti”). La nivelul autorităților de stat a fost încheiat un acord privind restituirea Arhivei în locul său de origine, iar Ucraina a păstrat patrimoniul digitizat, realizat în comun de specialiști germani și ucraineni și pus la dispoziția tuturor celor interesați.

Odată cu dezvoltarea tehnologiilor digitale în Ucraina, s-a extins considerabil gama materialelor digitizate. Un interes deosebit a suscitat colecția de partituri a Bibliotecii Razumovski, care cuprinde manuscrise muzicale, ediții rare publicate o singură dată în secolul al XIX-lea și care nu au mai fost reeditate ulterior, reprezentând valori culturale de o importanță excepțională. Numeroși interpreți și-au manifestat interesul față de această colecție, iar multe dintre lucrările pe care aceasta le conține au fost incluse în programele de concert și în procesul de învățământ. Totodată, colecția a atras atenția muzicologilor și istoricilor muzicii, materialele muzicale devenind obiectul unor cercetări științifice.

În anul 2024, colaboratorii Departamentului Fondurilor Muzicale al Bibliotecii Naționale a Ucrainei *V.I. Vernadskyi* au participat la elaborarea propunerilor pentru un proiect de digitizare a documentelor tipărite și manuscrise din diferite departamente ale bibliotecii, în vederea realizării copiilor de siguranță ale colecțiilor. Proiectul a fost aprobat de un consorțiu format din instituții și organizații germane.

Printre partenerii proiectului se numără: *Ukraine Art Aid Center* (UAAC), finanțat de *Ministerul Federal al Afacerilor Externe al Germaniei* (Auswärtiges Amt Berlin), în colaborare cu *Societatea Germano-Ucraineană* (Deutsch-Ukrainische Gesellschaft – DUG) și *SCHLIEN & Friends GmbH*; *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM); Biblioteca de Stat și Universitară Saxonă din Dresda (*Sächsische Landesbibliothek – Staats – und*

Universitätsbibliothek Dresden – SLUB Dresden); *Societatea pentru Cercetare Muzicală* (Gesellschaft für Musikforschung – GfM); Universitatea din Heidelberg (Universität Heidelberg); precum și Biblioteca de Stat din Berlin – *Fundația Patrimoniului Cultural Prusac* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz).

Partea germană și-a asumat finanțarea echipamentelor necesare digitizării copiilor din colecțiile de discuri din șelac. Proiectul de digitizare și restaurare a fonogramelor din această colecție a fost implementat în anul 2025, în colaborare cu Institutul pentru Problemele Restaurării Informației al Academiei Naționale de Științe a Ucrainei și Departamentul Fondurilor al Bibliotecii Naționale a Ucrainei *V.I. Vernadskyi*.

Colecția de discuri de gramofon păstrată în Departamentul Fondurilor Muzicale al Bibliotecii Naționale a Ucrainei *V. I. Vernadskyi* numără aproximativ 2.300 de unități de păstrare, datând din perioada 1902 – anii 1950. Aceasta constituie o parte valoroasă a patrimoniului istorico-cultural al Ucrainei și reprezintă o sursă documentară de primă importanță pentru cercetarea gusturilor muzicale ale populației, în special ale locuitorilor orașului Kiev, din perioada în care aceste înregistrări au fost realizate și au început să fie colecționate. Colecția cuprinde atât înregistrări realizate prin metoda acustică, fără utilizarea microfonului, cât și discuri aparținând etapei următoare a înregistrării sonore, efectuate prin procedeul electromecanic cu ajutorul microfoanelor.

Din fondul de discuri de gramofon au fost selectate 500 de discuri din șelac pentru digitizare. Discurile de colecție din perioada timpurie a înregistrării sonore, asemenea publicațiilor tipărite vechi (incunabule, paleotipuri), sunt considerate de bibliotecari, arhiviști și muzeografi drept piese rare și de patrimoniu datorită vechimii lor. Valoarea edițiilor de carte rare și unice pe suport de hârtie depinde de numeroși factori, însă unul dintre cei mai importanți este numărul exemplarelor păstrate până în prezent. Caracterul de raritate și unicitatea înregistrărilor sonore depind, în mare măsură, nu doar de numărul suporturilor conservate, ci și de gradul de păstrare a fonogramelor propriu-zise.

Rezultatele observațiilor empirice efectuate de către custodele colecției de discuri din șelac a Bibliotecii Naționale a Ucrainei *V.I. Vernadskyi* pe parcursul ultimului secol au confirmat faptul că fiecare nouă redare a acestor discuri contribuie la degradarea lor, având în vedere fragilitatea materialului din care sunt fabricate. Acest fapt este demonstrat prin metode precise de măsurare a parametrilor fizici ai suporturilor de informație, prin utilizarea diverselor echipamente de analiză acustică, precum și prin evaluarea caracteristicilor rezultatelor reproducerii sunetului cu ajutorul diferitelor sisteme tehnice.

Pe baza analizei tuturor rezultatelor cercetărilor, specialiștii și practicienii din acest domeniu au ajuns la concluzia că digitizarea bunurilor culturale de patrimoniu – atât sonore cât și documentare – și realizarea copiilor de siguranță permit optimizarea și îmbunătățirea accesului la patrimoniul muzical, precum și asigurarea conservării acestuia în cazul deteriorării sau pierderii documentelor originale.

Cuvinte-cheie: *digitizarea înregistrărilor sonore, digitizarea manuscriselor muzicale, materiale de patrimoniu, formate digitale, patrimoniu cultural muzical*

**ACTUALIZAREA UNEI CAPODOPERE: DIMENSIUNI
STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ALE CANTATEI *CINE
SCUTURĂ ROUA DE VASILE ZAGORSCHI ÎN PRACTICA
ARTISTICĂ A CAPELEI CORALE ACADEMICE DOINA***

REACTUALIZING A MASTERPIECE: STYLISTIC AND
INTERPRETATIVE DIMENSIONS OF THE CANTATA
CINE SCUTURĂ ROUA BY VASILE ZAGORSCHI IN
THE ARTISTIC PRACTICE OF THE ACADEMIC CHORAL CHAPEL *DOINA*

NATALIA BLÎNDU¹⁷

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹⁸

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.5:781.6

784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.13>

Articolul propus investighează locul și rolul creației lui Vasile Zagorschi în repertoriul contemporan al Capelei Corale Academice *Doina*, cu focalizare asupra cantatei vocal-simfonice *Cine scutură roua*. Demersul se bazează pe analiza concertului aniversar din 3 martie 2026, realizat în colaborare cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, precum și pe un corpus de mărturii, reflecții și evaluări critice formulate de interpreți și personalități notorii ale vieții muzicale din Republica Moldova – Ilona Stepan, Mihai Agafiță, Snejana Pîslari, Constantin Rusnac, Ana Șimbariov.

Analiza evidențiază caracterul paradigmatic al lucrării în contextul creației vocal-simfonice naționale ca unul dintre cele mai reprezentative opusuri ale repertoriului autohton. Din perspectivă stilistică, cantata este definită prin sinteza dintre neofolclorism și neoclasicism, cu inserții de gândire polifonică și eterofonică, ceea ce conferă discursului muzical profunzime expresivă și complexitate timbrală. Actualitatea limbajului muzical zagorschian constă în integrarea organică în contextul european contemporan, în special prin dimensiunea neoromantică a expresiei. Totodată, se conturează ideea „reactualizării” operei prin actul interpretativ, fiecare generație de

¹⁷ E-mail: nataliacons1290@gmail.com

¹⁸ E-mail: tircunova@yandex.ru

interpreți contribuind la resemantizarea discursului muzical și la revelarea unor noi niveluri de sens.

Mărturiile subliniază rolul esențial al Capelei Corale *Doina* în valorificarea și perpetuarea patrimoniului componistic național, evidențiind totodată maturizarea interpretativă a colectivului ca factor determinant în redarea plenitudinii expresive a lucrării. Se remarcă ideea sincronizării istorice dintre complexitatea creației și nivelul actual al culturii interpretative, ceea ce confirmă „venirea timpului” acestei muzici.

În concluzie, cantata *Cine scutură roua* este interpretată ca o operă deschisă, polisemantică, a cărei vitalitate artistică este susținută de dinamica practicii interpretative contemporane a *Doinei*. Studiul demonstrează că creația lui Zagorschi depășește statutul de patrimoniu istoric, afirmându-se ca un reper activ în definirea identității muzicale naționale și în dialogul acesteia cu spațiul cultural european.

Cuvinte-cheie: cantata „*Cine scutură roua*”, Capela Corală Academică „*Doina*”, concert aniversar, muzica corală, Vasile Zagorschi

The proposed paper investigates the place and role of the creation of Vasile Zagorschi within the contemporary repertoire of the Academic Choral Chapel *Doina* with a particular focus on the vocal-symphonic cantata *Cine scutură roua*. The study is based on the analysis of the anniversary concert held on March 3, 2026, in collaboration with the Symphony Orchestra of the National Philharmonic *Serghei Lunchevici*, as well as on a corpus of testimonies, reflections, and critical assessments formulated by performers and prominent figures of the musical life of the Republic of Moldova, including Ilona Stepan, Mihai Agafița, Snejana Pîslari, Constantin Rusnac, and Ana Șimbariov.

The analysis highlights the paradigmatic character of the work within the national vocal-symphonic repertoire, positioning it as one of the most representative compositions of Moldovan musical culture. From a stylistic perspective, the cantata is defined by a synthesis of neofolklorism and neoclassicism, enriched by polyphonic and heterophonic writing techniques that contribute to its expressive depth and timbre complexity. The relevance of Zagorschi's musical language is emphasized through its organic integration into the contemporary European context, particularly through its neo-romantic expressive dimension.

At the same time, the study outlines the concept of the “re-actualization” of the work through performance practice, where each generation of performers contributes to the re-semanticization of the musical discourse and to the revelation of new layers of meaning. The collected testimonies underline the essential role of the Academic Choral Chapel *Doina* in the preservation and promotion of the national compositional heritage, while also emphasizing the ensemble's interpretative maturity as a decisive factor in rendering the full expressive potential of the work.

The idea of a historical synchronization between the complexity of the composition and the current level of interpretative culture is particularly significant, confirming the notion that the time of this music has fully arrived.

In conclusion, the cantata *Cine scutură roua* is interpreted as an open, polysemantic work whose artistic vitality is sustained by the dynamics of contemporary performance practice. The study demonstrates that Zagorschi's creation transcends its status as historical heritage, asserting itself as an active reference point in shaping national musical identity and in fostering its dialogue

with the European cultural space.

Keywords: *the cantata „Cine scutură roua” , the Academic Choral Chapel “Doina”, anniversary concert, choral music, Vasile Zagorschi*

**ПОСТМИНИМАЛИЗМ: ПРОЩЕ – ЗНАЧИТ СЛОЖНЕЕ?
(О ТЕХНИКЕ МИНИМАЛИЗМА В СОЧИНЕНИЯХ
СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ 2000-2020-х ГОДОВ)**

**POSTMINIMALISM: MAI SIMPLU – ÎNSEAMNĂ MAI COMPLEX?
(DESPRE TEHNICA MINIMALISMULUI ÎN
LUCRĂRILE SNEJANEI PÎSLARI DIN ANII 2000-2020)**

**POST-MINIMALISM: SIMPLER MEANS MORE COMPLEX?
(ON THE TECHNIQUE OF MINIMALISM IN SNEJANA
PISLARI’S WORKS OF THE 2000-2020S)**

ELENA SAMBRIȘ¹⁹

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

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

CZU 78.071.1(478)

78.036

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.14>

Направление минимализма, появившееся в США в 1950-1960-е годы и охватившее разные виды искусства, выступило как закономерная реакция на переусложненность второго авангарда. Сущностные установки Minimal art отразил знаменитый девиз «меньше – значит больше», провозглашенный немецким архитектором-модернистом Л.М. ван дер Роэ. В музыке, вслед за этапом открытия и освоения новых приемов минимализма (фазового сдвига, аддиции, петли), наступил период синтеза с другими стилевыми тенденциями и техниками. Начиная с 1980-х годов и по настоящее время правомерно говорить о постминимализме, который прокладывает пути взаимодействия с неофольклоризмом, неоромантизмом и «новой простотой», этноджазом. За кажущимся ограничением нередко кроются глубокие философские концепции, отвечающие в целом эстетической установке «проще – значит сложнее».

В творчестве Снежаны Пысларь 2000-2020 годов обнаруживается множество точек соприкосновения с эстетикой постминимализма. Композитор опирается в той или иной

¹⁹ E-mail: elenasambris@gmail.com

степени на принцип редукции музыкального материала в целом ряде сочинений, представляя каждый раз новые грани его реализации. Порой данный принцип охватывает лишь определенный раздел сочинения, соединяется с элементами других техник. Здесь выявляются несколько разновидностей постминимализма: 1) сентиментальный – *Malinconia* для сопрано, гобоя и фортепиано (2025), *Shibui* для ансамбля флейт (2025); 2) экспрессивный – *5 Brodsky Verserts* (2022), *Remove the springs* для инструментального ансамбля (2025); 3) архаический – *Bătuta* для ансамбля саксофонов, а также ее переложение для оркестра (2011), *Vânătoarească* для фагота и фортепиано (2005) и архаически-экспрессивный – *Cine merge tot pe drum* для флейты, вибратона, скрипки и виолончели (2008); 4) ориентальный – *Prince of Moldavia* для симфонического оркестра (2014); 5) этноджазовый – *Pravo horo* для фортепиано в 4 руки (2014) и *Smart-colind* для смешанного хора а cappella (2025). Техника аддиции из арсенала минимализма и элементы криптофонии используются также в сочинении *I make mistakes as mistakes make me* для кларнета соло (2025). Каждое произведение демонстрирует индивидуальный подход к применению соответствующей техники и выстраивает яркую художественную концепцию, демонстрирующую оригинальный замысел композитора.

Ключевые слова: постминимализм, творчество Снежаны Пысларь, синтез минимализма и неофольклоризма, сентиментальный постминимализм

Direcția minimalismului, apărută în SUA în anii 1950-1960 și care a cuprins diverse forme de artă, s-a manifestat ca o reacție firească la supracomplexitatea celui de-al doilea avangardism. Principiile esențiale ale Minimal art au fost reflectate în celebrul deviz „mai puțin înseamnă mai mult”, proclamat de arhitectul modernist german L.M. van der Rohe. În muzică, după etapa descoperirii și explorării noilor tehnici ale minimalismului (deplasarea de fază, adiția, bucla), a urmat o perioadă de sinteză cu alte tendințe stilistice și tehnici. Începând cu anii 1980 și până în prezent, este justificat să vorbim despre postminimalism, care deschide căi de interacțiune cu neofolclorismul, neoromantismul și „noua simplitate”, precum și cu etnojazzul. În spatele limitării aparente se ascund adesea concepții filozofice profunde, care corespund, în ansamblu, principiului estetic „mai simplu înseamnă mai complex”.

În creația Snejanei Pîslari din anii 2000-2020 se descoperă numeroase puncte de contact cu estetica postminimalismului. Compozitoarea se bazează, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe principiul reducerii materialului muzical într-o serie de lucrări, prezentând de fiecare dată noi fațete ale realizării acestuia. Uneori acest principiu cuprinde doar o anumită secțiune a lucrării și se combină cu elemente ale altor tehnici. Se evidențiază aici mai multe tipuri de postminimalism: 1) sentimental – *Malinconia* pentru soprană, oboi și pian (2025), *Shibui* pentru ansamblu de flauturi (2025); 2) expresiv – *5 Brodsky Verserts* (2022), *Remove the springs* pentru ansamblu instrumental (2025); 3) arhaic – *Bătuta* pentru ansamblu de saxofone, precum și versiunea sa pentru orchestră (2011), *Vânătoarească* pentru fagot și pian (2005) și arhaic-expresiv – *Cine merge tot pe drum* pentru flaut, vibrafon, vioară și violoncel (2008); 4) oriental – *Prince of Moldavia* pentru orchestră simfonică (2014); 5) etnojazz – *Pravo horo* pentru pian la patru mâini (2014) și *Smart-colind* pentru cor mixt a cappella (2025). Tehnica adiției din arsenalul minimalismului și elemente de criptofonie sunt utilizate, de asemenea, în lucrarea *I make mistakes as mistakes make me* pentru clarinet solo (2025). Fiecare lucrare demonstrează o abordare individuală în utilizarea tehnicii respective și construiește un concept artistic expresiv, evidențiind concepția originală a compozitoarei.

Cuvinte-cheie: *postminimalism, creația Snejanei Pîslari, sinteza minimalismului și neofolklorismului, postminimalism sentimental*

The direction of minimalism, which emerged in the United States in the 1950s–1960s and encompassed various forms of art, appeared as a natural reaction to the excessive complexity of the second avant-garde. The essential principles of Minimal art were reflected in the famous motto “less is more,” proclaimed by the German modernist architect L.M. van der Rohe. In music, following the stage of discovering and mastering new minimalist techniques (phase shifting, addition, looping), a period of synthesis with other stylistic trends and techniques began. From the 1980s to the present, it is appropriate to speak of post-minimalism, which opens paths for interaction with neo-folklorism, neo-romanticism, the “new simplicity,” and ethno-jazz. Behind the apparent limitation there often lie deep philosophical concepts that correspond, overall, to the aesthetic principle “simpler means more complex.”

In the works of Snejana Pislari from 2000 to 2020, numerous points of contact with the aesthetics of post-minimalism can be observed. The composer relies, to varying degrees, on the principle of reduction of musical material in a number of compositions, each time presenting new facets of its realization. At times, this principle encompasses only a specific section of a work and is combined with elements of other techniques. Several types of post-minimalism can be identified here: 1) sentimental – *Malinconia* for soprano, oboe, and piano (2025), *Shibui* for flute ensemble (2025); 2) expressive – *5 Brodsky Verserts* (2022), *Remove the springs* for instrumental ensemble (2025); 3) archaic v *Batuta* for saxophone ensemble, as well as its orchestral version (2011), *Vanatoreasca* for bassoon and piano (2005), and archaic-expressive – *Cine merge tot pe drum* for flute, vibraphone, violin, and cello (2008); 4) oriental – *Prince of Moldavia* for symphony orchestra (2014); 5) ethno-jazz – *Pravo horo* for piano four hands (2014) and *Smart-colind* for mixed a cappella choir (2025). The technique of addition from the arsenal of minimalism, as well as elements of cryptophony, are also used in the work *I Make Mistakes as Mistakes Make Me* for solo clarinet (2025). Each composition demonstrates an individual approach to the use of the respective technique and constructs a vivid artistic concept, revealing the composer’s original intent.

Keywords: *post-minimalism, the work of Snejana Pislari, synthesis of minimalism and neo-folklorism, sentimental post-minimalism*

TOOLS FOR CREATING A PERSONAL BRAND FOR ART EDUCATION PROFESSIONALS

**INSTRUMENTE PENTRU CREAREA UNEI MĂRCI
PERSONALE DESTINATE PROFESIONIȘTILOR DIN
DOMENIUL EDUCAȚIEI ARTISTICE**

IRYNA BOYCHUK²⁰

²⁰ i.boychuk@chnu.edu.ua

In today's climate of digitalisation and growing competition in the field of arts education, a professional's personal brand has become a vital tool for professional fulfilment and engaging with their audience. This article examines the key tools and mechanisms for building the personal brand of an artist-educator, including the use of social media, the creation of original content, the development of a visual identity, public speaking, and participation in professional communities. Particular attention is paid to the role of digital platforms in promoting creative achievements and establishing effective dialogue with students. This paper analyses self-presentation strategies that help to raise a professional's profile and build trust in their professional work. The findings of this study may be of use to teachers of arts subjects, students and anyone seeking to develop their own brand within the cultural and educational sphere.

Building a personal brand is a focused process that requires the use of specific techniques and tools. For arts education professionals, this toolkit has its own specific characteristics, given the dual nature of their work – artistic and pedagogical.

The first step is to define the brand strategy. This involves clarifying the key elements, namely: who is the target audience (students, employers, colleagues, funders)?

The portfolio is the key tool for professionals in the arts sector. However, for an arts education professional, it should demonstrate not only artistic work but also pedagogical expertise and philosophy. This may include examples of student work (with permission), curriculum development, teaching materials, video recordings of lessons or masterclasses, and feedback from students or colleagues. It is important to take a careful approach to choosing the content, the platform on which to publish it (a personal website, specialist platforms such as Behance) and the quality of the presentation. A portfolio should be tailored to specific objectives (for example, looking for a teaching job or applying for an artist residency).

That said, a portfolio should be viewed not merely as a showcase of achievements, but as a powerful narrative tool. Since effective branding relies heavily on storytelling and communicating value, a portfolio can serve as a platform for telling a professional's story. Simply compiling a list of assignments or study plans may not be enough. Instead, a conscious selection and organisation of materials, supplemented by context, reflections, the articulation of a pedagogical philosophy, and descriptions of projects and their outcomes (such as case studies of student success), can transform a portfolio from a passive showcase into a dynamic branding tool.

This approach allows you not only to show what a professional does, but also why and how, revealing their values, approach and uniqueness. Future professionals should be advised to curate their portfolios with precisely this narrative aim in mind, creating a cohesive story that aligns with their desired brand.

Keywords: *personal brand, arts education, portfolio, professional reputation,*

În contextul actual al digitalizării și al intensificării concurenței în domeniul educației artistice, brandul personal al unui profesionist a devenit un instrument esențial pentru afirmarea profesională și pentru interacțiunea cu publicul său. Acest articol examinează principalele instrumente și mecanisme de construire a brandului personal al artistului-pedagog, inclusiv utilizarea rețelelor sociale, crearea de conținut original, dezvoltarea unei identități vizuale, participarea la evenimente publice și implicarea în comunități profesionale. O atenție deosebită este acordată rolului platformelor digitale în promovarea realizărilor creative și în stabilirea unui dialog eficient cu studenții. Lucrarea analizează strategiile de autoprezentare care contribuie la consolidarea vizibilității profesionale și la creșterea încrederii în activitatea specialistului. Rezultatele acestui studiu pot fi utile cadrelor didactice din domeniul artelor, studenților și tuturor celor care doresc să își dezvolte propriul brand în sfera culturală și educațională.

Construirea unui brand personal reprezintă un proces orientat și sistematic, care presupune utilizarea unor tehnici și instrumente specifice. Pentru profesioniștii din domeniul educației artistice, acest set de instrumente are particularități proprii, determinate de natura duală a activităților lor – artistică și pedagogică.

Primul pas constă în definirea strategiei de brand. Aceasta presupune clarificarea elementelor-cheie, și anume: cine este publicul-țintă (studenți, angajatori, colegi, finanțatori)?

Portofoliul reprezintă principalul instrument al profesioniștilor din domeniul artistic. Totuși, pentru un specialist în educația artistică, acesta trebuie să reflecte nu doar activitatea artistică, ci și competențele și filosofia pedagogică. Portofoliul poate include exemple de lucrări ale studenților (cu acordul acestora), programe curriculare elaborate, materiale didactice, înregistrări video ale lecțiilor sau masterclass-urilor, precum și feedback din partea studenților sau a colegilor. Este importantă selectarea atentă a conținutului, alegerea platformei de publicare (site personal sau platforme specializate, precum Behance) și asigurarea unei prezentări de înaltă calitate. Portofoliul trebuie adaptat obiectivelor specifice (de exemplu, obținerea unui post didactic sau aplicarea pentru o rezidență artistică).

Totodată, portofoliul nu trebuie privit doar ca o simplă prezentare a realizărilor, ci și ca un instrument puternic de construire a unei narațiuni profesionale. Deoarece brandingul eficient se bazează în mare măsură pe storytelling și pe comunicarea valorii profesionale, portofoliul poate deveni o platformă prin care specialistul își spune propria poveste. Simpla enumerare a activităților desfășurate sau a planurilor de studiu nu este suficientă. În schimb, selectarea și organizarea conștientă a materialelor, completate de context, reflecții, formularea unei filozofii pedagogice și descrierea proiectelor împreună cu rezultatele acestora (de exemplu, studii de caz privind succesul studenților), pot transforma portofoliul dintr-o colecție pasivă de realizări într-un instrument dinamic de branding personal.

Această abordare permite nu doar prezentarea activităților desfășurate de un profesionist, ci și explicarea motivelor și a modului în care acestea sunt realizate, evidențiind valorile, abordarea și unicitatea sa. Viitorii specialiști trebuie încurajați să își conceapă portofoliul având în vedere această dimensiune narativă, construind o poveste coerentă, în concordanță cu brandul personal pe care doresc să îl dezvolte.

Cuvinte-cheie: *brand personal, educație artistică, portofoliu, reputație profesională, comunicare, platforme digitale*

DEZVOLTAREA COGNITIV-AUDITIVĂ LA PREADOLESCENȚI ÎN CÂNTUL CORAL

COGNITIVE-AUDITORY DEVELOPMENT IN PREADOLESCENTS THROUGH CHORAL SINGING

MARINA CALIGA²¹

asistent universitar,
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

<https://orcid.org/0009-0001-7861-055X>

CZU 784.96:371.212

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.16>

Fundamentarea teoretică a relației dintre cântul coral și dezvoltarea cognitiv-auditivă la preadolescenți, au drept scop integrarea perspectivelor socioculturale, cognitive și neuropsihologice asupra învățării muzicale în context colectiv. În acest sens, cântul coral va fi conceptualizat, în baza teoriei socioculturale a lui Lev Vîgotsky, ca mediu de mediere și co-construcție a reprezentărilor auditive, în care interacțiunea, imitația și reglarea reciprocă facilitează dezvoltarea funcțiilor psihice superioare implicate în gândirea muzicală. Se anticipează valorificarea teoriei învățării sociale formulate de Albert Bandura, pentru explicarea mecanismelor de modelare auditivă și comportamentală în cadrul ansamblului coral, unde elevii își ajustează permanent emisia vocală în raport cu modelul colectiv. Din perspectiva cognitivă, se prevede integrarea teoriilor procesării informației, care vor permite descrierea cântului coral ca proces complex de codare, stocare și reactualizare a informației muzicale, implicând procese precum memoria auditivă, atenția selectivă și anticiparea sonoră.

În plan neurocognitive și al cogniției muzicale, se anticipează valorificarea contribuțiilor lui Aniruddh D. Patel privind sincronizarea și predicția auditivă, care vor susține idea că participarea la Cântul coral dezvoltă capacitatea de anticipare și reglare temporală a sunetului. Totodată, se prevede integrarea teoriei integrării senzoriale, elaborate de A. Jean Ayres, pentru a explica coordonarea Dintre componentele auditivă, kinestezică și respiratorie implicate în actul vocal colectiv. În acest cadru teoretic, cercetarea va contribui la conceptualizarea cântului coral ca sistem complex de dezvoltare cognitiv-auditivă, în care interacțiunea dintre percepție, acțiune vocală, sincronizare și feedback social conduce la formarea și consolidarea reprezentărilor muzical-auditive.

Cântul coral reprezintă un instrument pedagogic eficient pentru dezvoltarea calităților auditive la preadolescenți. Studiul evidențiază modul în care exercițiile de intonație, ritm și armonie contribuie la perfecționarea percepției sonore și a discriminării nuanțelor muzicale. Participarea sistematică la repetiții și interpretarea partiturilor stimulează atenția auditivă, memoria muzicală și recunoașterea structurilor armonice. Activitatea corală facilitează, de

²¹ E-mail: marina.caliga@usarb.md

asemenea, coordonarea între percepția auditivă, expresia vocală și controlul respirației. Rezultatele indică faptul că cântul coral nu numai că dezvoltă competențele auditive, ci susține și formarea aptitudinilor cognitive și emoționale ale preadolescenților.

Cuvintele-cheie: *reprezentări cognitiv-auditive, dezvoltarea reprezentărilor auditive, cântul coral la preadolescenți, cântul coral*

The theoretical grounding of the relationship between choral singing and cognitive-auditory development in preadolescents aims at integrating sociocultural, cognitive, and neuropsychological perspectives on musical learning in a collective context. In this regard, choral singing will be conceptualized, on the basis of the sociocultural theory of Lev Vygotsky, as a mediating environment and a space for the co-construction of auditory representations, in which interaction, imitation, and mutual regulation facilitate the development of higher psychological functions involved in musical thinking. The valorization of the social learning theory formulated by Albert Bandura is anticipated, in order to explain the mechanisms of auditory and behavioral modeling within the choral ensemble, where students continuously adjust their vocal emission in relation to the collective model. From a cognitive perspective, the integration of information processing theories is envisaged, which will allow the description of choral singing as a complex process of encoding, storage, and retrieval of musical information, involving processes such as auditory memory, selective attention, and sound anticipation.

At the neurocognitive and music cognition level, the valorization of the contributions of Aniruddh D. Patel regarding synchronization and auditory prediction is anticipated, supporting the idea that participation in choral singing develops the capacity for anticipation and temporal regulation of sound. At the same time, the integration of the sensory integration theory developed by A. Jean Ayres is envisaged, in order to explain the coordination between the auditory, kinesthetic, and respiratory components involved in the collective vocal act. Within this theoretical framework, the research will contribute to the conceptualization of choral singing as a complex system of cognitive-auditory development, in which the interaction between perception, vocal action, synchronization, and social feedback leads to the formation and consolidation of musical-auditory representations.

Choral singing represents an effective pedagogical tool for the development of auditory qualities in preadolescents. The study highlights how intonation, rhythm, and harmony exercises contribute to the refinement of sound perception and the discrimination of musical nuances. Systematic participation in rehearsals and the performance of scores develops auditory attention, musical memory, and the recognition of harmonic structures. Choral activity also facilitates the coordination between auditory perception, vocal expression, and breath control. The results indicate that choral singing not only develops auditory abilities, but also supports the formation of cognitive and emotional abilities in preadolescents.

Keywords: *auditory representations, the development of auditory representations, choral singing in preadolescents, choral singing*

INSTRUMENTUL POPULAR ÎN *MONODIE* PENTRU ȚAMBAL SOLO DE GHEORGHE MUSTEA – DIMENSIUNE SIMBOLICĂ ȘI DRAMATURGICĂ

THE FOLK INSTRUMENT IN *THE MONODY* FOR SOLO DULCIMER BY GHEORGHE MUSTEA – SYMBOLIC AND DRAMATURGICAL DIMENSION

GALINA CHIFORIȘIN²²

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-9964-5259>

CZU [780.8:780.616.41]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.17>

În creația lui Gheorghe Mustea instrumentele populare sunt integrate într-un discurs de amploare simfonică, având o funcție predominant dramaturgică și simbolică. La Gh. Mustea timbrul popular capătă o semnificație extinsă, reprezentând adesea vocea spiritului național, a istoriei și a memoriei colective. Instrumentele populare sunt valorificate în contexte simfonice, vocal-simfonice, coral-instrumentale, unde sunt integrate într-un ansamblu sonor complex. Stilistica compozitorului se distinge prin monumentalitate, densitate armonică, caracter național, intonații folclorice, dramatism accentuat, construcție arhitectonică riguroasă. Astfel, la Gh. Mustea instrumentul popular funcționează aici ca element de simbolizare sonoră, purtând valori semantice profunde, cum ar fi apartenență, identitate, suferință, speranță și continuitate istorică. Prin această abordare, compozitorul reușește să confere creațiilor sale o dimensiune filozofică și spirituală amplă.

Lucrarea *Monodie* de Gheorghe Mustea se înscrie în categoria pieselor monodice moderne pentru instrument solo, aparținând esteticii post-neoclasiciste cu elemente de expresionism și arhaism modal. Titlul este esențial pentru decodarea concepției componistice: termenul monodie trimite atât la monodia medievală (discurs unisonic) cât și la ideea de discurs interior solitar, de confesiune sonoră.

Genul piesei *Monodie* este unul liber, concertant, de tip poem instrumental, în care nu se aplică tipare clasice fixe (sonată, variațiuni etc.), ci se dezvoltă un flux dramaturgic continuu, bazat pe transformarea permanentă a materialului intonațional. Din punct de vedere stilistic, lucrarea îmbină arhaismul modal, expresivitatea rubato de tip recitativ, impulsul motoric de tip *toccata*, tehnici moderne de articulare timbrală (*pizzicato*, flageolete, *staccato* percutant). Această sinteză stilistică conferă piesei un caracter meditativ-dramatic, cu puternică încărcătură psihologică.

Forma lucrării este liberă, de tip arcuit, cu caracter rapsodic, structurată în mai multe

²² E-mail: iabanji.95@mail.ru

episoade contrastante, unite prin transformarea motivică continuă. Pe baza partiturii, se pot delimita următoarele compartimente: Introducere, rubato – caracter improvizatoric; Prima secțiune, *Allegro vivace* – caracter motoric; Episodul central – caracter lirico-expresiv; Secțiunea *Presto* – climax tehnic și energetic; Coda – recapitulativ–transfigurată. Forma este astfel una dinamică, procesuală, tipică gândirii componistice moderne, bazată pe acumulare tensionată și rezoluție finală.

În *Monodie* țambalul este tratat ca instrument percutant, instrument liric cantabil. Compozitorul exploatează tremolo, pizzicato, flageolete, registre extreme, succesiuni rapide între grave și acute. Țambalul devine astfel „vocea” monologului interior, un substitut al discursului uman, un instrument al dramatismului psihologic.

Înțelegem că *Monodie* de Gheorghe Mustea este o lucrare de mare importanță artistică, care valorifică potențialul maxim al țambalului solo, integrează limbajul modern într-o concepție arhaică de tip monodic, creează o formă dramaturgică liberă, intens expresivă, exploatează contrastul dintre liric și motoric, transformă instrumentul într-un adevărat „personaj” al discursului sonor. Lucrarea se impune ca una dintre cele mai complexe creații moderne pentru țambal din repertoriul academic est-european.

Cuvinte-cheie: *Monodie, țambal, rol, dramaturgie, stilistică, gen*

In the creation of Gheorghe Mustea, folk instruments are integrated into a discourse of symphonic scope, having a predominantly dramaturgical and symbolic function. In Gh. Mustea's works, the folk timbre acquires an extended significance, often representing the voice of the national spirit, history and collective memory. Folk instruments are exploited in symphonic, vocal-symphonic, choral-instrumental contexts, where they are integrated into a complex sound ensemble.

The composer's style is distinguished by monumentality, harmonic density, deep national, folkloric intonations, accentuated drama, rigorous architectural construction. Thus, for Gh. Mustea, the folk instrument functions here as an element of sound symbolization, carrying profound semantic values such as belonging, identity, suffering, hope and historical continuity. Through this approach, the composer manages to give his creations a broad philosophical and spiritual dimension.

The work *Monodie* by Gheorghe Mustea falls into the category of modern monodic pieces for solo instrument, belonging to the aesthetics of post-neoclassicism with elements of expressionism and modal archaism. The title is essential for decoding the compositional conception: the term monody refers both to medieval monody (unisonic speech) and to the idea of solitary inner speech, of sound confession.

The genre of the piece *Monodie* is a free, concertant, instrumental poem type, in which fixed classical patterns are not applied (sonata, variations, etc.), but a continuous dramaturgical flow develops, based on the permanent transformation of the intonational material. From a stylistic point of view, the work combines modal archaism, the expressiveness of recitative-type *rubato*, the motor impulse of toccata, modern techniques of timbral articulation (*pizzicato*, *flageolet*, *percussive staccato*). This stylistic synthesis gives the piece a meditative-dramatic character, with a strong psychological charge.

The form of the work is free, of the arched type, with a rhapsodic character, structured in several contrasting episodes, united by continuous motivic transformation. Based on the score, the

following compartments can be delimited: Rubato Introduction – improvisational character; First Allegro vivace section – motoric character; Lyrical–expressive central episode; Presto section – technical and energetic climax and recapitulatory–transfigured Coda. The form is thus dynamic, processual, typical of modern compositional thinking, based on tense accumulation and final resolution.

In *Monodie*, the cymbal is treated as a resonant instrument, a percussive instrument, a cantable lyrical instrument, an implicit polyphonic instrument. The composer exploits tremolo, pizzicato, flageolets, extreme registers, rapid successions between the low and high. The cymbal thus becomes the “voice” of the interior monologue, a substitute for human discourse, an instrument of psychological drama.

We understand that *Monodie* by Gheorghe Mustea is a work of great artistic importance, which capitalizes on the maximum potential of the solo dulcimer, integrates modern language into an archaic monodic conception, creates a free, intensely expressive dramaturgical form, exploits the contrast between the lyrical and the motoric, transforms the instrument into a true "character" of the sound discourse. The work stands out as one of the most complex modern creations for dulcimer in the European academic repertoire.

Keywords: *Monodie, dulcimer, role, dramaturgy, stylistics, genre*

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ М. РАВЕЛЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

**CÂNTECELE EVREIEȘTI DE M. RAVEL PENTRU VOCE ȘI PIAN
ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ CONTEMPORANĂ**

**MAURICE RAVEL'S JEWISH SONGS FOR VOICE AND PIANO
IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICE**

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN²³

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.18>

В статье исследуются три еврейских песни М. Равеля для голоса и фортепиано. Первая – Chanson hébraïque – является частью вокального цикла Chants populaires, обработанному М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 г. и удостоенному премии на

²³ E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

V конкурсе *Дома песни* в Москве. Две другие песни образуют мини-цикл *Deux mélodies hébraïques*, написанный по просьбе сопрано А. Альви.

Автор анализирует поэтический текст, структуру вокальной мелодии, ее связь с фортепианным аккомпанементом. Особое внимание уделяется проблемам фактуры фортепианной партии, способствующей более глубокому раскрытию художественного содержания.

Предлагается сравнительный анализ трех интерпретаций названных песен. Первый ансамбль включает итальянскую меццо-сопрано Ч. Бартоли и южнокорейского пианиста и дирижера М.Х. Чона; второй – бельгийского бас-баритона Ж. ван Дама и американского пианиста Д. Болдуина; третий – канадского оперного баритона Дж. Финли с британским пианистом Дж. Дрейком. Сравнение их интерпретаций выявляет богатство творческих возможностей вокальной музыки М. Равеля и дает обоснованное представление о художественных намерениях композитора.

Ключевые слова: камерно-вокальный ансамбль, вокальный цикл, Морис Равель, фортепианная партия, художественная интерпретация

Articolul de față conține o schiță analitică a trei cântece evreiești ale lui Maurice Ravel pentru voce și pian. Prima lucrare, *Chanson hébraïque*, aparține ciclului vocal *Cântece populare*, aranjat de Maurice Ravel pentru voce și pian în 1910 și distins cu un premiu la a V-a ediție a Concursului Internațional de Canto organizat de Casa Muzicii de la Moscova. Celelalte două cântece formează mini-ciclul *Deux mélodies hébraïques*, compus la cererea sopranei Alvina Alvi.

Autorul analizează textul poetic, structura melodiei vocale, legătura sa cu acompaniamentul pianului. O atenție deosebită este acordată problemelor texturii pianului, care contribuie la o dezvăluire mai profundă a conținutului artistic. Se propune o analiză comparativă a mai multor interpretări ale ciclului vocal numit. Printre aceste colaborări se numără mezzosoprana italiană Cecilia Bartoli, alături de pianistul și dirijorul sud-coreean Myung Whun Chung; bas-baritonul belgian José van Dam, în parteneriat artistic cu pianistul american Dalton Baldwin; și baritonul de operă canadian Gerald Finley, acompaniat de pianistul britanic Julius Drake.

Printr-o examinare comparativă a interpretărilor menționate anterior ale ciclurilor vocale inspirate din melodii populare se evidențiază bogăția posibilităților interpretative și se oferă o perspectivă aprofundată asupra intențiilor artistice ale compozitorului. Fiecare interpretare reprezintă o declarație artistică distinctă, evidențiind atât individualitatea interpreților cât și perspectiva lor interpretativă asupra muzicii lui Maurice Ravel.

Cuvinte-cheie: ansamblu vocal de cameră, ciclu vocal, Maurice Ravel, partida pianului, interpretare artistică

This article analyzes three Jewish songs for voice and piano by Maurice Ravel. The first piece, *Chanson hébraïque*, belongs to the vocal cycle *Folk Songs*, arranged by Maurice Ravel for voice and piano in 1910 and awarded at the Fifth Song House Competition in Moscow. The remaining two songs constitute the mini-cycle *Deux mélodies hébraïques*, composed at the request of soprano Alvina Alvi.

The author examines the poetic text, the structure of the vocal melody, and its connection with the piano accompaniment. Special attention is given to the issues of piano texture, which

contribute to a deeper revelation of the artistic content. A comparative analysis of several interpretations of the vocal cycle is proposed. These collaborations include the Italian mezzo-soprano Cecilia Bartoli performing with South Korean pianist and conductor Myung Whun Chung; the Belgian bass-baritone José van Dam in partnership with the American pianist Dalton Baldwin; and the Canadian operatic baritone Gerald Finley accompanied by the British pianist Julius Drake.

A comparative study of the aforementioned interpretations of vocal cycles based on folk melodies reveals the richness of their interpretative possibilities and provides deeper insight into the composer's artistic intentions. Each interpretation represents a distinctive artistic statement, revealing both the performers' individuality and their interpretative insight into the music of Maurice Ravel.

Keywords: *vocal chamber ensemble, vocal cycle, Maurice Ravel, piano accompaniment*

ROLUL REPERTORIULUI ADECVAT ÎN ÎNȚIEREA VOCALĂ A COPILULUI: STUDIU DE CAZ

THE ROLE OF APPROPRIATE REPERTOIRE IN EARLY VOCAL TRAINING OF CHILDREN: A CASE STUDY

IOANA FELEA POPA²⁴

doctorandă, Școala Doctorală *Sigismund Toduță*,
Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca,
cadru didactic asociat la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, România

CZU 784.9-053.5

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.19>

Lucrarea de față își propune să evidențieze rolul repertoriului adecvat în inițierea vocală a copilului prin analiza unui studiu de caz centrat pe eleva A.B., în vârstă de 5 ani, aflată la începutul studiului individual de canto. Cercetarea urmărește modul în care selecția repertorială influențează dezvoltarea abilităților vocale, a siguranței interpretative și a relației copilului cu actul cântului.

În perioada copilăriei vocea se află într-un proces continuu de dezvoltare, determinat de maturizarea structurilor anatomice și de experiențele muzicale timpurii. În acest context, pedagogia vocală timpurie trebuie să adopte o abordare adaptată particularităților fiziologice și psihologice ale copilului, evitând aplicarea unor criterii specifice vocii adulte. Accentul este pus pe dezvoltarea naturală a emisiei sonore, pe stabilitatea intonației și pe coordonarea dintre auz și voce.

Studiul de caz analizat evidențiază importanța relației dintre repertoriu și nivelul real de dezvoltare al copilului. La etapa inițială a formării vocale eleva a manifestat un auz muzical bine

²⁴ E-mail: ioana_oty@yahoo.com

dezvoltat și o acuratețe intonațională corespunzătoare vârstei, însă procesul de învățare a fost influențat de factori emoționali, precum atașamentul față de mamă și nevoia de siguranță afectivă. Aceste aspecte au impus organizarea unui cadru didactic stabil și adaptat nevoilor copilului.

Un moment important în parcursul pedagogic a fost confruntarea cu un repertoriu inițial nepotrivit, care depășea nivelul de dezvoltare vocală și emoțională al elevei. Deși în cadrul lecțiilor interpretarea părea satisfăcătoare, în context scenic au apărut dificultăți semnificative de intonație, ritm și siguranță interpretativă. Această experiență a evidențiat faptul că reproducerea corectă în cadrul lecțiilor nu garantează o interpretare stabilă în situații reale și a subliniat necesitatea unei selecții repertoriale riguroase.

În acest context, alegerea cântecului *Ceasul* a reprezentat un moment de reorientare pedagogică. Piesa s-a dovedit adecvată nivelului de dezvoltare al copilului, atât din punct de vedere textual cât și muzical. Textul valorifică teme apropiate universului copilăriei, precum organizarea activităților zilnice, utilizând procedee expresive accesibile, cum sunt personificarea și onomatopeele, care facilitează înțelegerea și memorarea.

Din punct de vedere muzical, cântecul este construit pe o linie melodică predominant treptată, cu intervale mici, ceea ce permite menținerea unei intonații stabile. Structura formală clară, bazată pe alternanța dintre strofe și refren, oferă puncte de sprijin interpretativ și contribuie la consolidarea memoriei muzicale. Ritmul regulat și repetitiv susține dezvoltarea simțului metric și facilitează coordonarea dintre text și muzică.

Un element important al analizei îl constituie ambitusul piesei, care, deși relativ extins pentru această vârstă, este integrat într-o construcție melodică accesibilă, bazată pe mișcare treptată. Nota acută este atinsă fără a fi susținută, fiind urmată de revenirea în registrul mediu, ceea ce permite o emisie vocală confortabilă și evită solicitarea excesivă a aparatului fonator.

Din punct de vedere pedagogic, cântecul *Ceasul* s-a dovedit un instrument eficient în dezvoltarea abilităților vocale de bază. Studiul acestei piese a contribuit la îmbunătățirea clarității dicției, la stabilizarea intonației și la dezvoltarea siguranței ritmice. În același timp, caracterul descriptiv al piesei a favorizat implicarea activă a copilului în interpretare și a stimulat exprimarea naturală.

În cadrul procesului de învățare s-au observat progrese semnificative în ceea ce privește coordonarea dintre auz și voce, controlul respirației și calitatea emisiei sonore. De asemenea, s-a remarcat o creștere a încrederii în actul interpretativ, copilul devenind mai sigur și mai relaxat în timpul cântului.

Rezultatele studiului confirmă faptul că alegerea repertoriului reprezintă un factor esențial în inițierea vocală a copilului. Un repertoriu adecvat nivelului de dezvoltare contribuie la formarea unei tehnici vocale sănătoase și la dezvoltarea unei relații pozitive cu actul cântului. În același timp, experiența analizată evidențiază importanța unei abordări pedagogice flexibile, centrate pe nevoile individuale ale copilului și pe evoluția sa graduală.

În concluzie, cântecul *Ceasul* poate fi considerat un suport pedagogic valoros în etapa de inițiere vocală, întrucât îmbină accesibilitatea muzicală cu valoarea educativă și expresivă. Studiul de caz analizat demonstrează că succesul procesului de formare vocală timpurie depinde în mod decisiv de adecvarea repertoriului și de capacitatea profesorului de a adapta demersul didactic la particularitățile fiecărui copil.

Cuvinte-cheie: vocea copilului, inițiere vocală, repertoriu vocal, studiu de caz, pedagogie muzicală

The present paper aims to highlight the role of appropriate repertoire in the vocal initiation of the child through the analysis of a case study focused on the student A.B., a 5-year-old child at the beginning of individual vocal training. The research examines how repertoire selection influences the development of vocal skills, performance confidence, and the child's relationship with singing.

During childhood, the voice undergoes a continuous process of development, shaped by the maturation of anatomical structures and early musical experiences. In this context, early vocal pedagogy must adopt an approach adapted to the physiological and psychological characteristics of the child, avoiding the application of criteria specific to the adult voice. The focus is placed on the natural development of sound emission, intonation stability, and the coordination between hearing and voice.

The analyzed case study highlights the importance of the relationship between the repertoire and the child's actual level of development. In the initial stage of vocal training, the student demonstrated well-developed musical hearing and age-appropriate intonation accuracy; however, the learning process was influenced by emotional factors such as attachment to the mother and the need for emotional security. These aspects required the establishment of a stable and supportive learning environment adapted to the child's needs.

A significant moment in the pedagogical process was represented by the encounter with an initially unsuitable repertoire that exceeded the student's vocal and emotional development. Although the performance appeared satisfactory during lessons, significant difficulties in intonation, rhythm, and performance confidence emerged in a stage context. This experience demonstrated that accurate reproduction during lessons does not guarantee stable performance in real situations and emphasized the need for careful repertoire selection.

In this context, the choice of the song *The Clock (Ceasul)* represented a moment of pedagogical reorientation. The piece proved to be appropriate for the child's level of development, both textually and musically. The lyrics address themes close to the child's everyday experience, such as daily routines, and make use of accessible expressive devices, including personification and onomatopoeia, which facilitate understanding and memorization.

From a musical perspective, the song is constructed on a predominantly stepwise melodic line, with small intervals that support stable intonation. Its clear formal structure, based on the alternation between verses and refrain, provides interpretative reference points and contributes to the consolidation of musical memory. The regular and repetitive rhythm supports the development of a sense of meter and facilitates the coordination between text and music.

An important aspect of the analysis is the vocal range of the piece, which, although relatively extended for this age, is integrated into an accessible melodic construction based on stepwise motion. The highest note is reached without being sustained and is followed by a return to the middle register, allowing for comfortable vocal production and avoiding excessive strain on the vocal apparatus.

From a pedagogical perspective, the song *The Clock* proved to be an effective tool in developing fundamental vocal skills. The study of this piece contributed to improving diction clarity, stabilizing intonation, and developing rhythmic accuracy. At the same time, the descriptive character of the song encouraged active engagement and supported natural expressive development.

Throughout the learning process, significant progress was observed in the coordination

between hearing and voice, breath control, and the quality of vocal production. Additionally, an increase in performance confidence was noted, with the child becoming more secure and relaxed during singing.

The results of the study confirm that repertoire selection is a key factor in the vocal initiation of the child. An appropriate repertoire contributes to the development of healthy vocal technique and fosters a positive relationship with singing. At the same time, the analyzed experience highlights the importance of a flexible pedagogical approach centered on the individual needs of the child and on gradual development.

In conclusion, the song *The Clock* can be considered a valuable pedagogical resource in early vocal training, as it combines musical accessibility with educational and expressive value. The analyzed case study demonstrates that the success of early vocal training depends largely on the appropriateness of the repertoire and on the teacher's ability to adapt the teaching process to the individual characteristics of each child.

Keywords: *child voice, early vocal training, vocal repertoire, case study, music pedagogy*

POEZIA LUI HEINRICH HEINE ÎN CICLUL VOCAL *MYRTHEN*, OP.25, DE ROBERT SCHUMANN

HEINRICH HEINE'S POETRY IN THE VOCAL CYCLE *MYRTHEN*, OP.25, BY
ROBERT SCHUMANN

ANASTASIA GHIMBOVSCAIA²⁵
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0004-2511-3842>

CZU 784.3:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.20>

Operele remarcabile ale poetului german Heinrich Heine (1797-1856) ocupă un loc aparte în poezia europeană din perioadă romantismului. Lirismul subtil, cuplat cu trăsături de realism și satiră, a cucerit mințile și inimile nu doar cititorilor, ci și compozitorilor europeni, devenind sursă de inspirație pentru Franz Schubert, Clara Schumann, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Straus și Nadia Boulanger.

Poezia lui Heinrich Heine este prezentată în mai multe creații ale marelui compozitor german Robert Schumann, printre care: ciclul vocal *Dichterliebe*, op. 48, unul dintre cele mai cunoscute ale compozitorului; *Liederkreis*, op. 24; *Myrthen*, op. 25; balada dramatică *Belsazar*, op. 57.

În centrul atenției noastre se află miniaturile vocale semnate pe versurile lui Heinrich Heine

²⁵ E-mail: a.ghimbovscaia@gmail.com

din ciclul vocal *Myrthen*, op. 25, semnat în anul 1840 pe versurile poetilor europeni – Friedrich Rückert, Johann Wolfgang von Goethe, George Gordon Byron, Julius Mosen, Thomas Moore, Robert Burns și Catherine Maria Fanshawe. Din cele douăzeci și șase de cântece ale ciclului, trei sunt scrise pe textele lui Heinrich Heine și anume – *Die Lotosblume*, *Was will die einsame Träne* și *Du bist wie eine Blume*. O analiză a imaginilor poetice, a limbajului muzical și a particularităților interpretative ale liedurilor selectate, dezvăluie o viziune componistică individuală a lui Robert Schumann.

Astfel, miniatura vocală *Die Lotosblume* descrie dragostea unei flori de lotus față de Lună. Această poezie, dintr-o parte, este o personificare, deoarece o floare trăiește sentimente umane, iar din altă parte poate să fie și o ironie. Oare poate a iubi o floare? Dar Schumann a scris această miniatură în mod atât de gingaș, încât dispar toate întrebările și rămâne numai admirația. Recomandarea compozitorului privind tempoul miniaturii este: *ziemlich langsam* (relativ lent). Factura acordică a partidei pianului ilustrează undele, iar intonațiile liniei vocale construite pe mișcarea ascendentă imită destul de exact capul unei flori, care fie se ascunde de soare, fie își întoarce privirea în sus către Luna.

Was will die einsame Träne (*Ce vrea o lacrimă singuratică*) povestește despre suferința cu care sunt asociate lacrimile eroului convențional al miniaturii, dar și despre dragostea care s-a dizolvat odată cu aceste lacrimi. Remarca compozitorului este: *ziemlich langsam*, mit *inniger Empfindung* (relativ lent, cu sentiment profund). Ca și în liedul anterior, partida pianistică se bazează pe textură acordică, iar linia vocală sună destul de lin, fără sărituri ascuțite. Deși miniatura este scrisă în tonalitatea A-dur, totodată, discursul sonor tinde spre tonalități minore, grație înflexiunilor constante în tonalitățile grupei subdominantei – fie în h-moll (ca, de exemplu, în introducere), fie în e-moll. Miniatura se încheie cu postludiul în tonalitatea principală, simbolizând la nivel sonor eliberarea de tristețe.

Du bist wie eine Blume (*Ești ca o floare*) este a treia miniatură vocală a cărei idee poetică se bazează pe o metaforă: o floare fragilă personifică frumusețea și puritatea (so hold, so schön un). Din punct de vedere muzical, compozitorul implică acompaniamentul pianistic construit pe factura acordică, iar indicația către interpreți este: *langsam* (lent).

Așadar, liedurile pe versurile lui Heinrich Heine întruchipate de Robert Schumann, oferă o imagine cuprinzătoare asupra stilului vocal al compozitorului, asupra alegerii sale caracteristice de imagini poetice și de mijloace de expresivitate muzicală. Sinteza cuvântului poetic cu partea muzicală transmite puritatea, naivitatea și sinceritatea, aducând în prim-plan sentimentul de dragoste caracteristic versurilor lui Heinrich Heine într-o manieră lirică, tandră și luminoasă.

Fără a fi legate de o linie narativă și fiind împrăștiate printre miniaturile vocale pe versurile altor poeți europeni ai epocii romantismului, miniaturile vocale se caracterizează printr-o trăsătură comună în ceea ce privește planul psihologic și imaginile muzical-poetice. În același timp, fiecare din miniaturile vocale scrise de Robert Schumann pe versurile lui Heinrich Heine, ca o parte componentă a ciclului *Myrthen*, op. 25, are o semnificație proprie și este concepută ca o operă separată și de sine stătătoare.

Cuvinte-cheie: *ciclu vocal, Heinrich Heine, miniatură vocală, poezie, R. Schumann*

The remarkable works of the German poet Heinrich Heine (1797-1856) holds a special place in the European poetry of the Romanticism period. His subtle lyricism, combined with elements of realism and satire, captured the minds and hearts not only of readers but also of European composers, becoming a source of inspiration for Franz Schubert, Clara Schumann, Felix

Mendelssohn, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, and Nadia Boulanger.

Heinrich Heine's poetry is featured in several works by the great German composer Robert Schumann, including: the song cycle *Dichterliebe*, Op. 48, one of the composer's best-known works *Liederkreis*, Op. 24; *Myrthen*, Op. 25; and the dramatic ballad *Belsatzar*, Op. 57.

The focus of our attention is on the vocal miniatures set to Heinrich Heine's verses from the song cycle *Myrthen*, Op. 25, composed in 1840 to the verses of European poets – Friedrich Rückert, Johann Wolfgang von Goethe, George Gordon Byron, Julius Mosen, Thomas Moore, Robert Burns, and Catherine Maria Fanshawe. Of the twenty-six songs in the cycle, three are set to texts by Heinrich Heine, namely *Die Lotosblume*, *Was will die einsame Träne*, and *Du bist wie eine Blume*. An analysis of the poetic imagery, musical language, and interpretive characteristics of the selected lieder reveals Robert Schumann's individual compositional vision.

Thus, the vocal miniature *Die Lotosblume* depicts the love of a lotus flower for the Moon. This poem is, on the one hand, a personification, since a flower experiences human emotions, and on the other hand, it may also be an irony. Can a flower truly love? Yet Schumann composed this miniature so tenderly that all questions fade away, leaving only admiration. The composer's recommendation regarding the tempo of the miniature is: *ziemlich langsam* (relatively slow). The chordal texture of the piano part illustrates the waves, and the intonations of the vocal line, built on an ascending movement, quite accurately mimic the head of a flower, which either hides from the sun or turns its gaze upward toward the Moon.

Was will die einsame Träne (*What does a lonely tear want*) tells of the suffering associated with the tears of the song's conventional hero, but also of the love that dissolved along with those tears. The composer's indication is: *ziemlich langsam, mit inniger Empfindung* (relatively slow, with deep feeling). As in the previous lied, the piano part is based on chords texture, and the vocal line flows quite smoothly, without sharp leaps. Although the miniature is written in the key of A major, the musical discourse tends toward minor keys, thanks to constant shifts into the subdominant group – either B minor (as, for example, in the introduction) or E minor. The miniature concludes with a postlude in the main key, symbolizing, through sound, a release from sadness.

Du bist wie eine Blume (*You Are Like a Flower*) is the third vocal miniature whose poetic concept is based on a metaphor: a delicate flower personifies beauty and purity (so hold, so schön un). Musically, a certain regularity can be observed: the piano accompaniment is built on chords texture, and the marking for the performers is: *langsam* (slow).

Thus, the lieder set to Heinrich Heine's verses and embodied by Robert Schumann offer a comprehensive picture of the composer's vocal style, of his characteristic choice of poetic imagery and means of musical expression. The synthesis of the poetic word with the musical part conveys purity, naivety, and sincerity, bringing to the fore the feeling of love characteristic of Heinrich Heine's verses in a lyrical, tender, and luminous manner. Unbound by a narrative thread and interspersed among the vocal miniatures set to the verses of other European poets of the Romanticism era, these vocal miniatures are characterized by common traits in terms of psychological depth and musical-poetic imagery. At the same time, each of the vocal miniatures written by Robert Schumann to the verses of Heinrich Heine as part of the cycle *Myrthen*, Op. 25, has its own significance and is conceived as a separate, self-contained work.

Keywords: vocal cycle, Heinrich Heine, vocal miniature, poetry, R. Schumann

**LEOPARD'S PATH TREISPREZECE VIZIUNI
PENTRU ANSAMBLU DE CAMERĂ DE IGOR IACHIMCIUC**

**LEOPARD'S PATH THIRTEEN VISIONS
FOR CHAMBER ENSEMBLE BY IGOR IACHIMCIUC**

MARIANA LANGA²⁶

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-5626-8497>

CZU 785.7:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.21>

Igor Iachimciuc – compozitorul, creația căruia cuprinde un larg spectru de genuri, stiluri, tehnici de compoziție ș.a., se remarcă printr-o permanentă căutare a limbajului propriu. Aflat la intersecțiile dintre tradiția est-europeană și tendințele muzicii contemporane occidentale, parcursul său componistică se caracterizează printr-o tranziție de la expresivitatea folclorică, lirico-dramatică a perioadei de formare la o gândire componistică modernă, inovativă, uneori abstractă. Lucrarea *Leopard's Path* reprezintă un ciclu alcătuit din treisprezece viziuni pentru ansamblu de cameră, conceput ca o reflecție sonoră inspirată de pictura lui Jesse Allen, cu care compozitorul a avut fericirea de a se cunoaște întâmplător. Frumusețea, dar și viața ireală prezentată în acesta, l-a inspirat pe compozitor la crearea unei muzici care să corespundă vieții fantastice „de pe altă planetă”, ceea ce a determinat denumirea părților: *Sky, Sun, First Interlude, Planets, Birds, Stones, Second Interlude, Leopard, Trees, Plants, Third Interlude, Mountains, Ground*. Din punct de vedere muzical și dramaturgic, numerele nu depind una de alta, ca urmare, fiecare poate fi interpretat separat. După cum ne-a relatat compozitorul, lucrarea a fost interpretată, împreună cu un grup de elevi, doar prin prezentarea câtorva numere, în statele Utah și Arizona din SUA.

Ciclul *Leopard's Path* este scris pentru următoarea componență instrumentală: flaut, piccolo, clarinet in Bb, Eb, bass clarinet, viori, violoncel, țambal și pian. Se remarcă, pe lângă diversitatea timbrală a ansamblului și prezența țambalului – instrument de care Igor Iachimciuc este profund legat. Integrarea acestuia în cadrul formulei camerale nu este una întâmplătoare ci reflectă atât experiența artistică a compozitorului, cât și tendința de a extinde paleta timbrală prin valorificarea instrumentului pe care îl posedă liber.

Toate cele 13 numere ale ciclului sunt scrise pentru componența tutti cu excepția interludiilor care sunt destinate duetelor (nr. 3 – flaut și clarinet, nr. 4 – vioară și violoncel, nr. 11 – țambal și pian). Aceste secțiuni îndeplinesc funcția de legătură între tablourile sonore, de dezvoltare și transformare a materialului muzical expus anterior, precum și de a crea contraste timbrale și expresive în cadrul desfășurării discursului muzical.

Limbajul componistic este organizat conform tehnicii dodecafonice formată din 12 sunete

²⁶ E-mail: hatipovainna@yahoo.com

organizate după principii prestabilite. Cu toate acestea, compozitorul nu rămâne în limitele sistemului serial, depășind cadrul strict al acestuia prin diverse modificări libere asupra materialului sonor și prin adaptabilitatea tratării seriei. În vederea argumentării aspectelor menționate, analiza realizată în articol, se va concentra asupra primului număr al ciclului *Sky*, considerat relevant pentru evidențierea procedeelelor componistice utilizate. Ideea centrală a compozitorului, a fost de a reda „cerul” prin viziunea unui Leopard aflat pe o altă planetă ireală, de aici și reiese ambianța timbrală și armonică neobișnuită.

Cuvinte-cheie: Igor Iachimciuc, lucrarea *Leopard's Path*, limbaj muzical, scriitură componistică, tehnică contemporană

Igor Iachimciuc is a composer whose oeuvre encompasses a wide spectrum of genres, styles, and compositional techniques, distinguished by a constant search for a personal musical language. Situated at the intersection of Eastern European tradition and the tendencies of contemporary Western music, his compositional path is characterized by a transition from the folkloric, lyrical-dramatic expressiveness of his formative period to a modern, innovative, and at times abstract compositional thinking.

The work *Leopard's Path* represents a cycle consisting of thirteen visions for chamber ensemble, conceived as a sonic reflection inspired by the painting of Jesse Allen, whom the composer had the fortunate opportunity to meet by chance. The beauty, as well as the unreal life depicted in the painting, inspired the composer to create music corresponding to a fantastic life “on another planet,” which determined the titles of the movements: *Sky, Sun, First Interlude, Planets, Birds, Stones, Second Interlude, Leopard, Trees, Plants, Third Interlude, Mountains, Ground*. From a musical and dramaturgical point of view, the numbers are not interdependent; therefore, each can be performed separately. As the composer has stated, the work was performed, together with a group of students, through the presentation of several numbers in the states of Utah and Arizona in the United States.

The cycle *Leopard's Path* is written for the following instrumental ensemble: flute, piccolo, clarinet in B $\flat$, E $\flat$ clarinet, bass clarinet, violins, violoncello, cimbalom, and piano. Along with the ensemble's timbre diversity, particular attention should be given to the presence of the cimbalom—an instrument to which Igor Iachimciuc is deeply connected. Its integration into the chamber ensemble is not accidental, but rather reflects both the composer's artistic experience and his tendency to expand the timbre palette by exploiting an instrument he freely masters.

All thirteen numbers of the cycle are written for the full ensemble (tutti), with the exception of the interludes, which are intended for duets (No. 3 – flute and clarinet; No. 4 – violin and violoncello; No. 11 – cimbalom and piano). These sections serve as links between the sonic tableaux, contributing to the development and transformation of the previously exposed musical material, as well as creating timbral and expressive contrasts within the unfolding musical discourse.

The compositional language is organized according to the twelve-tone (dodecaphonic) technique, based on a series of twelve pitches arranged according to predetermined principles. However, the composer does not remain confined within the limits of the serial system, surpassing its strict framework through various free modifications of the sound material and through a flexible treatment of the series. In order to substantiate these aspects, the analysis presented in this

article will focus on the first number of the cycle, „Sky”, considered relevant for highlighting the compositional procedures employed. The composer’s central idea was to depict the “sky” through the vision of a leopard located on another unreal planet, which explains the unusual timbre and harmonic atmosphere.

Keywords: *Igor Iachimciuc, Leopard’s Path, musical language, compositional writing, contemporary technique*

**СОЧИНЕНИЯ О. НЕГРУЦЫ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
ПАРАФРАЗ НА НАРОДНУЮ ТЕМУ ВАБА МЕА И ХОРА
КАК ОБРАЗЦЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ СТИЛИСТИКИ**

**CREAȚIILE PENTRU DOUĂ PIANE LUI O. NEGRUȚA
PARAFRAZ LA TEMA POPULARĂ BABA MEA ȘI HORA CA EXEMPLELE
STILISTICII FOLCLORICĂ**

**O. NEGRUCA'S WORKS FOR TWO PIANOS
PARAPHRASE ON A FOLK THEME BABA MEA AND
HORA AS EXAMPLES OF FOLKLORE STYLISTICS**

MARINA MAMALÎGA²⁷

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

<https://orcid.org/0000-0003-3015-3772>

CZU [780.8:780.616.433.087.32]:781.61
DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.22>

В данной статье анализируются произведения О. Негруцы для двух фортепиано *Парафраз на народную тему Baba mea* и *Хора* как примеры опусов, имеющих в своей основе фольклорное начало. Автор подробно рассматривает особенности жанровой специфики сочинений, их содержание и форму, а также комплекс выразительных средств, базирующийся на взаимосвязи композиторских и народных истоков. Прослеживаются интонационно-тематические процессы, раскрывается специфика ансамблевой фактуры.

Парафраз на народную тему Baba mea О. Негруцы претворяет черты музыкального жанра, приобретшего популярность в эпоху романтизма. Термин *парафраза* представляет собой род виртуозной свободной фантазии (чаще всего для фортепиано) на темы популярных песен и оперных арий. В данном случае композитор взял за основу фольклорный первоисточник, создав яркое по своему музыкальному материалу двухрольное произведение. Интересно, что личность автора-транскриптора здесь полностью выступает на передний план и обработка такого уровня, в полной мере отражает

²⁷ E-mail: marina19850212@gmail.com

тонкость его мышления и «полет фантазии».

Еще одно сочинение фольклорной ориентации О. Негруцы для двух фортепиано, рассматриваемое в данной статье, называется *Хора*. Исходя из наименования видно, что здесь автор опирался на соответствующий фольклорно-хореографический тип — один из самых распространенных в Республике Молдова. В данном случае это танцевальная «зарисовка», талантливо воссозданная композитором с помощью музыки для двух фортепиано.

Ключевые слова: *фортепианный дуэт, музыкально-выразительные средства, фольклор, фактура, парафраз, хора*

În prezentul articol sunt analizate lucrările lui O. Negruța pentru două pianе, *Parafrază pe tema populară Baba mea* și *Hora*, ca exemple de creații fundamentate pe valorificarea folclorului muzical. Autoarea examinează în detaliu particularitățile genului acestor compoziții, conținutul și forma lor, precum și ansamblul mijloacelor de expresie, bazat pe interacțiunea dintre principiile componistice și sursele folclorice. Sunt urmărite procesele intonațional-tematice și este evidențiată specificitatea texturii muzicale de ansamblu.

Parafrază pe tema populară Baba mea de O. Negruța valorifică trăsăturile genului muzical al parafrazei, devenit deosebit de popular în perioada romantismului. Termenul *parafrază* desemnează o fantezie liberă, de regulă, de factură virtuozistică (cel mai adesea pentru pian), construită pe teme din cântece populare sau arii de operă cunoscute. În acest caz, compozitorul utilizează ca punct de plecare o sursă folclorică, realizând o lucrare pentru două pianе de o remarcabilă expresivitate și originalitate. Este interesant faptul că personalitatea autorului-transcriptor se afirmă aici în prim-plan, iar prelucrarea de un asemenea nivel reflectă pe deplin rafinamentul gândirii sale muzicale și bogăția imaginației creatoare.

O altă creație de inspirație folclorică pentru două pianе semnată de O. Negruța, analizată în acest articol, este *Hora*. Chiar titlul lucrării indică faptul că autorul se bazează pe tipul folcloric coregrafic corespunzător – unul dintre cele mai răspândite în Republica Moldova. În acest caz, este vorba despre o veritabilă „schiță” dansantă, reconstituită cu măiestrie de compozitor prin intermediul muzicii pentru două pianе.

Cuvinte-cheie: *duet pianistic, mijloace de expresie muzicală, folclor, textură muzicală, parafrază, horă*

This article examines O. Negruța's compositions for two pianos, *Paraphrase on the Folk Tune Baba mea* and *Hora*, as examples of works rooted in the folk music tradition. The author provides a detailed analysis of the genre-specific characteristics of these compositions, their content and formal structure, as well as the system of expressive means based on the interaction between the composer's individual style and folk music sources. Particular attention is paid to the development of intonational and thematic processes and to the distinctive features of the ensemble texture.

O. Negruța's *Paraphrase on the Folk Tune Baba mea* embodies the characteristics of the musical paraphrase, a genre that gained widespread popularity during the Romantic era. The term *paraphrase* refers to a virtuoso free fantasy (most often for piano) based on themes from well-known songs or operatic arias. In this work, the composer draws upon a folk melody as the primary source, creating a vivid and expressive composition for two pianos. Particularly

noteworthy is the fact that the personality of the composer-transcriber comes fully to the fore, while the arrangement itself reflects the subtlety of the composer's musical thinking and the richness of his creative imagination.

Another folk-inspired composition for two pianos by O. Negruța discussed in this article is *Hora*. As its title suggests, the work is based on the corresponding choreographic folk genre – one of the most widespread traditional dances in the Republic of Moldova. In this case, the composer creates a musical "dance sketch," skillfully recreating the character and vitality of the traditional *hora* through the expressive possibilities of the two-piano ensemble.

Keywords: *piano duet, musical expressive means, folklore, musical texture, paraphrase, hora*

RITURI ȘI DANSURI TELURICE DE VLAD BURLEA – ASPECTE ALE VALORIFICĂRII SURSEI FOLCLORICE

TELLURIC RITES AND DANCES BY VLAD BURLEA – ASPECTS OF VALORIZING THE FOLKLORIC SOURCE

ELENA MARDARI²⁸

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 785.7:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.23>

Opusul *Rituri și dansuri telurice*²⁹ prezintă un ciclu din trei lucrări scrise pentru pian, declamator și ansamblu orchestral: vioară, violoncel, flaut, clarinet in B și percuție (2017). Fiecare parte are un titlu: partea întâi – *Rumeondra – fata care dansează*, partea a doua – *Cornul lunii* și finalul – *Călușul*. Creația dată a fost dedicată aniversării de 30 de ani ai ansamblului *Traiect*, fondat în anul 1982 de către compozitorul Sorin Lerescu, cu scopul de a promova valorile muzicii contemporane românești și internaționale. În această lucrare, Vlad Burlea implementează principiul de teatralizare, aplicând diverse procedee. Fiecare parte are propriul sinopsis, care este recitat de declamator, astfel este transmis nemijlocit mesajul ideatic, unde este redat întreg peisajul muzical și, totodată, creează efectul de basm, fantezie.

Rumeondra – fata care dansează are următorul Sinopsis: Fata interpretează un dans ritualic cunoscut numai de ea./ Forțele telurice vor să-i fure dansul./ Inocența și puritatea fetei, salvează dansul. Din punct de vedere al limbajului muzical și al elementelor de scriitură, evidențiem un limbaj modern, cu armonii disonante, utilizarea frecventă a clusterelor, cromatismelor și îmbinate cu tehnicile componistice contemporane precum sonoristica, elemente de poantilism etc.

²⁸ E-mail: leancamardari@gmail.com

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=GMj7HQAdBO8>

Partea a doua *Cornul Lunii* are următorul sinopsis: În lumina palidă a semilunei, bărbați și femei rostesc textul magic, textul descântecului de dragoste, preluat din folclor. Ei încep să se miște în ritmurile sale, toți și fiecare în parte. Cornul lunii se oglindește palid în sticla geamului. Declamator: *Lună, lună Vărgălună./ Tu ești mândră și frumoasă/ Al nopții crăiasă. Lună lună tu ai cal, dar brâu nu ai/ N-ați fie brâu și fă calului frâu./Lună lună, lună Vargolună./ Tu ești mândră și frumoasă/ Luna, Al nopții crăiasă. Lună luna, sa faci brâu calului meu/ Să mergi după ursitul meu/ Lună, lună Vargolună./ Tu ești mândră și frumoasă/ Mândră și frumoasă/ Lună, al nopții crăiasă.*

Partea a treia din ciclul *Rituri și Dansuri telurice* se numește *Călușul* – un dans cunoscut din repertoriul obiceiului *Călușarii*, care se practica în perioada de primăvară-vară a ciclului calendaristic. Una din funcțiile călușarilor era purificarea și alungarea spiritelor malefice din sate, stâne, câmpuri și alte locuri unde executau ritualul coregrafic. Vlad Burlea asociază semantic dansului *Călușul* un subiect literar, direcționând ascultătorul spre un obiectiv concret, text preluat din folclor: *S-a luminat de-a binelea. Flăcări se întorc de la cosit fân, obosiți dar bucuroși, e multă iarbă vara acesta. În cale le iese o lăuză și îi roagă să joace în fața porții să-i crească pruncul ca ei, mare și voinic.* Sursa folclorică este valorificată în primul rând la nivel semantic prin semnificația ritualului sacru axat pe dansul bărbătesc *Călușul*. Acest nivel de valorificare este completat cu nivelul de abordare creativă a diferitor elemente ale limbajului muzical folcloric, ne referim la ritm, ornamentarea melodiei, isonul ș.a. Toate în ansamblu conlucrează la redarea conținutului cu tehnicile componistice specifice muzicii contemporane, precum: izoritmia, asimetria, ostinato, sonoristica ș.a.

Cuvinte-cheie: *Vlad Burlea sursa folclorică, dans, creația de cameră, limbaj muzical*

The opus *Rites and Telluric Dances* presents a cycle of three works written for piano, declamation and orchestral ensemble: violin, cello, flute, clarinet in B flat and percussion (2017). Each part has a title: the first part – *Rumeondra* – the dancing girl, the second part – *The Moon Horn* and the finale – *The Călușul*. This creation was dedicated to the 30th anniversary of the Traiect ensemble, founded in 1982 by the composer Sorin Lerescu, with the aim of promoting the values of contemporary Romanian and international music. In this work, Vlad Burlea implements the principle of theatricalization, applying various procedures. Each part has its own synopsis, which is recited by the declaimer, thus the ideological message is directly transmitted, where the entire musical landscape is rendered and at the same time creates the effect of a fairy tale, fantasy. *Rumeondra* – the dancing girl has the following Synopsis: *The girl performs a ritual dance known only to her./ The telluric forces want to steal her dance./ The innocence and purity of the girl saves the dance.* From the point of view of musical language and writing elements, we highlight a modern language, with dissonant harmonies, the frequent use of clusters, chromaticisms and combined with contemporary compositional techniques such as sonoristics, elements of pointillism, etc. Part two *The Horn of the Moon* has the following synopsis: In the pale light of the crescent moon, men and women recite the magical text, the text of the love spell, taken from folklore. They begin to move in their rhythms, all of them and each one separately. The moon's horn is palely reflected in the glass of the window. Declamator: *Moon, moon, Vărgălună./ You are proud and beautiful/ Queen of the night. Moon, moon, you have a horse, but you have no girth/ Don't have a girth and make a bridle for the horse./Moon, moon, Vargoluna./ You are proud and beautiful/ Moon, Queen of the night. Moon, moon, make a girth for my horse/ To follow my bear/*

Moon, moon, Vargoluna./ You are proud and beautiful/ Proud and beautiful/ Moon, queen of the night.

The third part of the cycle of Telluric Rites and Dances is called *Călușul* – a well-known dance from the *Călușarii* custom, which was practiced during the spring-summer period of the calendar cycle. One of the functions of the *Călușari* was to purify and drive away evil spirits from villages, sheepfolds, fields and other places where they performed the choreographic ritual. Vlad Burlea associates the semantics of the *Călușul* dance with a literary subject, directing the listener towards a concrete objective, a text taken from folklore: It has really dawned. The boys return from mowing hay, tired but happy, there is a lot of grass this summer. A woman after childbirth comes across their path and asks them to play in front of the gate so that her baby can grow up like them, big and strong.

The folkloric source is valued primarily at a semantic level through the significance of the sacred ritual focused on the male dance *Călușul*. This level of valorization is complemented by the level of creative approach to various elements of the folkloric musical language, we refer to rhythm, melody ornamentation, ison, etc. All of them work together to reproduce the content with compositional techniques specific to contemporary music, such as: isorhythm, asymmetry, ostinato, sonoristics, etc.

Keywords: *Vlad Burlea, folklore source, dance, chamber creation, musical language*

REPERTORIUL DE IARNĂ ÎN ÎNREGISTRĂRILE DE TEREN DIN ANII 1970: CONSERVARE ȘI ARHIVARE A FOLCLORULUI MUZICAL ÎN CADRUL AMTAP

WINTER REPERTOIRE IN FIELD RECORDINGS FROM THE 1970S: PRESERVATION AND ARCHIVING OF MUSICAL FOLKLORE WITHIN AMTAP

ECATERINA MIAUN³⁰

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-5461-8725>

CZU 398.8(478):930.253

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.24>

Expedițiile folclorice organizate de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice reprezintă un pilon fundamental în conservarea patrimoniului imaterial, marcând o perioadă de profesionalizare a culegerii în teren prin utilizarea metodelor sistematice de înregistrare audio și transcriere muzicologică. Protejarea materialelor de arhivă privind obiceiurile de iarnă, inclusiv

³⁰ E-mail: miaun.ecaterina@gmail.com

cele din anii 1970 este un imperativ cultural, deoarece acestea fixează în timp forme ritualice și texte poetice care astăzi fie au dispărut fie au suferit transformări majore sub presiunea modernizării. Înregistrările de teren realizate în cadrul expedițiilor de către studenții și profesorii ai AMTAP în anii 1970 constituie un tezaur sonor irepetabil, fixând variante ale colindului ritualic și ale jocurilor cu măști într-un stadiu de conservare arhaică.

Analiza materialelor audio relevă o bogăție de particularități stilistice și ornamentale specifice repertoriului de iarnă, demonstrând o simbioză perfectă între textul poetic ritualic și structurile melodico-ritmice (precum sistemul giusto-silabic) caracteristice spațiului nostru cultural. Înregistrările de teren din anii '70 atestă o simbioză organică între repertoriul religios (colindul creștin) și cel profan-ritualic (urătura, jocurile cu măști), oferind o imagine completă a sincretismului cultural specific sărbătorilor de iarnă din acea perioadă. Integrarea materialelor de arhivă din anii '70 în procesul educațional actual al AMTAP constituie o strategie de reziliență culturală, permițând studenților să acceseze sursa primară nealterată, dincolo de interpretările stilizate ale folclorului de scenă.

Cuvinte-cheie: *Arhiva de folclor AMTAP, elemente de patrimoniu, perioada de iarnă, conservare, valorificare*

The folklore expeditions organized by the Academy of Music, Theatre and Fine Arts represent a fundamental pillar in the preservation of intangible heritage, marking a period of professionalization of field collection through the use of systematic methods of audio recording and musicological transcription. Protecting archival materials on winter customs, including those from the 1970s, is a cultural imperative, as they fix in time ritual forms and poetic texts that today have either disappeared or undergone major transformations under the pressure of modernization. Field recordings made during expeditions by AMTAP students and professors in the 1970s constitute a unique sound treasure trove, capturing variants of ritual caroling and masked games in an archaic state of preservation.

The analysis of the audio materials reveals a wealth of stylistic and ornamental particularities specific to the winter repertoire, demonstrating a perfect symbiosis between the ritual poetic text and the melodic-rhythmic structures (such as the giusto-syllabic system) characteristic of our cultural space. Field recordings from the 1970s testify to an organic symbiosis between the religious repertoire (Christian carols) and the profane-ritual (uratura, masked games), offering a complete picture of the cultural syncretism specific to the winter holidays of that period. The integration of archival materials from the 1970s into the current educational process of AMTAP constitutes a strategy of cultural resilience, allowing students to access the unaltered primary source, beyond the stylized interpretations of stage folklore.

Keywords: *folklore archive AMTAP, heritage elements, winter period, conservation, valorization*

MINIATURA CORALĂ *IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ* DE VASILE ZAGORSCHI. ASPECTE COMPONISTICE ȘI INTERPRETATIVE

VASILE ZAGORSCHI'S CHORAL MINIATURE *IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ*.
COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE ASPECTS

MIHAI MIHALAȘ³¹

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

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

CZU 784.1.087.684:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.25>

Miniaturile corale scrise de Vasile Zagorschi sunt adevărate perle ale creației corale autohtone. Pieselor sale le sunt caracteristice expresivitatea, echilibrul sonor și formele bine conturate. Aceste lucrări corale și-au câștigat pe bună dreptate aprecierea datorită efectului extraordinar de a reda expresiv textul poetic dimpreună cu stările sufletești ce îi aparțin. Cunoștințele ample ale lui Zagorschi în domeniul literaturii, arhitecturii, artei plastice și istoriei diferitor civilizații, l-a ajutat mult în realizarea imaginilor muzicale. Zagorschi exploatează tehnica de scriitură polifonică, ambitusurile melodice, planul dinamic și alte mijloace de expresie.

Improvizație Moldavă este una dintre cele mai reprezentative creații corale ale lui Vasile Zagorschi. Această miniatură apare pentru prima dată documentată și înregistrată în fondul Radioteleviziunii în interpretarea Capelei Corale „Doina”, în anul 1975. Editarea în culegeri de note o identificăm abia la anul 1988 în antologia de coruri moldovenești *Aici e patria mea*. Compozitorul folosește ca mod de exprimare genul de miniatură corală, ca fiind unul ce are posibilitatea de a reda concis o serie de idei sau impresii. Pentru crearea piesei analizate compozitorul folosește versurile poetului de origine armeană Așot Grași în traducere de Grigore Vieru. Bazându-se pe acestea, Zagorschi realizează o piesă în formă de rondo mic în care observăm respectare principiului de organizare a facturii corale caracteristică perioadei Renașterii, strofele fiind scrise într-o factură polifonică iar refrenele folosesc o factură omofonă.

Materialul muzical-tematic al creației *Improvizație Moldavă* constituie linii melodice diverse combinate între ele pe baza principiilor polifonice. Formulele ritmice sunt stabile, reprezentate de durate optimi, pătrimi, și rareori pătrimi cu punct, ceea ce face ca mișcarea axei orizontale a discursului muzical să fie stabilă și pe alocuri chiar statică. Distribuirea materialului melodic între partidele corale reprezintă un interes deosebit pentru orice dirijor, dar și pentru studiul nostru. V. Zagorschi folosește tehnici de scriitură polifonică care își au originile înainte de secolul XVI: *faux-bourdon*, *cantus firmus* și *gymelus*.

³¹ E-mail: mihalasmm@gmail.com

Creația corală analizată, poartă un caracter liric-meditativ. Acest fapt îl deducem din sensul textului poetic, dar și din cursivitatea liniilor melodice. Fluxul sonor stabil și liniștit în secțiunile principale este determinat din înălțuirea lină a înălțimilor în interiorul partidelor prin intervale mici, dar și a formulelor ritmice folosite de compozitor. Acești factori, creează o înălțuire șerpuită între partide și o mișcare liniștită a întregii facturi.

Cu toate acestea, pregătirea pentru interpretarea în scenă a miniaturii *Improvizație Moldavă* aduce cu sine o serie de dificultăți interpretative identificate în cadrul repetițiilor cu Capela Corală Academică *Doina*. Prezentul articol descrie atât tehnicile componistice folosite de compozitor cât și procedeele de aplicare în practică ale acestora în timpul lucrului cu colectivul coral. Considerăm că cele expuse vor fi de ajutor dirijorilor de cor, dar și artiștilor de cor în vederea prevenirii unor posibile obstacole de ordin tehnic interpretativ, ori scopul fiecărei creații muzicale este acela de a fi interpretată auditoriului în cea mai bună lumină.

Cuvinte-cheie: *formă muzicală, interpretare, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, miniatură corală, polifonie vocală, scriitură corală, V. Zagorschi.*

The choral miniatures written by Vasile Zagorschi are true pearls of the local choral creation. His pieces are characterized by expressiveness, sound balance and well-defined forms. These choral works have rightly gained their appreciation due to the extraordinary effect of expressively rendering the poetic text together with the states of mind that belong to it. Zagorschi's extensive knowledge in the field of literature, architecture, fine arts and the history of different civilizations helped him a lot in creating musical images. Zagorschi exploits the polyphonic writing technique, melodic scopes, dynamic plan and other means of expression.

Improvizație Moldavă is one of the most representative choral creations of Vasile Zagorschi. This miniature appears for the first time documented and recorded in the Radio-television's collection in the interpretation of the Doina Choral Chapel, in 1975. We identify its editing in collections of notes only in 1988 in the anthology of Moldavian choirs *Aici e patria mea*. The composer uses the genre of choral miniature as a way of expression, as one that has the possibility of concisely rendering a series of ideas or impressions. To create the analyzed piece, the composer uses the verses of the Armenian poet Ashot Grashi translated by Grigore Vieru. Based on these, Zagorschi creates a piece in the form of a small rondo in which we observe a principle of organization of the choral texture characteristic of the Renaissance period, the couplets being written in a polyphonic texture and the choruses using a homophonic texture.

The musical-thematic material of the miniature *Improvizație Moldavă* constitutes diverse melodic lines combined with each other based on polyphonic principles. The rhythmic formulas are stable, represented by durations of eighths, quarters, and rarely dotted quarters, which makes the movement of the horizontal axis of the musical discourse stable and sometimes even static. The distribution of the melodic material between the choral parts is of particular interest to any conductor, but also to our study. V. Zagorschi uses polyphonic writing techniques that have their origins far before the 16th century, such as: faux-bourdon, cantus firmus and gymelus.

The analyzed choral piece has a lyrical-meditative character. We deduce this fact from the meaning of the poetic text, but also from the flow of the melodic lines. The stable and quiet sound flow in the main sections is determined by the smooth chaining of pitches within the parts through small intervals, but also by the rhythmic formulas used by the composer. These factors create a meandering chaining between the parts and a quiet movement of the entire composition.

However, the preparation for the stage performance of the miniature *Improvizație Moldavă* brings with it a series of interpretative difficulties identified during the rehearsals with the *Doina* Academic Choir. This article describes both the compositional techniques used by the composer and the procedures for their practical application while working with the choral group. We believe that the presented ones will be helpful to choir conductors, but also to choir artists in order to prevent possible obstacles of a technical interpretative nature, since the purpose of each musical creation is to be interpreted to the audience in the best light.

Keywords: *musical form, interpretation, means of expressiveness, technical means, choral miniature, vocal polyphony, choral writing, V. Zagorschi*

TRATAREA INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE ÎN STILUL JAZZ ROCK FUZION: UNELE ASPECTE

THE USE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE JAZZ ROCK FUSION STYLE: SOME ASPECTS

PETRU MOISEEV³²

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU [780.8:780.62]:781.68

78.036.9

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.26>

Jazz rock fusion este considerat un curent muzical apărut ca urmare a interacțiunii jazz-ului cu idiomurile muzicii rock, al cărui evoluție coincide cu anii '70-'90 ai secolului trecut. Dintr-o perspectivă sociologică, jazz rock fusion a acționat ca o modalitate de a salva publicul de jazz în fața scăderii masive a interesului publicului pentru acest tip de artă, grație faptului că free jazz din anii 1960 a devenit un fenomen ezoteric, închis, prea complex, destinat unui public elitist și restrâns. Astfel, prin atragerea de resurse sonore ale muzicii rock, o parte din public s-a întors în sălile de concert sau la festivaluri de muzică jazz. În același timp, jazz-ul a fost forțat să simplifice oarecum limbajul muzical, sintetizând idiomurile jazz-ului cu elementele de bază ale limbajului muzicii rock. Îmbinarea elementelor jazz-ului cu muzică rock a fost realizată pe baza unor divergențe între ele: astfel, caracterul improvizatoric al limbajului muzical (melodie, acompaniament, textură, aspecte sonore, aranjament etc.) este suprapus caracterului destul de stabil al tuturor elementelor ale limbajului muzical (factură, timbru, aranjament), rolul primordial al improvizației în muzică jazz a fost substituit de importanța mai puțin semnificativă a acesteia în compozițiile care aparțin stilului jazz rock fusion. Natura mai complexă a aspectelor melodice,

³² E-mail: peter.megadrummer@gmail.com

armonice, arhitectonice cedează în favoarea unui limbaj muzical mai simplu, construit pe repetarea unor pattern-uri rudimentare. La capitolul „dinamică” le putem descoperi diferențele esențiale: astfel, profilul dinamic tipic muzicii jazz, bazat pe alternarea tensiunii și relaxării, care în teoria jazzistică a căpătat denumirile de „swing” sau „groove”, este substituit în jazz rock fusion de nivelul constant de intensitatea sonoră, tipic muzicii rock.

Este știut faptul, că gândirea ritmică în muzică rock este mult mai simplă, chiar primitivă în comparație cu cultura ritmică a jazz-ului: astfel, dacă jazz-ul se bazează pe structuri metro-ritmice complexe și rafinate, îmbinând diverse procedee (on beat, off beat, down beat etc.), atunci conceptul metro-ritmic al stilului jazz rock fusion pare mult mai simplu, folosind accentuarea sistemului metric de tip four beat sau 8/8. O altă polarizare a jazz-ului și a muzicii rock constă în alegerea modului de interpretare: cel acustic cu interpretarea live în cazul jazz-ului și cu folosirea instrumentelor electrice, amplificate, în cazul muzicii rock. Totodată unii specialiști afirmă că nu este corect să delimităm în cadrul stilului jazz rock fusion doar influențele rock-ului, afirmând, că sursele stilistice și de gen precum gospel, funk, R&B, Motown, au influențat considerabil imaginea sonoră a stilului jazz rock fusion. Mai mulți cercetători afirmă că, jazz rock fusion mixează improvizația jazzistică cu instrumentație și conceptul ritmic al R&B.

În ceea ce privește tratarea secției de ritm în cadrul jazz rock fusion, aici se atestă unele schimbări semnificative: pianul electric înlocuiește pianul acustic, se folosesc activ și sintetizatoare. Instrumentul acustic de coarde, precum contrabas, este înlocuit de bas electric, deci, chitară bas: chitariștii folosesc pe scară largă riff-uri repetitive în acompaniament sau pattern-uri tipice stilului Motown de la sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut.

Maniera interpretativă a toboșarilor devine foarte activă, densă, cu sunetul plin, cu nivelul dinamic tare, ceea ce se explică prin sonoritatea generală a ansamblului în condițiile sunetului amplificat, precum și prin gândirea metroritmică generală tipică stilului dat. În cadrul stilului jazz rock fusion sentimentul ritmic oferă alte mijloace împrumutate din muzica rock și funk. Dacă în muzica jazz accentul este pus doar pe flexibilitate și relaxare, rock-ul sau funk subliniază intensitatea și fermitatea, accentuând fiecare bătaie. Nu întâmplător, jazzmanii descriu senzația temporală a muzicienilor rock și funk ca fiind „stright up and down”, deci un ritm „sus-jos”.

Schimbările manierei de interpretare la tobe în cadrul stilului jazz rock fusion au fost esențiale. Astfel, unele componente ale setului de tobe își pierd importanța în condițiile sonorității generale noi tipice, concomitent toboșarii învață noi modele de așa numite timekeeping patterns, deci, cele de redare a pulsației ritmice de bază, care seamănă cu cele ale stilului R&B-ului, precum și cu cele ale stilurilor latino-americeane. Se observă o creștere a utilizării tobelor, în special, a tobei mari (bass drum), și o scădere a utilizării lui high-hat pentru redarea pulsației de bază. Acest fapt se explică cu ușurința printr-o schimbare a sonorității generale, în cadrul căreia partida de hi-hat nu poate fi suficient auzită.

Pionerii stilului jazz rock fusion au fost bateriștii Billy Cobham și Tony Williams, iar mai târziu realizările artistice a acestora au fost preluate de Steve Gadd (jumătate a doua a anilor 1970), și, mai târziu, Dave Weckl (jumătate a doua a anilor 1980). Lista poate fi completată și cu alte nume ale muzicienilor notorii, care au contribuit la formarea stilului interpretativ la instrumente de percuție: Lenny White, Leon Chanler, Ronald Shannon Jackson, Peter Erskine, Al Foster, David Weckl, Omar Hakim Erik Gravatt, și Alphonse Mouzon.

Cuvinte-cheie: *funk, jazz rock fusion, instrumente de percuție, rock, R&B*

Jazz-rock fusion is considered a musical trend that emerged from the interaction between jazz and rock music, whose development coincided with the 1970s-1990s. From a sociological perspective, jazz rock fusion served as a means of saving the jazz audience in the face of a massive decline in public interest in this art form, due to the fact that its 1960s free jazz, had become an esoteric, closed-off, overly complex phenomenon, intended for an elitist and limited audience. Thus, by incorporating elements of rock music, a portion of the audience returned to concert halls and jazz festivals. At the same time, jazz was forced to simplify its musical language to some extent, synthesizing jazz idioms with the basic elements of rock music.

The fusion of jazz and rock music was achieved by contrasting their respective characteristics: thus, the improvisational nature of the musical language (melody, accompaniment, texture, sonic aspects, arrangement, etc.) is superimposed upon the relatively stable nature of all elements of the musical language (form, timbre, arrangement), the primary role of improvisation in jazz has been replaced by its less significant importance in compositions belonging to the jazz rock fusion style. The more complex nature of the melodic, harmonic, and structural aspects gives way to a simpler musical language, built on the repetition of rudimentary patterns. In terms of dynamics, we can also identify essential differences: thus, the dynamic profile typical of jazz music, based on the alternation of tension and release – which in jazz theory has been termed "swing" or "groove" – is replaced in jazz rock fusion by the constant level of sound intensity typical of rock music.

It is well known that rhythmic thinking in rock music is much simpler, even primitive, compared to the rhythmic culture of jazz: thus, while jazz is based on complex and refined metro-rhythmic structures, combining various techniques (on beat, off beat, down beat, etc.), the metro-rhythmic concept of the jazz rock fusion style appears much simpler, relying on the accentuation of the four-beat or 8/8 metric system. Another distinction between jazz and rock music lies in the choice of performance style: the acoustic one with live performance in the case of jazz, and the use of electronic, amplified instruments in the case of rock music.

At the same time, some experts argue that it is incorrect to limit jazz rock fusion to rock influences alone, noting that stylistic and genre sources such as gospel, funk, R&B, and Motown have significantly influenced the sound of jazz rock fusion. Several researchers argue that jazz rock fusion blends jazz improvisation with the instrumentation and rhythmic concepts of R&B.

As for the treatment of the rhythm section in jazz rock fusion, there have been some significant changes: the electric piano has replaced the acoustic piano, and drum machines and synthesizers are used. Acoustic string instruments, such as the double bass, are replaced by the electric bass, and guitarists make extensive use of repetitive riffs in the accompaniment or patterns typical of the Motown style from the late 1960s.

The drummers' performing style becomes very active and dense, with a full sound and high dynamic range, which is explained by the overall sound of the ensemble in an amplified setting, as well as by the general metro-rhythmic approach typical of this style. In jazz-rock fusion, the rhythmic feel incorporates elements borrowed from rock and funk music. While jazz focuses solely on flexibility and relaxation, rock and funk emphasize intensity and firmness, highlighting every beat. It is no coincidence that jazz musicians describe the rhythmic feel of rock and funk musicians as "straight up and down". Changes in drumming style within the jazz rock fusion were essential. Thus, some components of the drum set lose their importance within the context of the new, typical overall sound, while drummers learn new so-called timekeeping

patterns – that is, patterns for rendering the basic rhythmic pulse – which resemble those of R&B as well as Latin American styles.

There has been an increase in the use of drums, particularly the bass drum, and a decrease in the use of the hi-hat to provide the basic beat. This can easily be explained by a change in the overall sound, in which the hi-hat part is not sufficiently audible.

The pioneers of the jazz rock fusion style were the drummers Billy Cobham and Tony Williams, and later their artistic achievements were carried on by Steve Gadd (second half of the 1970s) and, later, Dave Weckl (second half of the 1980s). The list can also be expanded to include other notable musicians who contributed to the development of the performance style on percussion instruments: Lenny White, Leon Chanler, Ronald Shannon Jackson, Peter Erskine, Al Foster, David Weckl, Omar Hakim, Erik Gravatt, and Alphonse Mouzon.

Keywords: *funk, jazz rock fusion, percussion instruments, rock, R&B*

FOLK INSTRUMENTAL TRADITIONS IN MOLDOVA AND THE COMPOSERS' ACTIVITY

TRADIȚIILE INSTRUMENTALE POPULARE DIN MOLDOVA ȘI ACTIVITATEA COMPOZITORILOR

INNA MOKROGUZ³³

Candidate of Art History, Associate Professor,
Chernivtsi Y. Fedkovich National University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-5333-1458>

VITALIY BONDARENKO³⁴

Assistant,
Chernivtsi Y. Fedkovich National University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-5917-6893>

YARYNA VYSHPINSKA³⁵

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Chernivtsi Y. Fedkovich National University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-1201-5421>

CZU 785.16(=135.2):061.231(478)
DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.27>

³³ E-mail: Innamokroguz1307@gmail.com

³⁴ E-mail: v.bondarenko@chnu.edu.ua

³⁵ E-mail: ya.vyshpinska@chnu.edu.ua

Moldovan folk music originates from the work of wandering musicians – *lăutari* who performed in ensembles at folk festivals, weddings, and theatrical events. Over time, the musical traditions of *lăutari* were continued and developed by numerous orchestras of Moldovan folk instruments, including *Flueraș*, *Folclor*, *Mărțișor*, *Mugurel*, and *Lăutarii*.

It was with the folk music orchestra *Lăutarii* that prominent Moldovan composers such as Dumitru Blajin, Petru Teodorovici, and Gheorghe Banariuc collaborated productively, creating works that continue to delight even the most discerning audiences. Contemporary folk music is no longer associated with itinerant *lăutari*, but rather with professional musicians who have received formal higher musical education. At the same time, Moldovan folk music reflects modern artistic trends, while performers carefully preserve the traditions of their predecessors. What they have inherited from their distant ancestors is the power of talent and an enduring drive for creativity and artistic development.

The artistic director of the folk music orchestra *Lăutarii*, Nicolae Botgros (b. 1953), is a distinguished Moldovan cultural figure, People's Artist (1988), recipient of the Order of the Republic (1993), as well as a composer, violinist, and conductor. He graduated from the Chișinău Conservatory in 1990, specializing in both violin performance and conducting. Since 1978, he has served as the director of the ensemble *Lăutarii*, founded by the renowned singer Nicolae Sulac.

During his career, together with the National Folk Music Orchestra *Lăutarii*, Botgros has toured extensively, giving concerts in most European countries, as well as in the United States, Australia, and New Zealand. In 2015, the ensemble celebrated the 45th anniversary of its artistic activity. The orchestra continues to tour actively and performs up to 200 concerts annually at its home philharmonic hall. Under Botgros's direction, numerous solo albums have been recorded, along with countless collaborations with folk music performers.

Future generations should remember these names, recognize their contribution to the national cultural heritage, and pass on the invaluable works of renowned composers to younger audiences. Leading ensembles continue to tour internationally, and many performers are invited to participate in collaborative artistic projects abroad, contributing to the strengthening of cultural ties. Overall, Moldovan folk music is polyphonic, complex, and remarkably rich in its possibilities for development.

Keywords: *Moldova, composers, orchestras, ensembles, lăutari, folk music, N. Botgros*

Muzica populară moldovenească își are originile în creația muzicanților ambulanți – *lăutarii* – care interpretau muzică în cadrul formațiilor instrumentale la sărbători populare, nunți și spectacole teatrale. De-a lungul timpului, tradițiile muzicale ale *lăutarilor* au fost continuate și dezvoltate de numeroase orchestre de muzică populară, precum *Flueraș*, *Folclor*, *Mărțișor*, *Mugurel* și *Lăutarii*.

Anume cu Orchestra de Muzică Populară *Lăutarii* au colaborat fructuos compozitori de seamă ai Republicii Moldova, precum Dumitru Blajin, Petru Teodorovici și Gheorghe Banariuc, creând lucrări care continuă să încante chiar și cel mai exigent public. Muzica populară contemporană nu mai este asociată cu imaginea *lăutarilor* ambulanți, ci cu muzicieni profesioniști, formați în instituții superioare de învățământ muzical. În același timp, muzica populară moldovenească reflectă tendințele artistice contemporane, iar interpreții păstrează cu grijă tradițiile înaintașilor lor. De la strămoșii îndepărtați au moștenit talentul autentic și dorința neconținută de creație și perfecționare artistică.

Directorul artistic al Orchestrei de Muzică Populară *Lăutarii*, Nicolae Botgros (n. 1953), este un remarcabil om de cultură din Republica Moldova, Artist al Poporului (1988), laureat al Ordinului Republicii (1993), precum și compozitor, violonist și dirijor. În anul 1990 a absolvit Conservatorul din Chișinău, specializându-se atât în interpretarea la vioară, cât și în dirijat. Din anul 1978 conduce Orchestra *Lăutarii*, fondată de renumitul interpret Nicolae Sulac.

De-a lungul carierei sale, împreună cu Orchestra Națională de Muzică Populară *Lăutarii*, Nicolae Botgros a susținut numeroase turnee, concertând în majoritatea țărilor europene, precum și în Statele Unite ale Americii, Australia și Noua Zeelandă. În anul 2015, orchestra a sărbătorit 45 de ani de activitate artistică. Formația continuă să desfășoare o intensă activitate concertistică, susținând anual până la 200 de concerte pe scena filarmonicii de origine. Sub conducerea lui Nicolae Botgros au fost realizate numeroase albume solistice și înregistrate nenumărate colaborări cu interpreți de muzică populară.

Generațiile viitoare trebuie să cunoască aceste nume, să le aprecieze contribuția la patrimoniul cultural național și să transmită tinerilor creațiile de neprețuit ale compozitorilor consacrați. Ansamblurile reprezentative continuă să întreprindă turnee internaționale, iar numeroși interpreți sunt invitați să participe la proiecte artistice comune peste hotare, contribuind astfel la consolidarea legăturilor culturale. În ansamblu, muzica populară moldovenească se remarcă prin caracterul său polifonic, complex și prin extraordinara bogăție a posibilităților sale de dezvoltare.

Cuvinte-cheie: Republica Moldova, compozitori, orchestre, ansambluri, lăutari, muzică populară, Nicolae Botgros

CICLUL VOCAL *I HATE MUSIC!* AL COMPOZITORULUI AMERICAN LEONARD BERNSTEIN SUB ASPECTUL INTERPRETĂRII VOCALE

THE VOCAL CYCLE *I HATE MUSIC!* BY THE AMERICAN COMPOSER LEONARD BERNSTEIN FROM THE PERSPECTIVE OF VOCAL PERFORMANCE

CRISTINA MOROI³⁶

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-8144-1450>

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.28>

I Hate Music: A Cycle of Five Kid Songs este un ciclu vocal pentru soprană și pian, compus de compozitorul american Leonard Bernstein în 1942. Titlul lucrării provine de la frază des folosită de Edys Merril, o artistă, care era vecina lui L. Bernstein la începutul anilor 1940,

³⁶ E-mail: cmoroi88@gmail.com

bazându-se pe exclamațiile ei frecvente când era exasperată de sunetul constant al pianului.

Conceptul ideatic al ciclului a fost legat de dorința compozitorului de a reda microcosmosul emoțional și psihologic al copilului, viziunea lui asupra lumii – naivă și paradoxală. Ciclul este alcătuit din cinci miniaturi vocale: *My Name is Barbara/I Hate Music!/Jupiter Has Seven Moons/A Big Indian and A Little Indian/I'm a Person Too*, fiecare din cântece având un caracter personalizat și distinct. Astfel, partea incipientă a ciclului vocal *My Name is Barbara* este o schiță de portret a unei fete foarte naive și curioase — cu jucăriile ei, dragostea ei pentru grădina zoologică etc. Partea a doua, *I Hate Music*, este lied-ul unde copilul își exprimă exasperarea, dar muzica, deși aparent simplă, scoate în evidență complexitatea limbajului armonic al lui L. Bernstein. *Jupiter Has Seven Moons*, este plină de imaginație despre planeta Jupiter, unde compozitorul se joacă cu modele ritmice complexe și accente neașteptate. Partea a patra, *A Big Indian and A Little Indian*, reprezintă o ghicitoare de copii, plină de umor. Partea finală a ciclului, *I'm a Person Too*, este o autoafirmare a fetei, redată prin curaj și amuzament.

În centrul atenției noastre se află trei interpretări ale ciclului vocal *I Hate Music!* înregistrate de soprane din Statele Unite ale Americii – Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand, iar demersul științific se bazează pe analiza comparativă a versiunilor selectate. Barbara Bonney (a. n. 1956) este o renumită soprană lirică americană, care a dedicat mult din carieră lied-urilor, având o discografie vastă cu peste 100 de înregistrări. Actualmente este profesoară de canto la Universitatea Mozarteum din Salzburg, Austria, și profesoară invitată la Royal Academy of Music din Londra, concomitent susținând numeroase recitaluri la nivel internațional. Maniera interpretativă a sopranei Barbara Bonney se deosebește printr-un rafinament liric și claritate stilistică.

Soprana Harolyn Blackwell (n. 1955) este considerată una dintre interpretele care au înțeles cel mai profund stilul lui L. Bernstein, a cărei înregistrări importante includ: *Harolyn Blackwell Sings Bernstein*, *Harolyn Blackwell Sings American Songs* (Vol. 1&2) ș. a. Ciclul *I Hate Music* a fost interpretat în repetate rânduri pe parcursul întregii cariere a sopranei. Abordarea interpretei se remarcă printr-o dicție excepțională, planul interpretativ logic, echilibru între redarea spiritului copilăresc și inteligența matură.

Barbara Streisand (n. 1942) este legendara cântăreață și actriță, care devenit celebră datorită vocii sale unice și talentului actoricesc, manifestate atât în roluri principale din musicaluri (*Funny Girl*) precum și în hiturile muzicii pop (*Woman in Love*).

Analiza comparativă a trei versiuni interpretative dezvăluie faptul că ciclul *I Hate Music!* este o lucrare ce combină o complexitate ideatică cu aparența sa ludică. Sub mască simplității copilărești, compozitorul construiește un discurs muzical sofisticat, în care relația dintre text, melodie și acompaniament pianistic este atent echilibrată și profund expresivă.

Versiunile interpretative diferite, realizate de Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand, demonstrează că textul componistic servește drept sursă pentru o pluralitate interpretativă, prin urmare, ciclul *I Hate Music!* scris de Leonard Bernstein nu trebuie privit ca o lucrare minoră sau utilizată cu scopuri didactice, ci ca un exemplu paradigmatic de așa numitul art song american, în care simplitatea este rezultatul unei elaborări conștiente și mature.

Diferențele interpretative dintre Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand, evidențiază elasticitatea stilistică a textului muzical și capacitatea acestuia de a susține perspective estetice divergente fără a-și pierde identitatea. În contextul muzicii vocale a secolului al XX-lea,

ciclul *I Hate Music!* se afirmă ca o declarație estetică implicită: într-o epoca dominată de fragmentare și abstracțiune, Leonard Bernstein reafirmă valoarea melodiei, a clarității formale și a comunicării directe cu publicul.

Astfel, două tendințe principale au fost depistate în interpretarea ciclului vocal *I Hate Music* de Leonard Bernstein de către cântărețele americane alese. Prima constă în aderarea la tradițiile muzicii cameral-vocale europene, mai ales, din perioada romantismului, la genul de Lied, în creația lui F. Schubert, R. Schumann, G. Mahler și H. Wolf. Acest lucru este evident în versiunea interpretativă a sopranei Barbara Bonney. O altă tendință, provenită din tradițiile specifice americane de a interpreta nu doar repertoriul cameral-vocal, ci și cântecele de muzică pop sau ariile din musicaluri, este reprezentată de versiunea Barbarei Streisand. Aici putem vorbi despre introducerea procedeeleor interpretative tipice genului de musical, o anumită exagerare în redarea expresiei muzicale, o accentuare a cuvântului vorbit în detrimentul celui cântat, care contrastează considerabil cu interpretarea mai transparentă, atentă și subtilă a lied-urilor ciclului în cadrul tradiției europene menționate anterior. În ceea ce privește versiunea interpretativă a sopranei Harolyn Blackwell, în opinia noastră, cântăreața îmbină elemente ale ambelor abordări.

Cu toate acestea, o gamă de tratări interpretative pare justificată, deoarece este determinată de însuși stilul operei lui Leonard Bernstein, care sintetizează firesc o mare varietate de surse stilistice de geneză diferită – atât de tradiție academică, cât și cea non-academică – jazz, musical, muzică pop și altele. Se poate presupune că ambele tradiții – respectarea principiilor interpretative ale lied-ului din epoca romantismului, pe de o parte, și introducerea elementelor teatrale și vocale tipice musicalului, pe de altă parte, și-au găsit publicul său, demonstrând astfel teza conform căreia universalitatea limbajului muzical al lui Leonard Bernstein presupune o multiplicitate infinită de interpretări vocale.

Cuvintele-cheie: *ciclul vocal, creația cameral-vocală, interpretare vocală, lied, musical*

I Hate Music: A Cycle of Five Kid Songs is a vocal cycle for soprano and piano, composed by the American composer Leonard Bernstein in 1942. The title of the work comes from a phrase often used by Edys Merril, an artist who was L. Bernstein's neighbor in the early 1940s, based on her frequent exclamations when she was exasperated by the constant sound of the piano.

The conceptual idea behind the cycle was linked to the composer's desire to capture the emotional and psychological microcosm of a child, his view of the world — naive and paradoxical. The cycle consists of five vocal miniatures: *My Name is Barbara/ I Hate Music!/Jupiter Has Seven Moons/A Big Indian and A Little Indian/ I'm a Person Too*, each song having a personalized and distinct character. Thus, the opening part of the vocal cycle *My Name is Barbara* is a sketch of a very naive and curious little girl – with her toys, her love for the zoo, etc. The second part, *I Hate Music*, is the lied where the child expresses her exasperation, but the music, though seemingly simple, highlights the complexity of L. Bernstein's harmonic language. *Jupiter Has Seven Moons* is full of imagination about the planet Jupiter, where the composer plays with complex rhythmic patterns and unexpected accents. The fourth part, *A Big Indian and A Little Indian*, is a humorous children's riddle. The final part of the cycle, *I'm a Person Too*, is the little girl's self-affirmation, conveyed with courage and humor.

The focus of our study is on three performances of the vocal cycle *I Hate Music!* recorded by sopranos from the United States – Barbara Bonney, Harolyn Blackwell, and Barbara Streisand – and the scholarly approach is based on a comparative analysis of the selected versions. Barbara Bonney (b. 1956) is a renowned American lyric soprano who has dedicated much of her career to

lieder, boasting of an extensive discography of over 100 recordings. She is currently a professor of singing at the Mozarteum University in Salzburg, Austria, and a visiting professor at the Royal Academy of Music in London, while also giving numerous recitals internationally. Soprano Barbara Bonney's interpretive style is distinguished by lyrical refinement and stylistic clarity.

Soprano Harolyn Blackwell (b. 1955) is considered one of the performers who has understood L. Bernstein's style most deeply; her major recordings include: *Harolyn Blackwell Sings Bernstein*, *Harolyn Blackwell Sings American Songs* (Vol. 1 & 2), and others. The cycle *I Hate Music* has been performed on numerous occasions. The song cycle *I Hate Music* has been performed repeatedly throughout the soprano's career. Her interpretation is distinguished by exceptional diction, a logical interpretive approach, and a balance between childlike spontaneity and mature intelligence.

Barbara Streisand (b. 1942) is the legendary singer and actress who became famous for her unique voice and acting talent, evident both in leading roles in musicals (*Funny Girl*) and in pop hits (*Woman in Love*).

A comparative analysis of three interpretive versions reveals that the cycle *I Hate Music!* is a work that combines conceptual complexity with a playful appearance. Under the guise of childlike simplicity, the composer constructs a sophisticated musical discourse in which the relationship between text, melody, and piano accompaniment is carefully balanced and deeply expressive.

The different interpretive versions, performed by Barbara Bonney, Harolyn Blackwell, and Barbara Streisand, demonstrate that the compositional text serves as a source for interpretive diversity; therefore, the cycle *I Hate Music!* written by Leonard Bernstein should not be viewed as a minor work or used for didactic purposes, but rather as a paradigmatic example of the so-called American art song, in which simplicity is the result of a conscious and mature composition.

The interpretive differences between Barbara Bonney, Harolyn Blackwell, and Barbara Streisand highlight the stylistic flexibility of the musical text and its ability to accommodate divergent aesthetic perspectives without losing its identity. In the context of the 20th-century vocal music, the cycle *I Hate Music!* stands out as an implicit aesthetic statement: in an era dominated by fragmentation and abstraction, Leonard Bernstein reaffirms the value of melody, formal clarity, and direct communication with the audience.

Thus, two main trends have been identified in the interpretation of Leonard Bernstein's vocal cycle *I Hate Music!* by the selected American singers. The first consists of adherence to the traditions of European vocal chamber music, particularly from the Romantic period, to the Lied genre, as exemplified in the works of F. Schubert, R. Schumann, G. Mahler, and H. Wolf. This is evident in soprano Barbara Bonney's interpretation. Another trend, stemming from the specific American tradition of performing not only the vocal chamber repertoire but also pop songs or musical theater arias, is represented by Barbara Streisand's version. Here we can speak of the introduction of interpretive techniques typical of the genre of musical, a certain exaggeration in the rendering of musical expression, an emphasis on the spoken word at the expense of the sung word, which contrasts considerably with the more transparent, attentive, and subtle interpretation of the cycle's lieder within the European tradition as mentioned above. As for soprano Harolyn Blackwell's interpretation, in our view, the singer combines elements of both approaches.

However, a range of interpretive approaches seems justified, as it is determined by the very style of Leonard Bernstein's work, which naturally synthesizes a wide variety of stylistic sources

of different origins – both from the academic and non-academic traditions – jazz, musicals, pop music, and others. It can be assumed that both traditions – adherence to the interpretive principles of the Romantic-era lied, on the one hand, and the introduction of theatrical and vocal elements typical of the musical, on the other – have found their audience, thus demonstrating the thesis that the universality of Leonard Bernstein’s musical language entails an infinite multiplicity of vocal interpretations.

Keywords: *vocal cycle, vocal chamber music, vocal performance, lied, musical*

ВКЛАД АЛЕКСАНДРА АНТОНОВСКОГО В СТАНОВЛЕНИЕ МОЛДАВСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

**CONTRIBUȚIA LUI ALEXANDRU ANTONOVSKI LA
FORMAREA ȘCOLII NAȚIONALE DE CANTO DIN MOLDOVA**

**THE CONTRIBUTION OF ALEXANDR ANTONOVSKY TO
THE FORMATION OF THE MOLDOVAN
NATIONAL VOCAL SCHOOL**

ОЛЕГ ЦЫБУЛЬКО³⁷

преподаватель и аспирант,

Академия хорового искусства имени *В.С. Попова*, Москва

<https://orcid.org/0009-0009-2455-3607>

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ³⁸

доктор искусствоведения, солист и режиссер,

Национальный театр оперы и балета имени *Марии Биешу*

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

CZU 784.071.4(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.29>

Статья посвящена педагогической деятельности выдающегося певца прошлого Александра Антоновского, которой он занимался на своей малой родине в Бессарабии с 1904 по 1939 гг. после завершения блестящей карьеры первого баса в лучших театрах Российской империи. Несомненно, наряду с А. Дическу, Л. Липковской, Г. Афанасиу, Л. Бабич и др. А. Антоновский стоял у истоков развития молдавской национальной вокальной педагогики в первой половине XX в., которая благодаря им возникла в

³⁷ E-mail: tibulkooleg@yandex.ru

³⁸ E-mail: pilipetchiserghi@gmail.com

Кишиневе на базе достижений великих европейских школ А. Котоньи, Дж. Гальвани, П. Виардо, учениками и последователями которых они сами и являлись.

Преподавательскую работу А. Антоновского в Кишиневе условно можно разделить на два периода: дореволюционный царский (1904-1918) и межвоенный румынский (1918-1939). За это время он выпустил немалое количество прекрасно обученных певцов высокой квалификации, успешно выступавших в опере. Некоторые, в свою очередь, понесли его метод через поколения, став знаменитыми преподавателями, хранителями секретов «старой» школы уже в советское время. Занимаясь с молодежью, в основном, частным образом, а также в стенах частной румынской консерватории *Униря*, заместителем директора которой он был некоторое время, А. Антоновский щедро делился опытом со студентами, делая упор на основательное техническое овладение голосовым аппаратом через методичные упражнения, итальянско-французский, а также русский репертуар, внимательно и последовательно развивая их природные возможности. Среди лучших учеников можно назвать Е. Уреке, Т. Чебан, Л. Боксана, Н. Дидученко, П. Кэлдэару и др.

Ключевые слова: *Александр Антоновский, педагог, молдавская вокальная школа, консерватория «Униря»*

Articolul este consacrat activității pedagogice a remarcabilului cântăreț de odinioară Alexandru Antonovski, desfășurată în patria sa natală, Basarabia, în perioada 1904-1939, după încheierea strălucitei sale cariere de prim bas pe scenele celor mai prestigioase teatre ale Imperiului Rus. Fără îndoială, alături de A. Dicescu, L. Lipkovskaia, G. Afanasiu, L. Babici și alți reprezentanți de seamă ai artei vocale, A. Antonovski s-a aflat printre fondatorii pedagogiei vocale naționale moldovenești din prima jumătate a secolului al XX-lea. Datorită contribuției lor, aceasta s-a constituit la Chișinău pe baza realizărilor marilor școli vocale europene reprezentate de A. Cotogni, G. Galvani și P. Viardot, ale căror discipoli și continuatori au fost ei înșiși.

Activitatea didactică a lui A. Antonovski la Chișinău poate fi împărțită, convențional, în două etape: perioada țaristă prerevoluționară (1904-1918) și perioada interbelică românească (1918-1939). În acest interval, el a format un număr considerabil de cântăreți de înaltă calificare, care au desfășurat o activitate de succes pe scenele de operă. Unii dintre discipolii săi au transmis mai departe principiile metodei sale pedagogice, devenind profesori renumiți și păstrători ai tradițiilor „vechii” școli de canto în perioada sovietică.

Desfășurându-și activitatea pedagogică în principal în regim particular, precum și în cadrul Conservatorului Particular Român *Unirea*, unde a ocupat pentru o perioadă funcția de director adjunct, A. Antonovski și-a împărtășit cu generozitate experiența studenților săi. El pune un accent deosebit pe stăpânirea temeinică a tehnicii vocale prin exerciții metodice și prin studiul repertoriului italian, francez și rus, dezvoltând cu atenție și consecvență aptitudinile naturale ale fiecărui elev. Printre cei mai valoroși discipoli ai săi se numără E. Ureche, T. Ceban, L. Boxan, N. Diducenco, P. Căldăraru și alții.

Cuvinte-cheie: *Alexandru Antonovschi, pedagog, școala vocală moldovenească, Conservatorul „Unirea”*

This article is devoted to the pedagogical activity of the outstanding singer Alexander Antonovsky, which he pursued in his native Bessarabia from 1904 to 1939, following the conclusion of his distinguished career as the leading bass at the foremost opera theatres of the

Russian Empire. Undoubtedly, alongside A. Dicescu, L. Lipkovskaya, G. Afanasiu, L. Babici, and other prominent musicians, Antonovsky stood at the origins of the Moldovan national school of vocal pedagogy in the first half of the twentieth century. Owing to their efforts, this tradition emerged in Chișinău on the foundations of the great European vocal schools represented by Antonio Cotogni, Giuseppe Galvani, and Pauline Viardot, whose students and followers they themselves had been.

Antonovsky's teaching career in Chișinău may conventionally be divided into two periods: the pre-revolutionary tsarist period (1904-1918) and the Romanian interwar period (1918-1939). During these years, he trained a considerable number of highly accomplished singers who later enjoyed successful operatic careers. Some of his students subsequently transmitted his pedagogical principles to future generations, becoming distinguished teachers and preservers of the traditions of the "old" vocal school during the Soviet era.

Teaching primarily through private instruction, as well as at the private Romanian Unirea Conservatory, where he served for a period as Deputy Director, Antonovsky generously shared his extensive professional experience with his students. His pedagogical approach emphasized the thorough technical mastery of the vocal apparatus through systematic exercises and the study of the Italian, French, and Russian vocal repertoire, while carefully and consistently developing each student's natural vocal abilities. Among his most distinguished pupils were E. Ureche, T. Ceban, L. Boxan, N. Diducenco, P. Căldăraru, and others.

Keywords: *Alexandr Antonovsky, teacher, Moldovan vocal school, the "Unirea" Conservatory*

TRADIȚIILE MULTICULTURALE ȘI ÎNNOIREA MELOSULUI CÂNTECULUI POPULAR BUCOVINEAN ÎN INTERPRETAREA DE ESTRADĂ CONTEMPORANĂ

MULTICULTURAL TRADITIONS AND THE RENEWAL OF THE BUCOVINIAN FOLK SONG MELOS IN CONTEMPORARY POP INTERPRETATION

GHEORGHE POSTEVCA³⁹

doctor în pedagogie, asistent universitar,
Universitatea Națională *Yurii Fedkovych* din Cernăuți, Ucraina

<https://orcid.org/0000-0002-6354-3438>

CZU 784.4(477.85):781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.30>

Articolul analizează înnoirea melosului cântecului popular bucovinean în contextul muzicii de estradă contemporană, evidențiind rolul multiculturalității în formarea identității muzicale regionale. Sunt prezentate trăsăturile structurale și stilistice ale folclorului bucovinean și

³⁹ E-mail: g.postevka@chnu.edu.ua

modalitățile de integrare a acestuia în muzica pop actuală. Studiul urmărește evoluția influențelor bucovinene asupra estradei ucrainene și contribuția unor artiști reprezentativi. Se subliniază tendințele de hibridizare stilistică și reinterpretare creativă, demonstrând că melosul bucovinean rămâne o sursă relevantă de inovație. Concluzia evidențiază importanța dialogului dintre tradiție și modernitate pentru menținerea vitalității patrimoniului muzical.

Cuvinte-cheie: *multiculturalitate, Bucovina, melos popular, estradă, înnoire stilistică, folclorism polinațional, interpretare contemporană*

The article examines the renewal of the Bucovinian folk song melos within contemporary pop music, highlighting the role of multiculturalism in shaping the regional musical identity. It outlines the structural and stylistic features of the Bucovinian folklore and its integration into modern pop practices. The study traces the evolution of Bucovinian influences on Ukrainian popular music and emphasizes key artists' contributions. It also addresses stylistic hybridization and creative reinterpretation as defining trends. The research demonstrates that the Bucovinian melos remains a significant source of artistic innovation, while the interaction between tradition and modernity ensures the continuity and relevance of this musical heritage.

Keywords: *multiculturalism, Bukovina, folk melos, pop music, stylistic renewal, polynational folklorism, contemporary interpretation*

ПОЭТИКА ПРИРОДЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

POETICA NATURII ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI GHENADIE CIOBANU

THE POETICS OF THE NATURE IN THE SYMPHONIC WORKS OF GHENADIE CIOBANU

АНАСТАСИЯ ПУТИНА⁴⁰

докторантка,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

преподаватель, Институт искусств им. А. Г. Рубинштейна, Тирасполь

<https://orcid.org/0000-0002-5752-2067>

CZU 785.11:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.31>

В симфоническом творчестве молдавского композитора Геннадия Чобану значительное место занимает осмысление фундаментальных категорий человеческого существования – культуры, природы и универсума. Эти идеи формируют систему

⁴⁰ E-mail: anastasya.putina@yandex.ru

концептов, определяющих философско-художественную направленность его произведений. Одним из важнейших среди них является концепт «*Человек и Природа*», связанный с художественным осмыслением универсальных природных образов и архетипических представлений о мире.

Природа в сочинениях Г. Чобану выступает не только как объект художественного изображения, но и как особая модель мироощущения. Композитор обращается к глубинным символам и архетипическим образам, отражающим взаимодействие человека с природными стихиями, цикличность природных процессов и ритуальные формы коллективного опыта. Архетип природы проявляется как в образно-смысловом содержании произведений, так и в особенностях музыкального языка, формируя своеобразную поэтику природного мира.

Концепт «*Человек и Природа*» получает воплощение в ряде симфонических сочинений композитора, среди которых особое значение имеют симфоническая картина *Păsările și apa*, Концерт для маримбы с оркестром *Briza latitudinilor sudice* и симфоническая сюита *Riturile primaverii*. Каждое из этих произведений раскрывает различные аспекты художественного осмысления природы и демонстрирует индивидуальные композиционные решения.

В симфонической картине *Păsările și apa* образ птиц приобретает символическое значение и раскрывается как художественная метафора, связанная с универсальными темами гармонии и катастрофы, жизни и разрушения. Музыкальная драматургия произведения формируется через взаимодействие различных звуковых пластов, что позволяет воплотить философскую притчу о взаимоотношениях человека и природной стихии.

Концерт для маримбы с оркестром *Briza latitudinilor sudice* связан с созданием обобщенного образа экзотической природы. Композитор избегает прямых этнических цитат, обращаясь к системе стилизованных аллюзий и архетипических интонационно-ритмических моделей. Музыка формирует звуковую поэтику природных явлений, вызывая ассоциации с дыханием ветра, шумом моря и динамикой стихий.

В симфонической сюите *Riturile primaverii* особое значение приобретает ритуальный аспект взаимодействия человека и природы. Произведение воплощает идею обновления и пробуждения жизненных сил, соединяя элементы архаических ритуальных представлений с современными композиторскими техниками. Образ природы здесь приобретает пантеистическое звучание, подчеркивающее ощущение единства человека с окружающим миром.

Таким образом, в симфонических произведениях Геннадия Чобану природа раскрывается в различных художественных формах – от философской притчи до музыкальной поэтики природных явлений и ритуально-мифологической модели мироустройства. Обращение к архетипическим образам позволяет композитору соединять современное музыкальное мышление с глубинными культурными и символическими структурами, формируя многослойное художественное пространство его симфонической музыки.

Ключевые слова: поэтика природы, Геннадий Чобану, симфоническая музыка, новая программность, неофольклоризм, ритуальность

În creația simfonică a compozitorului moldovean Ghenadie Ciobanu un loc important îl

ocupă reflecția asupra categoriilor fundamentale ale existenței umane – cultura, natura și universul. Aceste idei configurează un sistem de concepte care determină orientarea filosofico-artistică a creației sale. Unul dintre cele mai importante dintre acestea este conceptul „*Omul și Natura*”, asociat cu interpretarea artistică a imaginilor universale ale naturii și a reprezentărilor arhetipale despre lume.

Natura în lucrările lui G. Ciobanu apare nu doar ca obiect al reprezentării artistice, ci și ca un model aparte de percepere a lumii. Compozitorul recurge la simboluri profunde și imagini arhetipale care reflectă interacțiunea omului cu forțele naturii, caracterul ciclic al proceselor naturale și formele ritualice ale experienței colective. Arhetipul naturii se manifestă atât la nivelul conținutului imagistic și semantic al lucrărilor cât și în particularitățile limbajului muzical, configurând o poetică originală a universului natural.

Conceptul „*Omul și Natura*” se concretizează într-o serie de lucrări simfonice ale compozitorului, dintre care se remarcă tabloul simfonic *Păsările și apa*, *Concertul pentru marimbă și orchestră Briza latitudinilor sudice* și suita simfonică *Riturile primăverii*. Fiecare dintre aceste creații dezvăluie diferite aspecte ale interpretării artistice a naturii și demonstrează soluții componistice individuale.

În tabloul simfonic *Păsările și apa* imaginea păsărilor capătă o semnificație simbolică și se dezvăluie ca o metaforă artistică asociată cu temele universale ale armoniei și catastrofei, ale vieții și distrugerii. Dramaturgia muzicală a lucrării este construită prin interacțiunea dintre diferite planuri sonore, ceea ce permite întruchiparea unei parabole filosofice despre relația dintre om și elementele naturii.

Concertul pentru marimbă și orchestră Briza latitudinilor sudice este consacrat construirii unei imagini generalizate a naturii exotice. Compozitorul evită citatele etnice directe, apelând la un sistem de aluzii stilistice și modele intonațional-ritmice arhetipale. Muzica creează o poetică sonoră a fenomenelor naturale, evocând asocieri cu respirația vântului, murmurul mării și dinamica forțelor naturii.

În suita simfonică *Riturile primăverii* o importanță deosebită capătă dimensiunea ritualică a relației dintre om și natură. Lucrarea întruchipează ideea reînnoirii și a renașterii forțelor vitale, reunind elemente ale reprezentărilor ritualice arhaice cu tehnici componistice contemporane. Imaginea naturii dobândește aici o rezonanță panteistă, evidențiind sentimentul unității omului cu lumea înconjurătoare.

Astfel, în creațiile simfonice ale lui Ghenadie Ciobanu natura este prezentată în diverse ipostaze artistice – de la parabola filosofică la poetica muzicală a fenomenelor naturale și modelul ritualic-mitologic al organizării lumii. Recursul la imagini arhetipale îi permite compozitorului să îmbine gândirea muzicală contemporană cu structurile culturale și simbolice profunde, configurând un spațiu artistic polistratificat caracteristic muzicii sale simfonice.

Cuvinte-cheie: *poetica naturii, Ghenadie Ciobanu, muzică simfonică, noul programatism, neofolclorism, ritualitate*

In the symphonic oeuvre of the Moldovan composer Ghenadie Ciobanu, a significant place is occupied by the exploration of the fundamental categories of human existence – culture, nature, and the universe. These ideas constitute a system of concepts that defines the philosophical and artistic orientation of his works. Among the most important of these is the concept of "*Man and Nature*", associated with the artistic interpretation of universal natural images and archetypal

conceptions of the world.

In G.Ciobanu's compositions, nature functions not merely as an object of artistic representation but also as a distinctive model of perceiving the world. The composer draws upon profound symbols and archetypal images that reflect the interaction between humanity and the forces of nature, the cyclical character of natural processes, and the ritual forms of collective experience. The archetype of nature manifests itself both in the figurative and semantic content of the compositions and in the characteristics of their musical language, giving rise to a unique poetics of the natural world.

The concept of "*Man and Nature*" finds expression in a number of the composer's symphonic works, among which the symphonic poem *Păsările și apa* (*Birds and Water*), the *Concerto for Marimba and Orchestra Briza latitudinilor sudice* (*The Breeze of Southern Latitudes*), and the symphonic suite *Riturile primăverii* (*Spring Rites*) occupy a special place. Each of these compositions reveals different aspects of the artistic interpretation of nature and demonstrates distinctive compositional approaches.

In the symphonic poem *Păsările și apa*, the image of birds acquires symbolic significance, emerging as an artistic metaphor associated with the universal themes of harmony and catastrophe, life and destruction. The musical dramaturgy of the work is shaped through the interaction of diverse sonic layers, enabling the composer to create a philosophical parable about the relationship between humanity and the forces of nature.

The *Concerto for Marimba and Orchestra Briza latitudinilor sudice* is devoted to the creation of a generalized image of exotic nature. Rather than employing direct ethnic quotations, the composer relies on a system of stylistic allusions and archetypal intonational-rhythmic models. The music constructs a sonic poetics of natural phenomena, evoking associations with the breath of the wind, the murmur of the sea, and the dynamic energy of the natural elements.

In the symphonic suite *Riturile primăverii*, particular importance is assigned to the ritual dimension of the relationship between humanity and nature. The work embodies the idea of renewal and the awakening of vital forces, combining elements of archaic ritual traditions with contemporary compositional techniques. Here, the image of nature acquires a pantheistic resonance, emphasizing the sense of unity between human beings and the surrounding world.

Thus, in Ghenadie Ciobanu's symphonic works, nature is revealed through a variety of artistic forms – from philosophical parable to the musical poetics of natural phenomena and the ritual-mythological model of the universe. By drawing upon archetypal imagery, the composer succeeds in integrating contemporary musical thought with profound cultural and symbolic structures, creating the multilayered artistic space that characterizes his symphonic music.

Keywords: *poetics of nature, Ghenadie Ciobanu, symphonic music, new programmaticity, neofolklorism, rituality*

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ И СВОЕОБРАЗИЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В *СОНАТЕ-РАПСОДИИ* ВИТАЛИЯ
ВЕРХОЛЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАМЕТКИ**

CARACTERISTICILE DRAMATURGICE ȘI SPECIFICUL LIMBAJULUI
MUZICAL ÎN *SONATA-RAPSODIE* PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE VITALII
VERHOLA: NOTE INTERPRETATIVE

FEATURES OF DRAMATURGY CONSTRUCTION AND THE PECULIARITY
OF THE MUSICAL LANGUAGE IN THE *SONATA-RHAPSODY* FOR VIOLIN
AND PIANO BY VITALIE VERHOLA: PERFORMER'S NOTES

INESSA SAULOVA⁴¹

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

<https://orcid.org/0000-0002-1069-921X>

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.6
DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.32>

В современном скрипичном искусстве Республики Молдова, охватывающем композиторское творчество, концертную практику и педагогическую деятельность, жанр сонаты для скрипки и фортепиано занимает важное место. Отечественные композиторы регулярно представляют вниманию публики новые произведения этого жанра, а известные исполнители включают их в свои концертные программы. В учебных программах АМТИИ, музыкальных колледжей и лицеев предусмотрено изучение скрипичных сонат в классах «Инструмента» и «Камерный ансамбль». *Соната-рапсодия* для скрипки и фортепиано Виталия Верхолы давно стала неотъемлемой частью репертуара класса камерного ансамбля. В статье представлен анализ данного произведения с точки зрения особенностей композиции и драматургии, охарактеризованы средства выразительности скрипичной и фортепианной партий, а также предложены методические рекомендации по преодолению технических и художественных трудностей и по выработке релевантной исполнительской версии. Делается вывод о том, что *Соната-рапсодия* В. Верхолы для скрипки и фортепиано относится к числу ярких образцов отечественной камерно-ансамблевой музыки, а использованные в ней интонационно-ритмические элементы, заимствованные из молдавского фольклора и исполнительские приемы, характерные для лэутарского искусства, способствуют совершенствованию ансамблевых навыков скрипачей и пианистов.

Ключевые слова: Виталий Верхола, камерный ансамбль, драматургия, партия скрипки, партия фортепиано, рапсодия, соната, фольклоризм

⁴¹ E-mail: saulovainna@gmail.com

În arta modernă violonistică din Republica Moldova, care cuprinde creația componistică, practica concertistică și activitatea pedagogică, genul sonatei pentru vioară și pian ocupă un loc important. Compozitorii autohtoni prezintă publicului în mod regulat lucrări noi din acest gen, iar interpreții cunoscuți le includ în programele lor de concert. În programele de studiu ale AMTAP, colegiilor și liceelor de muzică este prevăzută studierea sonatelor pentru vioară și pian în clasele de „Instrument” și „Ansamblu cameral”. *Sonata-rapsodie* pentru vioară și pian a lui Vitalie Verhola a devenit de mult o parte integrantă a repertoriului clasei de ansamblu cameral. În articol este prezentată analiza acestei lucrări, sunt caracterizate mijloacele de expresivitate ale partidelor de vioară și de pian, precum și sunt propuse recomandări metodice și interpretative. Se concluzionează că *Sonata-rapsodie* pentru vioară și pian fac parte dintr-un număr de exemple remarcabile ale muzicii camerale autohtone, iar elementele intonațional-ritmice ale folclorului moldovenesc utilizate în ea și tehnicile interpretative caracteristice artei lăutărești contribuie la dezvoltarea abilităților artistice și tehnice ale vioriștilor și pianiștilor.

Cuvinte-cheie: *Vitalie Verhola, chamber ensemble, dramaturgy, folklore, violin part, piano part, rhapsody, sonata*

In the contemporary violin art of the Republic of Moldova, encompassing compositional creativity, concert practice, and pedagogical activity, the genre of sonata for violin and piano occupies an important place. Native composers regularly present new sonatas, and well-known performers include them in their concert programs. The curricula of AMTAP, music colleges, and lyceums provide for the study of violin sonatas in the classes of "Special Instrument" and "Chamber Ensemble". The *Sonata-rhapsody* for violin and piano by Vitalie Verhola has long become an integral part of the repertoire of the Chamber Ensemble class. This article presents an analysis of this composition, characterizes the expressive elements of the violin and piano parts, and also offers methodological and performance recommendations. It is concluded that the mentioned sonatas for violin and piano are among the bright examples of native chamber ensemble music, and the intonational-rhythmic elements of Moldovan folklore and performance techniques characteristic of the lăutar art used in them contribute to the development of artistic and technical skills of violinists and pianists.

Keywords: *Vitalie Verhola, chamber ensemble, dramaturgy, violin part, piano part, rhapsody, sonata, folklorism*

SPECIFICUL TEHNICII SLAP ÎN CREAȚIA CHITARISTULUI MARCUS MILLER

THE SPECIFICS OF SLAP TECHNIQUE IN THE WORK OF BASS GUITARIST MARCUS MILLER

ALEXANDR VITIUC⁴²

doctor în arte, conferențiar universitar,

⁴² E-mail: vityuk150582@mail.ru

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68

780.614.131.071.2(73)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.33>

Una din trăsăturile caracteristice stilului de interpretare al lui Marcus Miller consta în aplicarea practică a tehnicii slap la chitara bas. Sonoritatea inovatoare a acestei modalități de emiteră a sunetului era determinată de poziția specifică a mâinii drepte: în timp ce degetul mare era plasat la nivelul ultimelor taste ale instrumentului, degetul arătător al mâinii drepte realiza „ciupirea”, cu mare precizie, sub corzile chitarei bas, pe pickupul acesteia.

O altă inovație a lui M. Miller în domeniul tehnicii bass slap a fost și utilizarea tehnicii *Up and Down (Double Thumb)*. Acest element putea fi interpretat doar în condițiile unei poziții stricte a degetului mare, localizată în direcție paralelă cu toate corzile chitarei bas. Totodată, emiteră sunetului se realiza cu degetul mare al mâinii drepte, în locul dintre tastieră și pickupul plasat pe ea. Anume în această zonă a instrumentului, în timpul lovirii, degetul mare coboară în mod natural în spațiul gol, basistul având astfel posibilitatea de a crea condiții prealabile pentru implementarea „ciupirii” cu degetul mare al mâinii drepte, în timpul mișcării acesteia în sus.

Utilizarea mișcării încheieturilor palmelor (mâinilor) de către M. Miller a asigurat o creștere semnificativă a potențialului tehnic al chitarei bas, iar ca urmare, s-a micșorat și numărul mișcărilor interpretative. Totodată, interpretul utiliza frecvent „ciupirea dublă” în mâna dreaptă, procedeu folosit până atunci în practica profesională de interpretare foarte rar.

Trebuie să remarcăm și variabilitatea metroritmică dezvoltată în creația lui M. Miller, în contextul utilizării tehnicii slap, bazată pe muzica funk, organizată după formule ritmice precum optime cu punct-șaisprezecime, șaisprezecime-optime-șaisprezecime, șaisprezecime și optime cu punct. În plus, basistul practică activ diverse modele ritmice (patternuri) în timpul interpretării sincopelor din cadrul măsurilor sau dintre acestea, ceea ce creează un efect special de „balansare”, precum și un colorit percusiv suplimentar.

Trebuie menționată, în mod special, tehnica de percuție a lui M. Miller, folosită pentru a imita sonoritatea bateriei. Emiteră sunetului se realizează cu ambele mâini: mâna dreaptă poate interpreta sunete separate, cu degetul mare și cel arătător, atât pe una, cât și pe mai multe coarde sau poate să se miște de-a lungul tastierei. Totodată, în timp ce lovește tastiera, mâna dreaptă aplică această metodă de a cânta, pe toate corzile chitarei bas.

Calitatea sunetului și a timbrului depinde în mod direct de amplitudinea mișcării încheieturii mâinii drepte, precum și de „oprirea” corzilor cu mâna stângă. Astfel, Marcus Miller folosește chitara bas ca instrument de percuție complet, folosind ambele mâini simultan.

Datorită stilului său original – o combinație unică de funk, groove, soul și măiestriei instrumentale – Marcus Miller a fost numit unul dintre cei mai mari basiști de jazz, R&B, fusion și soul. Renumita revistă *Bass Player Magazine* l-a clasat printre primii zece în lista celor mai influenți artiști de jazz ai generației noastre.

Cuvinte-cheie: *chitară bas, Marcus Miller, slap, Up and Down, tehnici de interpretare, tehnici de emiteră a sunetului*

One of the distinctive features of Marcus Miller's performance style is his practical application of the slap technique on the bass guitar. The innovative sound of this method of tone production was determined by the specific position of the right hand: while the thumb was placed near the end of the fingerboard, the right index finger executed a highly precise "plucking" motion beneath the bass strings, striking against the instrument's pickguard.

Another of M. Miller's innovations in slap bass technique was his use of the *Up and Down (Double Thumb)* technique. This technique could only be performed with the thumb held in a strict position, parallel to all the strings of the bass guitar. Sound production was achieved with the thumb of the right hand in the area between the fingerboard and the pickup. It is precisely in this part of the instrument that, during the downward stroke, the thumb naturally moves into the open space, enabling the bassist to prepare for the upward "pluck" executed with the same thumb.

Marcus Miller's use of wrist motion significantly expanded the technical potential of the bass guitar while simultaneously reducing the number of performance movements required. He also made frequent use of the double-plucking technique with the right hand, a device that had previously been employed only rarely in the professional performance practice.

Particular attention should also be given to the metrorhythmic flexibility developed in M. Miller's playing within the context of the slap technique. Rooted in funk music, it is based on rhythmic formulas such as the dotted eighth note followed by a sixteenth note, the sixteenth-eighth-sixteenth pattern, and combinations of sixteenth notes with dotted eighth notes. In addition, the bassist actively employs a variety of rhythmic patterns when performing syncopations both within and across measures, creating a distinctive swinging effect and adding an extra percussive dimension to his playing.

Special mention should be made of M. Miller's percussion technique, which is used to imitate the sound of a drum set. Sound production involves both hands: the right hand can produce individual notes with the thumb and index finger on one or several strings, or move freely along the fingerboard. At the same time, while striking the fingerboard, the right hand applies this technique across all the strings of the bass guitar.

The quality of the sound and timbre depends directly on the amplitude of the right wrist movement and on the muting of the strings by the left hand. In this way, Marcus Miller employs the bass guitar as a complete percussion instrument, using both hands simultaneously.

Thanks to his original style – a unique combination of funk, groove, soul, and outstanding instrumental mastery – Marcus Miller has been recognized as one of the greatest bassists in jazz, R&B, fusion, and soul music. The renowned *Bass Player Magazine* ranked him among the ten most influential jazz bassists of our generation.

Keywords: *bass guitar, Marcus Miller, slap, Up and Down, performance technique, sound production techniques*

МУЗИКА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ: ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ

MUSIC AS A FORM OF CULTURAL RESISTANCE:
THE WORK OF UKRAINIAN COMPOSERS DURING THE WAR

MUZICA CA FORMĂ DE REZISTENȚĂ CULTURALĂ:
CREAȚIA COMPOZITORILOR UCRAINENI ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI

ZOIA SOFRONI⁴³

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-3163-460X>

CZU 78.036(477):327.36

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.34>

Музика, як найбільш емоційний вид мистецтва, першою реагує на суспільні потрясіння. У часи війни вона відіграє ключову роль, слугує засобом духовної сублімації, джерелом єдності, віри і надії. В умовах війни музичний контент стає не лише формою рефлексії на травматичний досвід, а й складником стратегічних комунікацій та культурної дипломатії.

У сучасних наукових дослідженнях музику розглядають як: інструмент виживання (Дотрі, 2015); форму соціальної комунікації (Каден, 2013); засіб допомоги жертвам політичних конфліктів у відновленні своєї національної ідентичності і подолання травм (Ansari, 2018), засіб ідеологічної мобілізації та інструмент опору в сучасних конфліктах (Велеско-Пюфло, 2021). Важливими для нашого дослідження також є музично-педагогічні концепції німецьких вчених Ф.Т. Адорно та К.Г. Еренфорта, публікації українських авторів О. Верещагіної-Білявської (2023), В. Дутчак (2022), І. Тукової (2022), Ю. Чекана (2025), дослідження М. Вальд-Фурман, Т. Тучинської (2023) про роль музики у час війни, її творення і поширення як форми опору та допомоги людям.

Дослідження актуалізують роль музики і творчості композиторів, які творять музику у час війни, або ж створюють музичні твори як спосіб реакції на жахіття війни. Такими є музичні твори, які були написані українськими композиторами у час двох трагічних історичних періодів для України – це події на Майдані, вторгнення і захоплення Криму, східних областей України (2014) і повномасштабна війна з Росією (2022), що триває й досі.

Суспільне значення музичного мистецтва під час війни актуалізує феномен «музики війни» й дослідження творчості українських композиторів. Розпочинаючи з Майдану 2014 року трагічні події в Україні знайшли відображення у творчості багатьох українських композиторів: І. Алексійчук, З. Алмаші, Г. Гаврилець, В. Польової, В. Сильвестрова, О. Шимко та багато інших.

⁴³ E-mail: z.sophroniy@chnu.edu.ua

На особливу увагу заслуговує творчість видатного українського композитора Валентина Сильвестрова, представлена масштабним хоровим твором *Майдан-2014* на слова Т. Шевченка і П. Чубинського для хору а'cappella та солістів. Після повномасштабного вторгнення Росії в еміграції композитор презентував цикл із трьох п'єс: I. *Музичний момент*, II. *Lacrimosa*, III. *Пастораль* (2022), написаний як відгук на події в Бучі. І вже у 2025 році В. Сильвестров виконує свій *Хоровий ескіз* на слова Т. Шевченка *Схаменіться! Будьте люди*, в якому звертається до людства із проханням припинити вбивства і страждання невинних.

Знаковими у часи війни стали твори Г. Гаврилець *Молитва до Пресвятої Богородиці* (2018) як молитва за мир в Україні; З. Алмаші *Місто Марії* і В. Польової *Буча. Lacrimosa, Людожери* (2022), створені як реакція на трагічні події в Україні – вбивства невинних людей; музичні твори І. Алексійчук: *Трисвяте* (2022) для жіночого хору а'cappella та соло скрипки (на духовні тексти), присвячений воїнам збройних сил України; *Мій голос до Господа!* Псалом 142 (2022) присвячений дітям, зраних війною в Україні; цикл *Колискова янголів* (2023), написаний під враженням щемливої колискової матері загиблого українського воїна; урочистий фанфар *Слава Україні!* (2022) для духового оркестру, створений як надія на Перемогу над загарбником і окупантом; а також твір О. Шимко *Вирій* (2014) – сакральна містерія на стародавні біблійні та українські народні тексти для мішаного хору, автентичних голосів, сопрано та симфонічного оркестру.

Тематика війни і віри в Перемогу домінує і в творчості представників сучасної популярної музики. Серед них музичні гурти *Океан Ельзи* (*Не твоя війна, Вставай, Обійми, Я не здамся без бою, Друг, Не йди*), *Пікардійська терція* (*Пливе кача*), *Без обмежень* (*Героям UA*), *Kozak System* (*Брат за Брата*), співаки Макс Барських (*Хай буде весна*), Андрій Хливиюк (*Мамо не плач, Злива*), Ірина Федишин (*А я живий, матусенько, живий*), Олександр Пономарьов (*Україна переможе*) та інші.

Детальний аналіз творчості українських композиторів у час визвольної війни свідчить, що музика створена у даний період має не лише художню цінність, а й широкий функціональний вплив. Основними функціями музики в умовах війни є: катарсична, що допомагає людині переосмислити трагедію, вижити «тут і зараз», подолати стрес і депресивний стан через звуковий простір; комунікативно-мобілізаційна, яка сприяє формуванню спільної ідентичності, вираженню власного болю слухачеві, подоланню ізоляції особистого страждання через мистецький досвід; меморіальна, що полягає у фіксації історичної правди, пам'яті про події і героїв через музичні твори; ідеологічно-резистентна, що дозволяє мотивувати і згуртовувати суспільство, утверджувати власну культуру на противагу культурі агресора. Отже, музичне мистецтво у час війни стає формою культурного спротиву та способом збереження національної ідентичності в умовах загрози знищення.

Ключові слова: *музика війни, композиторська творчість, функції музики, культурний спротив, українська музики, сучасна творчість*

As the most emotional of the arts, music is the first to respond to social upheavals. In times of war, it plays a key role, serving as a means of spiritual sublimation and a source of unity, faith and hope. In the context of war, musical content becomes not only a form of reflection on traumatic experiences, but also a component of strategic communication and cultural diplomacy.

In contemporary academic research, music is regarded as: a tool for survival (Daughtry, 2015); a form of social communication (Kaden, 2013); a means of helping victims of political conflicts to restore their national identity and overcome trauma (Ansari, 2018); a means of ideological mobilisation and an instrument of resistance in contemporary conflicts (Velasco-Puffleau, 2021). Also important for our study are the music-pedagogical concepts of the German scholars F.T. Adorno and K.H. Ehrenforth, as well as the publications of the Ukrainian authors O. Vereshchagina-Bilyavska (2023), V. Dutchak (2022), I. Tukova (2022), and Y. Chekan (2025), as well as the research by M. Wald-Furman and T. Tuchynska (2023) on the role of music in times of war, its creation and dissemination as a form of resistance and aid to people.

These studies highlight the role of music and the work of composers who create music during times of war, or who compose musical works as a response to the horrors of war. These include musical works written by Ukrainian composers during two tragic historical periods for Ukraine: the events on the Maidan, the invasion and annexation of Crimea and the eastern regions of Ukraine (2014), and the full-scale war with Russia (2022), which continues to this day.

The social significance of musical art during wartime brings to the fore the phenomenon of “war music” and research into the work of Ukrainian composers. Since the Maidan in 2014, the tragic events in Ukraine have been reflected in the works of many Ukrainian composers: I. Oleksiychuk, Z. Almashi, H. Havrylets, V. Polovoy, V. Silvestrov, O. Shymko and many others.

The work of the outstanding Ukrainian composer Valentin Silvestrov deserves special attention; it is represented by the large-scale choral work *Maidan-2014*, set to words by T. Shevchenko and P. Chubynsky for a cappella choir and soloists. Following Russia’s full-scale invasion, whilst in exile, the composer presented a cycle of three pieces: I. *Musical Moment*, II. *Lacrimosa*, III. *Pastoral* (2022), written in response to the events in Bucha. And as early as 2025, V. Silvestrov performed his *Choral Sketch* to the words of T. Shevchenko, *Come to your senses! Be human!*, in which he appeals to humanity to put an end to the killing and suffering of the innocent.

Works that came to symbolise the war include H. Havrylets’ *Prayer to the Blessed Virgin Mary* (2018), a prayer for peace in Ukraine; Z. Almashi’s *City of Mary* and V. Polova’s *Bucha. Lacrimosa, Cannibals* (2022), created in response to the tragic events in Ukraine – the killing of innocent people; I. Aleksiiichuk’s musical works: *Trisagion* (2022) for female a cappella choir and solo violin (based on sacred texts), dedicated to the soldiers of the Armed Forces of Ukraine; *My Voice to the Lord! Psalm 142* (2022), dedicated to children wounded by the war in Ukraine; the cycle *Lullaby of the Angels* (2023), written under the impression of the poignant lullaby sung by the mother of a fallen Ukrainian soldier; the solemn fanfare *Glory to Ukraine!* (2022) for brass band, created as a symbol of hope for victory over the invader and occupier; as well as O. Shymko’s work *Vyr* (2014) – a sacred mystery based on ancient biblical and Ukrainian folk texts for mixed choir, authentic voices, soprano and symphony orchestra.

The themes of war and faith in victory also feature prominently in the work of contemporary pop musicians. These include the bands *Okean Elzy* (*Not Your War, Get Up, Embrace, I Won’t Give Up Without a Fight, Friend’, Don’t Go*), *Pikardiiska Tertsiya* (*The Duck Swims*), *Bez Obmezhen* (*To the Heroes of Ukraine*), *Kozak System* (*Brother for Brother*), singers Max Barskikh (*Let There Be Spring*), Andriy Khlyvnyuk (*Mum, Don’t Cry, Downpour*), Iryna Fedyshyn (*And I Am Alive, Mother, Alive*), Oleksandr Ponomariov (*Ukraine Will Win*) and others.

A detailed analysis of the work of Ukrainian composers during the War of Independence

shows that the music composed during this period possesses not only artistic value but also a wide-ranging functional impact. The main functions of music in wartime are: cathartic, helping people to re-examine tragedy, to survive ‘here and now’, and to overcome stress and depression through the soundscape; communicative and mobilising, which contributes to the formation of a shared identity, the expression of one’s own pain to the listener, and the overcoming of the isolation of personal suffering through artistic experience; memorial, which consists of recording historical truth and preserving the memory of events and heroes through musical works; ideologically resistant, which helps to motivate and unite society, and to affirm one’s own culture in opposition to that of the aggressor. Thus, musical art in times of war becomes a form of cultural resistance and a means of preserving national identity in the face of the threat of annihilation.

Keywords: *war music, compositional work, functions of music, cultural resistance, Ukrainian music, contemporary music*

Muzica, fiind cea mai emoțională formă de artă, reacționează prima la convulsiile sociale. În timp de război ea îndeplinește un rol esențial, servind drept mijloc de sublimare spirituală, sursă de unitate, credință și speranță. În condițiile războiului conținutul muzical devine nu doar o formă de reflecție asupra experienței traumatice, ci și o componentă a comunicării strategice și a diplomației culturale.

În cercetările științifice contemporane muzica este abordată ca: instrument al supraviețuirii (Daughtry, 2015); formă de comunicare socială (Caden, 2013); mijloc de sprijinire a victimelor conflictelor politice în procesul de recuperare a identității naționale și de depășire a traumelor (Ansari, 2018); instrument de mobilizare ideologică și de rezistență în conflictele contemporane (Velesco-Pufleau, 2021). Pentru studiul nostru sunt relevante, de asemenea, concepțiile muzical-pedagogice ale cercetătorilor germani Th. W. Adorno și K. G. Ehrenforth, precum și publicațiile autorilor ucraineni O. Vereșceahina-Bileavska (2023), V. Dutceak (2022), I. Tukova (2022), Iu. Cekan (2025), precum și cercetările realizate de M. Wald-Fuhrmann și T. Tuczynska (2023) privind rolul muzicii în timpul războiului, procesul de creație și răspândirea acesteia ca formă de rezistență și sprijin pentru oameni.

Aceste cercetări evidențiază rolul muzicii și al creației compozitorilor care compun în timpul războiului sau creează lucrări muzicale ca reacție la ororile acestuia. Astfel sunt operele scrise de compozitorii ucraineni în două dintre cele mai tragice perioade istorice ale Ucrainei: evenimentele de pe Maidan, invazia și anexarea Crimeii și ocuparea regiunilor din estul Ucrainei (2014), precum și războiul de amploare declanșat de Rusia în anul 2022, care continuă până în prezent.

Importanța socială a artei muzicale în timpul războiului actualizează fenomenul „muzicii războiului” și necesitatea cercetării creației compozitorilor ucraineni. Începând cu evenimentele de pe Maidan din 2014, tragediile prin care a trecut Ucraina și-au găsit expresia în creațiile numeroșilor compozitori ucraineni, printre care I. Aleksiiciuk, Z. Almași, H. Havrileț, V. Poleva, V. Silvestrov, O. Șimko și mulți alții.

O atenție deosebită merită creația eminentului compozitor ucrainean Valentin Silvestrov, reprezentată prin ampla lucrare corală *Maidan-2014*, pe versuri de Taras Șevcenko și Pavlo Ciubînski, pentru cor a cappella și soliști. După invazia pe scară largă a Rusiei, aflat în exil, compozitorul a prezentat ciclul din trei piese: *I. Moment muzical*, *II. Lacrimosa*, *III. Pastorală* (2022), compus ca reacție la tragedia de la Bucea. În anul 2025, V. Silvestrov a interpretat *Schiță*

corală pe versurile lui Taras Șevcenko *Să vă veniți în fire! Fiți oameni!*, adresând umanității un apel de a pune capăt crimelor și suferințelor oamenilor nevinovați.

Deosebit de reprezentative pentru perioada războiului sunt lucrările H. Havrîleț — *Rugăciune către Preasfânta Născătoare de Dumnezeu* (2018), concepută ca rugăciune pentru pacea în Ucraina; creațiile Z. Almași — *Orașul Mariei* și V. Poleva — *Bucea. Lacrimosa și Canibalii* (2022), scrise ca reacție la uciderea civililor nevinovați; lucrările lui I. Aleksiiciuk: *Trisaghion* (2022), pentru cor feminin a cappella și vioară solo, pe texte religioase, dedicat militarilor Forțelor Armate ale Ucrainei; *Glasul meu către Domnul! Psalmul 142* (2022), dedicat copiilor răniți de război; ciclul *Leagănul îngerilor* (2023), inspirat de cântecul de leagăn sfâșietor al mamei unui soldat ucrainean căzut pe front; fanfara solemnă *Slavă Ucrainei!* (2022), pentru orchestră de suflători, concepută ca expresie a speranței în victoria asupra invadatorului; precum și lucrarea lui O. Șimko *Virii* (2014), o misterie sacră pe texte biblice vechi și texte populare ucrainene, pentru cor mixt, voci autentice, soprană și orchestră simfonică.

Tematica războiului și a credinței în victorie domină și creația reprezentanților muzicii populare contemporane. Printre aceștia se numără formațiile *Okean Elzy* (*Nu este războiul tău, Ridică-te, Îmbrățișează-mă, Nu mă voi preda fără luptă, Prieten, Nu pleca*), *Pikardiiska Terția* (*Plutește rața*), *Bez Obmejen* (*Eroilor UA*), *Kozak System* (*Frate pentru frate*), precum și interpreții Max Barskih (*Să vină primăvara*), Andrii Hlivniuk (*Mamă, nu plânge, Ploaie torențială*), Irina Fedișin (*Sunt viu, mamă, sunt viu*), Oleksandr Ponomariov (*Ucraina va învinge*) și alții.

Analiza detaliată a creației compozitorilor ucraineni în perioada războiului de eliberare demonstrează că muzica creată în această perioadă posedă nu doar valoare artistică, ci și un impact funcțional complex. Principalele funcții ale muzicii în condiții de război sunt: funcția cathartică, care îl ajută pe om să regândească tragedia, să supraviețuiască „aici și acum” și să depășească stresul și depresia prin intermediul spațiului sonor; funcția comunicativ-mobilizatoare, care contribuie la formarea unei identități comune, la exprimarea durerii și la depășirea izolării suferinței individuale prin experiența artistică; funcția memorială, care constă în păstrarea adevărului istoric și a memoriei evenimentelor și eroilor prin intermediul creațiilor muzicale; și funcția ideologic-rezistentă, care permite motivarea și solidarizarea societății și afirmarea propriei culturi în opoziție cu cultura agresorului.

Prin urmare, arta muzicală în timpul războiului devine o formă de rezistență culturală și un mijloc de conservare a identității naționale în condițiile amenințării cu distrugerea.

Cuvinte-cheie: *muzica războiului, creație componistică, funcțiile muzicii, rezistență culturală, muzică ucraineană, creație contemporană*

SOME ASPECTS OF THE PIANO TECHNIQUE THEORY (17TH–18TH CENTURIES)

UNELE ASPECTE ALE TEORIEI TEHNICII PIANISTICE (SECOLELE XVII-XVIII)

MIRA ZANTOUT⁴⁴

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-8570-9988>

CZU 780.616.433.087.5

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.35>

The definition of “technique” refers to a careful mechanical and physical leading of the hands associated with the fingers, required to develop the elements’ structure of music interpretation: score reading, rhythm, aural skill, expressiveness, steady tempo, colour, character, dynamics, signs of notes in a musical piece.

To bring close the meaning of “technique”, we integrate the definition of technique notion from different dictionaries: The dictionary.com website defines "technique" as a "method" of doing some tasks or performing something. A "systematic way" of doing something, implies an orderly logical arrangement. "Skillfulness" in the command of fundamentals derives from practice and familiarity. The *American Heritage Dictionary* defines "technique" as the basic method for making or doing something, such as an artistic work. This source also identifies that the nouns: "technique", "skill", "art" denote great ability in doing or performing that is attained especially by study or practice. *The Oxford Learner's Dictionaries* mention technique, “a particular way of doing something, especially one in which you have to learn skills”.

Before the piano instrument had been made by Cristofori in 1709, and became prominent around 1770, there existed books dedicated to keyboard instruments at that time. The most eminent important keyboard book appeared at the turn of 16th and 17th centuries named *Il Transylvano*, it was written by the Italian organist, teacher and music theorist Girolamo Diruta (1546-1624), author of the first comprehensive treatise on organ playing, written in the form of a dialogue. The work was published in Venice in two volumes (1593, 1609).

The book of François Couperin (1668-1733) *L'Art de toucher le clavecin*, published in Paris in 1717, is indeed considered the first piano school, the only method to explain in a theoretical system the notion of technique, fingering, phrasing, ornamentation of playing the harpsichord.

There are three important keyboard methods of the 18th century. The first is the method by Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) entitled *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*The Essay of True Art of Playing Keyboard Instruments*) appeared in 1753. A fundamental treatise published in two volumes (1753, 1762) systematized the principles of playing the harpsichord and clavichord, covering psychord fingering, ornamentation, improvisation, and the

⁴⁴ E-mail: miraznt@yahoo.com

“proper manner” of performance, serving as a bridge between the Baroque and Classical periods.

The author insisted on correct fingers application on keyboard, and assumed the use of the thumb, while in Renaissance and Baroque it was unusual to use the thumb's fingers. In his book, thumbs are considered for white keys in designing the position, and the third finger is for black keys. The use of the same finger when sliding from the black key to the white is also proposed, while trills are recommended to be played with non-adjacent fingers. Another important volume is *Die Kunst das Clavier zu spielen* (The art of keyboard performance) written in 1750 by the German theorist, critic and composer Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), and *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (A Piano Method or Guide to Playing the Piano for Teachers and Learners, with critical comments) elaborated in 1789 by the German composer and organist Daniel Gottlob Türk (1750-1813). D.G. Türk's concept is based on the habitual details, e.g. the player's distance from the keyboard, the hands a few inches below the elbow, the thumbs straight out, etc.

It is also necessary to mention the method of the German pianist Johann Peter Milchmeyer (1750-1813) named *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (The True Way of Playing the Piano-Forte) (1797); that of the German pianist and composer Johann Carl Friedrich Rellstab (1759-1813) *Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend* (A Guide to Playing the Keyboard: Teaching Good Performance in Accordance with the Demands of Our Time) (1790); the method of the Czech composer and pianist Jan Ladislav Dussek (1760-1812) *Instructions on the Art of Playing the Pianoforte or Harpsichord* (1796), which lies between the old and new method: the hands position should never be moved, and never play repeated notes with the same finger, while his piano compositions include, for the first time, a lot of pedals. Thus, the treatises written by European performers, composers, and theorists specializing in the organ, harpsichord, and pianoforte in the 17th and 18th centuries laid the foundations for piano methodology and pedagogy, which would not develop further until the 19th century through the work of Muzio Clementi, Johann Nepomuk Hummel, Carl Czerny, and Charles Louis Hanon.

Keywords: clavichord, organ, pianoforte, technique, theory

Definiția „tehnică” se referă la o conducere fizică și mecanică atentă a mâinilor, corelată cu mișcările degetelor, necesară pentru dezvoltarea elementelor structurale ale interpretării muzicale: citirea partiturii, ritmul, capacitatea auditivă, expresivitatea, tempo-ul constant, nuanțele, caracterul, dinamica și semnele din partitură. Pentru a clarifica semnificația termenului „tehnică”, integrăm definiția noțiunii de tehnică din diferite dicționare. Astfel, pagina web www.dictionary.com definește „tehnica” ca o „metodă” de a îndeplini anumite sarcini sau de a realiza ceva. O „modalitate sistematică” de a face ceva implică o organizare logică ordonată. O „pricepere” în stăpânirea elementelor fundamentale derivă din practică și familiaritate. *American Heritage Dictionary* definește „tehnica” ca fiind metoda de bază pentru a crea sau a face ceva, cum ar fi o operă artistică. De asemenea, această sursă identifică faptul că substantivele: „tehnică”, „abilitate”, „artă” denotă o mare abilitate în a face sau a realiza ceva, dobândită în special prin studiu sau practică. *Oxford Learner's Dictionary* tratează tehnica ca fiind „un mod particular de a face ceva, în special unul în care trebuie să înveți abilități”.

Înainte ca pianul să fie inventat de Cristofori în 1709 și să capete popularitate în jurul anului 1770, existau deja cărți dedicate instrumentelor cu claviatură. Cea mai importantă carte

dedicată instrumentelor cu claviatură a apărut la cumpăna dintre secolele al XVI-lea și al XVII-lea, sub titlul *Il Transylvano*, fiind scrisă de organistul, profesorul și teoreticianul muzical italian Girolamo Diruta (1546-1624), autorul primului tratat cuprinzător despre interpretarea la orgă, redactat sub forma unui dialog. Lucrarea a fost publicată la Veneția în două volume (1593, 1609).

Cartea lui François Couperin (1668-1733) *L'Art de toucher le clavecin*, apărută în 1717 la Paris este considerată, prima metodă care explică într-un sistem teoretic tehnica, degetarea, frazarea și ornamentația interpretării la clavecin. Mai există trei metode importante pentru instrumente cu claviatură din secolul al XVIII-lea. Prima este metoda lui Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) intitulată *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Eseu despre adevărata artă a interpretării la instrumente cu claviatură), apărută în 1753. Fiind un tratat fundamental publicat în două volume (1753, 1762) acesta a sistematizat principiile interpretării la clavecin și clavicord, acoperind digitația, ornamentația, improvizația și „maniera corectă” de interpretare, servind ca o punte între perioadele barocă și clasică. Autorul a insistat asupra poziționării corecte a degetelor pe claviatură și a susținut utilizarea degetului mare, deși în perioada Renașterii și a Barocului folosirea acestuia era neobișnuită. În cartea sa, degetul mare este destinat tastelor albe în stabilirea poziției, iar degetul arătător este destinat tastelor negre. Se propune, de asemenea, utilizarea aceluiași deget la trecerea de la o tastă neagră la una albă, în timp ce trilurile sunt recomandate a fi interpretate cu degete neadiacente.

Un alt volum important este *Die Kunst das Clavier zu spielen* (Arta interpretării la clavicord), scris în 1750 de teoreticianul, criticul și compozitorul german Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), și *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Metodă de pian sau ghid de învățare a pianului pentru profesori și elevi, cu comentarii critice), elaborată în 1789 de compozitorul și organistul german Daniel Gottlob Türk (1750-1813). Conceptul lui D.G. Türk se bazează pe detalii legate de obiceiuri, de exemplu distanța interpretului față de claviatură, mâinile la câțiva centimetri sub cot, degetele mari întinse, etc.

De asemenea, trebuie menționată metoda pianistului german Johann Peter Milchmeyer (1750-1813), intitulată *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (Adevărata cale de a cânta la pianoforte) (1797); pianistului și compozitorului german Johann Carl Friedrich Rellstab (1759-1813) *Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend* (Ghid pentru pianiști privind utilizarea digitației lui Bach, manierele și interpretarea) (1790); compozitorului și pianistului ceh Jan Ladislav Dussek (1760-1812) *Instructions on the Art of Playing the Pianoforte or Harpsichord* (1796). Metoda lui J.L. Dussek se situează între vechea și noua metodă: poziția mâinilor nu trebuie niciodată schimbată și nu trebuie să cânte niciodată note repetate cu același deget, în timp ce compozițiile sale pentru pian includ, pentru prima dată, o mulțime de pedale. Așadar, tratatele create de interpreții, compozitorii și teoreticienii europeni specializați în orgă, clavecin și pianoforte în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea au pus bazele metodologiei și pedagogiei pianului, care urmau să se dezvolte în continuare abia în secolul al XIX-lea prin Muzio Clementi, Johann Nepomuk Hummel, Carl Czerny și Charles Louis Hanon.

Cuvinte-cheie: clavecin, orgă, pian, tehnică, teorie

ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ БАСОВЫХ ТЕХНИК (КОНЕЦ 1980-Х – НАЧАЛО 1990-Х ГОДОВ)

FORMAREA TEHNICILOR MODERNE DE INTERPRETARE LA CHITARA
BAS (SFÂRȘITUL ANILOR 1980 – ÎNCEPUTUL ANILOR 1990)

THE DEVELOPMENT OF MODERN BASS GUITAR PERFORMANCE
TECHNIQUES (LATE 1980S – EARLY 1990S)

ALEXANDR VITIUC⁴⁵

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

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

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68
DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.36>

Совершенствование бас-гитарного исполнительства продолжило динамично развиваться на рубеже 1980-1990-х годов. Этому способствовало укрепившаяся роль бас-гитары как самостоятельного участника самых разнообразных творческих коллективов. Развитие и синтез современных исполнительских басовых техник являлся следствием растущей популярности эстрадно-джазовой, рок- и поп-музыки, основу которых составляли электрифицированные музыкальные инструменты.

В данных условиях начинает формироваться четкое разделение бас-гитаристов на аккомпанирующих *сайдменов*, а также музыкантов, применяющих инструмент в рамках сольной исполнительской практики. Ключевую роль в эволюции бас-гитарного исполнительства отводилась современным техникам звукоизвлечения, таким, как слэп, тэппинг, натуральные и искусственные флажолеты и др. Отдельным аспектом, характеризующим многообразие приемов игры, выступал инновационный басовый инструментарий, обладающий не только более удобной конструкцией, но и способный транслировать более качественное звучание.

Благодаря достижениям в данной области, музыканты осознали перспективность бас-гитары как солирующего инструмента, способного передавать оригинальный комплекс выразительных средств. Вместе с тем, совершенствование исполнительской техники на бас-гитаре на рубеже 1980-1990-х годов, обозначило будущие тенденции в развитии исполнительской техники, ориентированные на минимизацию игровых движений.

Ключевые слова: бас-гитара, приемы звукоизвлечения, исполнительская техника, выразительные средства, басовый инструментарий

Perfecționarea tehnicii interpretative la chitara bas a continuat să se dezvolte dinamic la sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990. Acest proces a fost favorizat de consolidarea rolului

⁴⁵ E-mail: vityuk150582@mail.ru

chitarei bas ca instrument independent în cadrul celor mai diverse formații muzicale. Dezvoltarea și sinteza tehnicilor moderne de interpretare la chitara bas au fost determinate de popularitatea crescândă a muzicii de estradă și jazz, a muzicii rock și pop, al căror fundament îl constituiau instrumentele muzicale electrificate.

În aceste condiții s-a conturat o delimitare clară între basiștii care activau ca instrumentiști de acompaniament (sidemen) și muzicienii care utilizau chitara bas în practica interpretativă solistică. Un rol esențial în evoluția interpretării la chitara bas l-au avut tehnicile moderne de producere a sunetului, precum slap, tapping, armonicile naturale și artificiale, precum și alte procedee specifice. Un alt aspect important, care reflectă diversitatea tehnicilor de interpretare, îl constituie dezvoltarea unui instrumentar inovator pentru chitara bas, caracterizat nu numai printr-o construcție mai ergonomică, ci și prin capacitatea de a produce un sunet de calitate superioară.

Datorită acestor realizări, muzicienii au conștientizat potențialul chitarei bas ca instrument solistic, capabil să transmită un ansamblu original de mijloace expresive. Totodată, perfecționarea tehnicii interpretative la chitara bas la sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990 a prefigurat direcțiile viitoare ale dezvoltării interpretative, orientate spre reducerea la minimum a mișcărilor necesare în timpul execuției.

Cuvinte-cheie: *chitara bas, tehnici de producere a sunetului, tehnică interpretativă, mijloace expresive, instrumentar pentru chitara bas*

The development of bass guitar performance continued to progress dynamically during the late 1980s and early 1990s. This process was facilitated by the increasingly established role of the bass guitar as an independent instrument within a wide variety of musical ensembles. The development and synthesis of modern bass guitar performance techniques resulted from the growing popularity of pop, jazz, rock, and popular music, all of which were fundamentally based on electrically amplified musical instruments.

Under these circumstances, a clear distinction emerged between bass guitarists performing primarily as accompanying sidemen and those employing the instrument in solo performance practice. A decisive role in the evolution of bass guitar performance was played by modern sound-production techniques such as slap, tapping, natural and artificial harmonics, and others. Another important factor reflecting the diversity of performance techniques was the development of innovative bass guitar designs, featuring not only improved ergonomics but also the ability to produce a richer and higher-quality sound.

These advances enabled musicians to recognize the bass guitar as a solo instrument capable of conveying a distinctive range of expressive means. At the same time, the refinement of bass guitar performance techniques during the late 1980s and early 1990s established future trends in performance practice aimed at minimizing playing movements while maximizing technical efficiency.

Keywords: *bass guitar, sound-production techniques, performance technique, expressive means, bass guitar design*

AN INTEGRATIVE MODEL OF MULTIPLE INTELLIGENCES IN THE PROFESSIONAL MUSICIAN'S TRAINING SYSTEM

MODELUL INTEGRATIV AL INTELIGENȚELOR MULTIPLE ÎN SISTEMUL DE FORMARE A MUZICIENILOR PROFESIONIȘTI

SVETLANA ZHELYASKOVA⁴⁶

PhD in Sciences of Education, Piano teacher, Concertmaster,

Republican Music Liceum *S. Rachmaninov*, Chisinau

<https://orcid.org/0000-0002-0719-1052>

CZU 78.071:37.03

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.37>

In the context of contemporary transformations in art and aesthetic education, the issue of comprehensive intellectual development of musicians has gained particular relevance. The traditional paradigm of narrowly focused training, centered on technical drill, is now recognized as insufficient. Musical performance is a complex, systemic form of cognitive, bodily, and socio-emotional interaction. It integrates auditory perception, motor patterns, analytical competencies, spatial-visual techniques, and reflective skills. The relevance of this study is driven by the contradiction between the objectively multimodal nature of musical thinking and the lack of developed pedagogical models that ensure the coordinated development of various intellectual components. In this regard, Howard Gardner's theory of multiple intelligences offers new resources for rethinking a musician's professional development. The aim of the article is the theoretical substantiation of a multimodal integrative model for the intellectual development of musicians and the identification of functional interrelations between different types of intelligence within the structure of performance activity.

In recent decades, the focus of music pedagogy has shifted from the development of isolated skills to the comprehensive formation of cognitive and creative abilities. Within this paradigm, musical abilities are viewed not merely as manifestations of musical-rhythmic intelligence but as a synthesis of interpersonal, intrapersonal, and bodily-kinesthetic components. The proposed integrative model considers the development of a performer as a dynamic system. The scientific novelty of this approach lies in treating intellectual development as a holistic functional space that unites cognitive, bodily, and personal-communicative blocks. A theoretical review confirms that the success of musical activity depends on the synergy of various types of intelligence:

1. Musical, Verbal-Linguistic, and Logical-Mathematical Intelligences form the cognitive foundation. They are responsible for the structural and logical understanding of the score, the development of musical memory, and analytical work on the composition.
2. Spatial and Bodily-Kinesthetic Intelligences provide the visualization of musical form

⁴⁶ E-mail: swetlanajeleascova@gmail.com

and the motor realization of the artistic intent, governing movement coordination and technical freedom.

3. Interpersonal and Intrapersonal Intelligences establish the socio-psychological base. They are essential for effective artistic communication in ensembles, the development of reflective skills, self-regulation, and the formation of a unique artistic identity.

The integrative model of multiple intelligences illustrates how each level supports professional growth through cognitive, performance, and reflective components. This approach allows for the synchronization of pedagogical goals with the practical demands of artistic mastery. The implementation of this model transforms the educational trajectory from a linear process into a multidimensional experience. The multimodal approach helps bridge the gap between theoretical preparation and practical performance. In this system, theoretical knowledge and motor skills are constantly reinforced by deliberate reflection. Particular attention in the model is given to the development of the learner's agency. The student ceases to be a passive object of instruction and becomes an active architect of his own creative path. This fosters the cognitive flexibility necessary to adapt to the evolving demands of the professional environment.

The theoretical significance of the study lies in expanding the understanding of the mechanisms of musical thinking and clarifying the structure of professional musical giftedness. The practical relevance is associated with the potential application of the integrative model in designing innovative educational programs. The multimodal approach allows musical development to be viewed not as the accumulation of isolated skills, but as a process of complex cognitive-bodily organization. Integrating various intellectual modalities into a single system ensures systematic professional development, creating a foundation for continuous self-improvement and the successful self-actualization of the musician in the competitive landscape of contemporary art.

Keywords: *multiple intelligences, polymodal model, performance activity, professional development of the musician*

În contextul transformărilor contemporane din artă și educația estetică, problema dezvoltării intelectuale cuprinzătoare a muzicienilor a dobândit o relevanță deosebită. Paradigma tradițională a formării îngust specializate, axată pe exercițiul tehnic rigid, este astăzi recunoscută ca fiind insuficientă. Activitatea interpretativă muzicală reprezintă o formă sistemică complexă de angajament cognitiv, corporal și socio-emoțional. Aceasta integrează percepția auditivă, tiparele motorii, competențele analitice, tehnicile spațial-vizuale și abilitățile introspective. Actualitatea prezentului studiu este determinată de contradicția dintre caracterul obiectiv multimodal al gândirii muzicale și insuficienta dezvoltare a modelelor pedagogice care să asigure dezvoltarea coordonată a diverselor componente intelectuale. În acest sens, raportarea la teoria inteligențelor multiple a lui Howard Gardner oferă noi resurse metodologice pentru regândirea procesului de dezvoltare profesională a muzicianului. Scopul articolului constă în fundamentarea teoretică a unui model integrativ multimodal pentru dezvoltarea intelectuală a muzicienilor și identificarea interrelațiilor funcționale între diferite tipuri de inteligențe în structura activității interpretative.

În ultimele decenii, focusul pedagogiei muzicale s-a mutat de la dezvoltarea izolată a unor deprinderi specifice către formarea complexă a capacităților cognitive, emoționale și creative. În cadrul acestei paradigme, abilitățile muzicale sunt înțelese nu doar ca manifestări ale inteligenței muzical-ritmice, ci ca o integrare a componentelor interpersonale, intrapersonale și kinestezice.

Modelul integrativ propus abordează dezvoltarea interpretului ca pe un sistem dinamic. Noutatea științifică a abordării constă în considerarea dezvoltării intelectuale ca un spațiu funcțional unitar, ce combină blocurile cognitive, corporale și personal-comunicative. Analiza teoretică confirmă faptul că succesul activității muzicale depinde de sinergia diferitelor tipuri de inteligență:

1. Inteligența muzicală, verbal-lingvistică și logico-matematică constituie fundamentul cognitiv. Acestea sunt responsabile pentru înțelegerea structurii logice a textului muzical, dezvoltarea memoriei muzicale și analiza aprofundată a compoziției.

2. Inteligența spațială și corporal-kinestezică asigură vizualizarea formei muzicale și realizarea motorie a intenției artistice, fiind responsabile pentru coordonarea mișcărilor și libertatea tehnică.

3. Inteligența interpersonală și intrapersonală formează baza socio-psihologică. Acestea sunt indispensabile pentru o comunicare artistică eficientă în ansamblu, dezvoltarea abilităților de reflecție, autoreglare și cristalizarea unei identități artistice unice.

Structura modelului integrativ al inteligențelor multiple ilustrează modul în care fiecare nivel susține creșterea profesională prin componente cognitive, interpretative și reflexive. Această abordare permite sincronizarea obiectivelor pedagogice cu exigențele practice ale măiestriei artistice. Implementarea acestui model transformă traiectoria educațională dintr-un proces liniar într-o experiență multidimensională. Abordarea multimodală permite depășirea decalajului dintre pregătirea teoretică și practica interpretativă. În acest sistem, cunoștințele teoretice și abilitățile motorii sunt consolidate permanent prin reflecție deliberată. O atenție deosebită în cadrul modelului este acordată dezvoltării subiectivității (agency) elevului. Studentul încetează să mai fie un obiect pasiv al instruirii și devine un arhitect activ al propriului parcurs creativ. Acest lucru favorizează flexibilitatea cognitivă necesară pentru adaptarea la cerințele fluctuante ale mediului profesional.

Semnificația teoretică a studiului constă în extinderea înțelegerii mecanismelor gândirii muzicale și clarificarea structurii dotării muzicale profesionale. Relevanța practică este asociată cu potențialul de aplicare a modelului integrativ în proiectarea programelor educaționale inovatoare.

Abordarea multimodală permite privirea dezvoltării muzicale nu ca pe o acumulare de deprinderi izolate, ci ca pe un proces de organizare cognitiv-corporală complexă. Integrarea diverselor modalități intelectuale într-un sistem unitar asigură o dezvoltare profesională sistemică, oferind fundamentul pentru autoperfecționare continuă și autoactualizarea de succes a muzicianului în peisajul competitiv al artei contemporane.

Cuvinte-cheie: *inteligențe multiple, model polimodal, activitate interpretativă, dezvoltarea profesională a muzicianului*

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

CONSTRUIREA MITURILOR ARTISTICE: PERCEPȚIE ȘI DISTORSIUNE A VALORII

THE CONSTRUCTION OF ARTISTIC MYTHS: PERCEPTION AND DISTORTION OF VALUE

CONSTANTIN ȘCHIOPU⁴⁷

doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 316.752

316.74:7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.38>

Mitul artistic reprezintă un fenomen cultural complex, situat la intersecția dintre creație, percepția colectivă și istoria culturală. Acesta se referă atât la valoarea intrinsecă a operei, la talentul artistului, cât și la modul în care societatea construiește și transmite o imagine despre individ și operă. În societatea contemporană, procesul de mitizare devine tot mai insistent, iar artiștii și/sau operele lor sunt rapid transformate în simboluri culturale. Această tendință nu este însă una nouă: în perioada sovietică, miturile, inclusiv cele artistice, erau direct consecința ideologiei totalitare. Lideri politici precum Vladimir Lenin erau mitizați ca figuri simbolice, iar artiștii, adepți ai realismului socialist, precum și „creațiile” lor, erau transformați în modele de valori și moralități colective. În ultimele două-trei decenii, în Republica Moldova se observă o continuare profundă a acestei tendințe de mitizare. Deși trăim într-o societate democratică, în care, teoretic, libertatea artistică și pluralismul ar permite o apreciere critică și obiectivă, mitizarea artistică persistă, manifestându-se prin supraaprecierea unor figuri sau opere în funcție de gusturi sociale, presiuni, interese economice și narrative mediatice. Astfel, miturile artistice nu dispar odată cu schimbarea regimului politic, ci se transformă, continuând să modeleze memoria culturală și percepția valorii artistice.

Crearea persistentă a miturilor artistice servește mai multor scopuri sociale și culturale: conferă coeziune identitară prin exemplificarea unor valori simbolice, facilitează legitimizarea instituțională și economică a artei, oferă publicului experiențe estetice și emoționale însoțite de povești captivante. În plus, miturile devin instrumente prin care societatea negociază relația dintre succesul imediat, recunoașterea posterioară și valoarea intrinsecă a operei. În multe cazuri, aceste

⁴⁷E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

mituri nu reflectă fidel performanța artistică, ci răspund mai degrabă nevoilor narative și sociale ale epocii contemporane.

Este cunoscut faptul că miturile artistice apar adesea în zonele în care autonomia și heteronomia se intersectează: un artist poate fi mitizat atât prin merit artistic real, cât și prin promovare instituțională, chiar dacă opera sa nu corespunde valorilor estetice obiective. În acest cadru, formarea și consolidarea miturilor este strâns legată de procesul de canonizare, prin care anumite opere și personalități creatoare sunt consacrate ca repere durabile ale culturii, fiind integrate în repertoriul valorilor recunoscute. Relația dintre canonizare și mitul artistic este bidirecțională. Pe de o parte, canonizarea consolidează mitul, deoarece integrarea unui artist în repertoriul cultural consacrat îi conferă o autoritate simbolică suplimentară. Pe de altă parte, mitul artistic poate facilita procesul de canonizare, întrucât imaginea simbolică a creatorului și narațiunile construite în jurul operei sale pot influența percepția publicului și a instituțiilor culturale. În acest fel, mitul devine un factor ce favorizează recunoașterea și perpetuarea reputației artistice. Totuși, procesul de canonizare poate genera și efecte de excludere. În momentul în care atenția culturală se concentrează asupra unor figuri artistice consacrate sau mai puțin consacrate, alte creații pot rămâne în afara circuitului de recunoaștere. Astfel, mitul artistic poate domina discursul cultural și poate limita vizibilitatea altor forme de expresie artistică.

Cuvinte-cheie: *mit, construire, automitologizare, valoare, nonvaloare, artist, operă*

The artistic myth represents a complex cultural phenomenon, situated at the intersection of artistic creation, collective perception, and cultural history. It refers both to the intrinsic value of the work and to the artist's talent, as well as to the way in which society constructs and transmits an image of the individual and the artwork. In contemporary society, the process of myth-making has become increasingly pronounced, with artists and/or their works being rapidly transformed into cultural symbols. However, this tendency is not new: during the Soviet period, myths, including the artistic ones, were a direct consequence of totalitarian ideology. Political leaders such as Vladimir Lenin were mythologized as symbolic figures, while artists who adhered to socialist realism, together with their "creations", were transformed into models of collective values and morality. Over the last two or three decades, the Republic of Moldova has witnessed a profound continuation of this tendency toward mythologization. Although we live in a democratic society where, theoretically, artistic freedom and pluralism would allow for critical and objective evaluation, artistic myth-making persists, manifesting itself through the overestimation of certain figures or works according to social tastes, pressures, economic interests, and media narratives. Thus, artistic myths do not disappear with the change of political regimes; rather, they transform, continuing to shape cultural memory and the perception of artistic value.

The persistent creation of artistic myths serves several social and cultural purposes: it provides identity cohesion by exemplifying symbolic values, facilitates the institutional and economic legitimization of art, and offers the public aesthetic and emotional experiences accompanied by captivating narratives. Moreover, myths become instruments through which society negotiates the relationship between immediate success, subsequent recognition, and the intrinsic value of a work. In many cases, these myths do not faithfully reflect artistic performance but rather respond to the narrative and social needs of the contemporary era.

It is well known that artistic myths often emerge in areas where autonomy and heteronomy intersect: an artist may be mythologized both through genuine artistic merit and through institutional promotion, even when the work does not correspond to objective aesthetic values. In

this context, the formation and consolidation of myths are closely linked to the process of canonization, through which certain works and creative personalities are consecrated as lasting cultural landmarks and integrated into the repertoire of recognized values. The relationship between canonization and the artistic myth is bidirectional. On the one hand, canonization strengthens the myth, since the inclusion of an artist in the established cultural repertoire confers additional symbolic authority. On the other hand, the artistic myth may facilitate the process of canonization, as the symbolic image of the creator and the narratives built around the work can influence the perceptions of both the public and cultural institutions. In this way, the myth becomes a factor that favors the recognition and perpetuation of artistic reputation. However, the process of canonization can also generate effects of exclusion. When cultural attention focuses on certain established or emerging artistic figures, other creations may remain outside the circuit of recognition. Consequently, the artistic myth may dominate the cultural discourse and limit the visibility of other forms of artistic expression.

Keywords: *myth, construction, self-mythologization, value, non-value, artist, work*

TIPURI ȘI VALENȚE ALE MEMORIEI ÎN TEATRUL DOCUMENTAR

TYPES AND VALENCES OF MEMORY IN DOCUMENTARY THEATER

ANA GHILAS⁴⁸

doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural

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

CZU 792.9.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.39>

Comunicarea abordează specificul teatrului documentar ca formă spectaculară, relația pre-textului (memorii, interviuri, materiale de arhive ș.a.) cu scenariul și cu forma realizată scenic în viziune regizorală. Documentul, cuvântul actorului, spațiul scenic prezentat într-un mod minimalist, ca și mijloacele scenice, sunt câteva aspecte specifice acestui tip de comunicare teatrală, ce se percepe, totodată, și ca o autoterapie a autorului/regizorului, actorului și a spectatorului. În funcție de tema abordată, pentru unii spectatori demersul este o informație, o noutate, pentru alții – o identificare cu cele spuse prin cuvintele „trăite” la maximum de actori, prin imaginile de pe ecran sau prin rememorările personale ale spectatorului. În acest sens, teatrul documentar are funcția de autoterapie, de memorie socială, de memorie individuală, reacția la cele prezentate pe scenă contribuind la identificarea spectatorului cu cele văzute și auzite sau, posibil,

⁴⁸E-mail: ana_ghilas@yahoo.com

la denegare. Repercusiunile unui asemenea tip de reprezentare se manifestă în funcție de modul cum a fost prelucrat materialul documentar de către dramaturg ori de autorul scenariului, de regizor și cum a fost adus în fața spectatorului de către actori, ceea ce reflectă responsabilitatea lor față de materia expusă.

O cercetare mai amplă a acestei teme este realizată de dramaturgul, doctor în arte Mariana Starciuc, la studiile căreia am apelat în analiza teatrului documentar ca obiect de investigație. Ne referim la spectacolul *Noaptea scrisă cu roșu* (premiera – februarie, 2026), scenariu și regie – Luminița Țăcu, montat la Teatrul Fără Nume din Chișinău; la textele dramatice scrise de M. Starciuc, puse în scenă în teatre din România și Germania.

Propunem abordarea teatrului documentar din perspectiva tipurilor memoriei, evidențiind valențele social-morale, psihologice, identitare, artistice ale demersului. Obiectivul principal al investigației rezidă în demonstrarea relației memorie-spectacol teatral din perspectiva actorilor, spectatorilor, a persoanelor devenite prototipuri în crearea scenariului dramatic. Specificul unui asemenea tip de teatru, bazat pe documente de arhivă, memorii sau interviuri, oferă mai puține posibilități de a fi prelucrat artistic, respectiv, acțiunea scenică, reprezentarea mai puțin poate fi interpretată, dar mai mult conștientizată de receptor. În acest sens, metodologia investigației este creată pe baza conceptelor de memorie istorică, memorie culturală, memorie „fierbinte” (J. Assmann), identitate personală, identitate națională, demonstrând specificitatea și impactul teatrului documentar.

Titlul textului dramatic „Tără(z)boi” de M. Starciuc semnifică două aspecte, întâmplări sau evenimente – tărăboi și război, acțiuni ce constituie, de fapt, canavaua pe care se țin ambele ipostaze ale acțiunii dramatice, bazată pe interviuri ale oamenilor care au nimerit în centrul luptelor de pe Nistru în primăvara anului 1992, dar și pe documente istorice, pe memorialistică. Câștigător al Concursului „Focus Drama: Ro”, 2018, organizat de Teatrul de Nord din Satu Mare, România, textul a fost montat la acest teatru, în regia lui Ovidiu Caița. Într-un stil specific autoarei, ce îmbină dramaticul, tragicul cu comicul, spectacolul este realizat în forma unui jurnal, narat de personajul principal, Ana, prezentată în trei ipostaze/voci, ce reliefează transformări ale identității personale ale ei, pe fundalul războiului și al realității social-politice.

Spectacolul *Noaptea scrisă cu roșu*, scenariu și regie L. Țăcu, are ca prototipuri două tinere fete (de 19 și 12 ani), care au îndrăznit, în anul 1970, după vestitul concert la Chișinău al formației din România *Mondial*, să scrie pe pereții unor clădiri din capitală lozinci declarate a fi „antisovietice”. Discursul teatral demonstrează că memoria este arhiva omului, a societății și că are o funcție transformatoare, în sensul că atât cei intervievați cât și actorii, în special spectatorii, au trăit clipe dramatice, amintiri mai îndepărtate sau mai apropiate. Crâmpoie din viața de atunci sau informații abia înțelese au readus la viață acel timp în imaginarul multor spectatori. Modul de rostire a cuvintelor de către actori, versurile cântecelor recitate cu admirație, cu uimire, descoperind în ele frumusețea vieții, simplitatea, constituie elemente ale intro-ului, pe baza căruia sunt expuse întâmplări trăite cu frică și cu bucurie, cu mândrie, evidențiind în final semnificațiile relației dintre identitate și memoria istorică.

Cuvinte-cheie: *teatru documentar, comunicare scenică, valori naționale, memorie socială, memorie culturală, dimensiune identitară*

The paper addresses the specifics of documentary theater as a spectacular form, the relationship of the pre-text (memoirs, interviews, archive materials, etc.) with the script and the

staged form in the director's vision. The document, the actor's word, the stage space presented in a minimalist way, as well as the stage means – these are some specific aspects of this type of theatrical communication, which is also perceived as a self-therapy of the author/director, the actor and the spectator. Depending on the theme addressed, for some viewers the approach is information, a novelty, for others – an identification with what is said through the words "lived" to the fullest by the actors, through the images on the screen or through the personal recollections of the viewer. In this sense, documentary theater has the function of self-therapy, of social memory, of individual memory, the reaction to what is presented on stage contributing to the viewer's identification with what is seen and heard or, possibly, to denial. The repercussions of such a type of performance are manifested depending on how the documentary material was processed by the playwright or the author of the script, the director and how it was brought to the audience by the actors, which reflects their responsibility towards the material presented.

A more extensive research of this topic is carried out by the playwright, doctor of arts Mariana Starciuc, whose studies we have used in the analysis of documentary theatre as an object of investigation. We refer to the performance *Night Written in Red* (premiere – February 2026), script and direction – Luminița Țăcu, staged at the Nameless Theatre in Chisinau; to the dramatic texts written by M. Starciuc, staged in theatres in Romania and Germany.

We propose to approach documentary theater from the perspective of memory types, highlighting the social-moral, psychological, identity, artistic valences of the approach. The main objective of the investigation lies in demonstrating the relationship between memory and theatrical performance from the perspective of actors, spectators, and people who have become prototypes in creating the dramatic scenario. The specificity of such a type of theater, based on archival documents, memoirs, or interviews, offers fewer possibilities for artistic processing, respectively, the stage action, the representation, can be less interpreted, but more aware of by the receiver. In this sense, the methodology of the investigation is created based on the concepts of historical memory, cultural memory, "fervent" memory (J. Assmann), personal identity, national identity, demonstrating the specificity and impact of documentary theater.

The title of the dramatic text *Tără(z)boi* by M. Starciuc signifies two aspects, happenings or events – ruckus and war, actions that constitute, in fact, the canvas on which both hypostases of the dramatic action are woven, based on interviews of people who were at the center of the battles on the Dniester in the spring of 1992, but also on historical documents, on memoirs. Winner of the *Focus Drama: Ro* Competition, 2018, organized by the Teatrul de Nord in Satu Mare, Romania, the text was staged at this theater, directed by Ovidiu Caița. In a style specific to the author, that combines the dramatic, the tragic with the comic, the performance is made in the form of a diary, narrated by the main character Ana, presented in three hypostases/voices, which highlight transformations of her personal identity, against the background of the war and the socio-political reality.

The show *The Night Written in Red*, scripted and directed by L. Țăcu, has as prototypes two young girls (19 and 12 years old), who dared, in 1970, after the famous concert in Chisinau of the Romanian band *Mondial*, to write slogans declared to be "anti-Soviet" on the walls of buildings in the capital. The theatrical discourse demonstrates that memory is the archive of man, of society and that it has a transformative function in the sense that both the interviewees and the actors, especially the spectators, experienced traumatic moments, more distant or closer memories. Fragments of life at that time or barely understood information revived that time in the

imagination of many spectators. The way the actors pronounce the words, the lyrics of the songs, recited with admiration, with amazement, discovering in them the beauty in life, the simplicity, constitute elements of the intro, based on which events experienced with fear and with joy, with pride, are exposed, ultimately highlighting the meanings of the relationship between identity and historical memory.

Keywords: *documentary theater, stage communication, national values, social memory, cultural memory, identity dimension*

REPERE METODOLOGICE ALE PREGĂTIRII MOTRICE A STUDENȚILOR DIN INSTITUȚIILE CU PROFIL COREGRAFIC: ABORDĂRI INTERDISCIPLINARE

METHODOLOGICAL BENCHMARKS IN MOTOR TRAINING OF STUDENTS FROM INSTITUTIONS WITH CHOREOGRAPHIC PROFILE: INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES

CAROLINA MOGA⁴⁹

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

VLADIMIR POTOP⁵⁰

doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,

Universitatea de Stat, Institutul de Educație Fizică și Sport

<https://orcid.org/0000-0001-8571-2469>

CZU 792.8-057.87:796.417.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.40>

Modernizarea procesului de formare a studenților din instituțiile cu profil coregrafic impune adaptarea unor abordări didactice inovatoare, orientate spre dezvoltarea integrală a capacităților motrice și a performanței artistice. În acest context, pregătirea motrică a dansatorilor reprezintă un factor determinant atât pentru optimizarea performanței artistice cât și pentru prevenirea accidentărilor specifice activității coregrafice.

În concordanță cu aceste exigențe, prezenta cercetare își propune identificarea și fundamentarea unor repere metodologice eficiente pentru optimizarea pregătirii motrice a studenților din instituțiile superioare cu profil coregrafic, bazate pe integrarea interdisciplinară a

⁴⁹E-mail: mogacarolina10@gmail.com

⁵⁰E-mail: vladimir_potop@yahoo.com

mijloacelor specifice acrobaticii și fitness-ului în cadrul lecțiilor universitare.

Ipoteza cercetării. Se presupune că integrarea interdisciplinară a mijloacelor din acrobatică și fitness în cadrul lecțiilor cu studenții din instituțiile cu profil coregrafic va conduce la îmbunătățirea semnificativă a nivelului pregătirii motrice și a performanței artistice a studenților.

Scopul cercetării constă în fundamentarea unor repere metodologice eficiente pentru optimizarea pregătirii motrice a studenților din instituțiile superioare cu caracter coregrafic, prin valorificarea integrării mijloacelor specifice din acrobatică și fitness.

Pentru realizarea scopului propus au fost formulate următoarele **obiective ale cercetării**:

1. Analiza literaturii de specialitate privind pregătirea motrică a dansatorilor în contextul învățământului superior coregrafic.
2. Determinarea rolului integrării interdisciplinare a mijloacelor din acrobatică și fitness în dezvoltarea capacităților motrice și a performanței artistice a studenților.
3. Identificarea și selectarea mijloacelor specifice din acrobatică și fitness cu impact asupra dezvoltării calităților motrice (forță, suplețe, îndemânare, etc.).
4. Evaluarea influenței intervenției experimentale asupra nivelului de pregătire motrică și performanță artistică a studenților dansatori.
5. Elaborarea unor repere metodologice pentru optimizarea procesului de pregătire motrică a studenților în cadrul lecțiilor universitare cu profil coregrafic.

În baza scopului și obiectivelor propuse au fost utilizate următoarele **metode de cercetare**:

1. Analiza și generalizarea literaturii de specialitate.
2. Analiza documentelor de specialitate (curriculum, planificare).
3. Metoda convorbirii (interviul).
4. Metoda observației.
5. Metoda testului.
6. Metoda matematico-statistică de prelucrare și interpretare a datelor obținute.

Organizarea cercetării. Cercetarea s-a desfășurat în cadrul lecțiilor de Acrobatică cu studenții anului I, specializările Dans și Coregrafie, din cadrul Departamentului Artă Coregrafică și Performanță Motrică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Studiul a fost realizat în următoarele perioade: 09.2024-05.2025 și 09.2025-12.2025. Eșantionul cercetării a fost constituit din 35 de studenți, evaluați printr-un set de 7 probe motrice, vizând aprecierea nivelului de dezvoltare a calităților motrice, a execuției elementelor acrobatice și a combinațiilor de evidență. Astfel, evaluarea a fost realizată prin intermediul următoarelor probe standardizate (teste de elasticitate: sfoara pe stângul / dreptul / laterală; podul; teste de îndemânare: 5 sărituri cu întoarcere la 360°; proba Romberg; întoarceri împrejur pe vârfuri; teste pentru evaluarea tehnicii combinațiilor de evidență (sem. 1 și sem. 2). Datele obținute în urma cercetării au fost prelucrate statistic și sistematizate în tabele și figuri.

Rezultatele cercetării evidențiază faptul că integrarea exercițiilor acrobatice și a celor din fitness contribuie semnificativ la dezvoltarea calităților motrice (forța, îndemânarea, rezistența, suplețea), precum și la îmbunătățirea controlului postural și a stabilității corporale, având un impact direct asupra creșterii performanței artistice. Totodată, abordarea interdisciplinară favorizează adaptarea conținuturilor didactice la specificul diferitor stiluri coregrafice și la nivelul de pregătire a studenților.

În acest sens, rezultatele obținute susțin necesitatea implementării unor strategii didactice integrate, bazate pe complementaritatea mijloacelor din dans, acrobatică și fitness, care contribuie

la formarea unui dansator profesionist, capabil să răspundă cerințelor contemporane ale artei coregrafice, caracterizate prin complexitate motrică, expresivitate și adaptabilitate funcțională.

Generalizând rezultatele cercetării, pot fi trase următoarele **concluzii**:

1. Analiza literaturii de specialitate confirmă importanța abordării interdisciplinare în optimizarea formării competențelor profesionale ale studenților din domeniul coregrafic.
2. Exercițiile din acrobatică și fitness contribuie semnificativ la îmbunătățirea pregătirii motrice a studenților, necesare la însușirea acțiunilor de dans, la dezvoltarea integrală a capacităților motrice și a performanței artistice
3. Rezultatele experimentale evidențiază o îmbunătățirea indicilor la sfârșitul experimentului ($P < 0,05 - 0,001$).
4. Implementarea programului experimental validează eficiența abordării interdisciplinare și conduce la creșterea nivelului pregătirii motrice a studenților din instituțiile cu profil coregrafic.

Cuvinte-cheie: *pregătirea motrică, studenți, instituțiile cu profil coregrafic, abordare interdisciplinară*

The modernization of the training process of students in institutions with a choreographic profile requires the adoption of innovative didactic approaches, oriented toward the comprehensive development of motor abilities and artistic performance. In this context, the motor training of dancers represents a determining factor both for optimizing artistic performance and for preventing injuries specific to choreographic activity.

In accordance with these requirements, the present research aims to identify and substantiate effective methodological guidelines for optimizing the motor training of students in higher education institutions with a choreographic profile, based on the interdisciplinary integration of means specific to acrobatics and fitness within university classes.

Research hypothesis. It is assumed that the interdisciplinary integration of acrobatics and fitness means within classes involving students from institutions with a choreographic profile will lead to a significant improvement in the level of motor training and artistic performance.

Purpose of the research. The study aims to substantiate effective methodological guidelines for optimizing the motor training of students in higher education institutions with a choreographic profile, through the capitalization of the integration of specific means from acrobatics and fitness. To achieve the proposed aim, the following research objectives were formulated:

1. To analyze the specialized literature regarding the motor training of dancers in the context of higher choreographic education.
2. To determine the role of the interdisciplinary integration of acrobatics and fitness means in the development of motor abilities and students' artistic performance.
3. To identify and select specific means from acrobatics and fitness with an impact on the development of motor qualities (strength, flexibility, coordination, etc.).
4. To evaluate the influence of the experimental intervention on the level of motor training and artistic performance of student dancers.
5. To elaborate methodological guidelines for optimizing the motor training process of students within university classes with a choreographic profile.

Based on the aim and objectives, the following research methods were employed:

1. Analysis and generalization of specialized literature.
2. Analysis of domain-specific documents (curricula, planning documents).

3. The interview method.
4. The observation method.
5. The testing method.
6. Mathematical-statistical methods for processing and interpreting the obtained data.

Organization of the research. The research was conducted within Acrobatic classes with first-year students specializing in Dance and Choreography, within the Department of Choreographic Art and Motor Performance of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The study was carried out during the periods: 09.2024–05.2025 and 09.2025–12.2025. The research sample consisted of 35 students, assessed through a set of seven motor tests aimed at evaluating the level of development of motor qualities, the execution of acrobatic elements, and performance combinations. The evaluation was conducted using the following standardized tests: flexibility tests (left/right/lateral splits; bridge); coordination tests (five jumps with a 360° turn; Romberg test; turns on the toes); and tests for assessing the technique of performance combinations (semester 1 and semester 2). The data obtained were statistically processed and systematized in tables and figures.

The research results highlight that the integration of acrobatic and fitness exercises significantly contributes to the development of motor qualities (strength, coordination, endurance, flexibility), as well as to the improvement of postural control and body stability, having a direct impact on the enhancement of artistic performance. At the same time, the interdisciplinary approach facilitates the adaptation of instructional content to the specificity of different choreographic styles and to the students' level of training.

In this regard, the obtained results support the necessity of implementing integrated didactic strategies based on the complementarity of means from dance, acrobatics, and fitness, which contribute to the formation of a professional dancer capable of meeting the contemporary demands of choreographic art, characterized by motor complexity, expressiveness, and functional adaptability.

Generalizing the research results, the following conclusions can be drawn:

1. The analysis of specialized literature confirms the importance of an interdisciplinary approach to optimizing the development of professional competencies of students in the choreographic field.
2. Exercises from acrobatics and fitness significantly contribute to improving the students' motor training, necessary for the acquisition of dance actions, as well as for the comprehensive development of motor abilities and artistic performance.
3. The experimental results highlight a significant improvement in the indicators at the end of the experiment ($P < 0.05$ – 0.001).
4. The implementation of the experimental program validates the effectiveness of the interdisciplinary approach and leads to an increase in the level of motor training of students in choreographic institutions with a choreographic profile.

Keywords: *motor training, students, institutions with a choreographic profile, interdisciplinary approach*

ARTA PĂPUȘĂREASCĂ ÎNTRE PERIOADA MODERNISTĂ ȘI CONTEXTUL CONTEMPORAN

PUPPET ART BETWEEN THE MODERNIST PERIOD AND THE CONTEMPORARY CONTEXT

SVETLANA TÂRȚĂU⁵¹

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

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

CZU 792.97.03

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.41>

Cercetarea analizează asemănările sau diferențele existente din perioada modernistă și cea contemporană în creația artiștilor care se orientează către păpușărie, precum și în manifestarea efectivă a obiectelor performative pe scenă. În discuție sunt reflectate noile utilizări și expresii ale parcursului cultural și conceptual al artei păpușărești în acest spațiu temporal.

Păpușăria și figurile înrudite, combinând elemente antropomorfe cu măiestria și ingineria, servesc drept metafore utile și expresii tangibile ale înțelegerii noastre în continuă schimbare despre ce înseamnă să fii om. Ele pot apărea ca elemente artistice fructuoase în momentele în care punem la îndoială și concepem paradigme îndelungate despre ființele umane și relația noastră cu lumea neonsuflețită.

Opiniile și utilizările marionetei predominante în perioada în care Craig își scria eseul vorbesc despre promisiunile și anxietățile provocate de forțele transformatoare majore din Europa și Statele Unite la acea vreme, în special creșterea industrializării, apariția psihologiei freudiene și noile ontălniri dintre Est și Vest. Artiștii perioadei articulează o abordare a acestor probleme animată de gândirea binară om&mașină, minte&corp, Est&Vest, artă populară&artă onaltă, actor&marionetă. Păpușarii folosesc diverse mijloace pentru a anima obiecte neînsuflețite, coarde și țije, iar astăzi chiar și animatronice și computere.

În perioada modernistă dezvoltările tehnologice transformau rapid și puternic viața de zi cu zi pentru fiecare clasă a societății și, prin urmare, se aflau în mod necesar în centrul discursului și experienței mainstream. În 1908, anul în care Craig a scris *Actorul și supramarioneta*, Henry Ford a produs primul Model T. Până în 1913, Ford introdusese linia de asamblare ca metodă de producție în masă. Amestecarea noilor mașini și a acțiunilor acestora cu viețile organice și practicile umane a oferit noi provocări.

Marioneta, situată între om și mașină, un personaj figurativ, antropomorf, dar acționat prin mijloace tehnologice – fie că este vorba de țijă, sfoară sau ceva mai mult – a oferit un loc artistic prin care să se exploreze noi potențiale și anxietăți legate de aceste evoluții.

Futuriștii italieni, îmbrățișând mașina și mediul urban rapid, au fost deosebit de proeminenți în propunerea de marionete asemănătoare mașinilor. Marinetti, fondatorul mișcării futuriste, a scris piesa de teatru *Păpuși electrice* (*Poupées Électriques*) în 1909. Paul Menard susține că *Păpușile*

⁵¹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

electrice sunt prima manifestare pe scenă a oamenilor mecanici fabricați.

Dadaștii au descoperit, de asemenea, posibilități artistice revigorante în păpușă. Printre aceștia se numără Sophie Taeuber-Arp, artistă vizuală și dansatoare. Ea a creat măști și alte forme figurative și, în 1918, o distribuție de marionete pentru piesa de teatru din secolul al XVIII-lea a lui Carlo Gozzi – *Regele Cerb*.

Exista o mulțime de exemple cnd omul este reimaginat ca mașină și, în contrast, cu modelele umane. Mașinile propun ceva asemănător cu omul, dar diferit de om, mașină, forțând o transformare a corpului uman și a acțiunii umane. Organicul capătă o formă anorganică.

Pentru artiștii simbolisți forțele nevăzute, care influențau acțiunea și experiența umană, erau atât psihologice cât și spirituale. Vorbim aici despre adaptarea din 1911 a operei *Petruška* de Aleksander Benois și Igor Stravinski pentru *Ballets Russes*. În viziunea lui Segel, figura marionetei a devenit întruchiparea perfectă a perspectivei metafizice de la începutul secolului, care oi vedea pe oameni ca pe niște jucării tragice, neajutorate ale destinului, ale unor puteri oculte, supranaturale pe care nu aveau nicio capacitate de a le controla la fel ca o marionetă cu sfori și fire, care o animă.

Fascinația pentru standul de bălci, exprimată de Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Blok și alți artiști prin însușirea păpușii, a privit arta populară ca o sursă nouă de inspirație artistică. Acești artiști s-au orientat către tradiții populare robuste, pe care cultura burgheză le-a evitat în general, pentru a-și îmbogăți experimentele avangardiste, căutând să unească valorile artistice sofisticate cu practicile artistice populare.

În raport cu opiniile de mai sus, s-ar putea interpreta utilizarea de către Alfred Jarry a figurii grotesci, inspirată de Guignol, asemănătoare unei păpuși a lui Pere Ubu din *Ubu Roi* (1896), ca o reprezentare a societății burgheze transformate într-un Celălalt, înstrăinat de propria umanitate.

Descrierea lui Craig asupra păpușii în Orient evocă cu siguranță legătura dintre multe forme asiatice de păpuși cu ritualurile religioase și istoria acceptată în mai multe tradiții asiatice a tehnicilor de interpretare a actorilor. Religia în contexte asiatice a oferit artiștilor europeni un model de păpușărie care se conecta cu dorința simbolistă de a ajunge la o lume misterioasă dincolo de cunoașterea clară și imediată a simțurilor.

Astăzi folosim în mod regulat aceste tehnologii pentru a ne exprima, proiectându-ne prin intermediul rețelelor sociale, aplicațiilor, pictogramelor și fotografiilor de pe dispozitivele personale de calcul sau prin intermediul personajelor construite și al avatarelor din jocuri. Procedând astfel, ne familiarizăm foarte mult cu ideea de a proiecta caracterul prin obiecte, pe care le vedem și le folosim ca extensii ale noastre. Pentru Kaplin, actorii și păpușarii fac aceeași treabă – de a proiecta personajul. Actorii proiectează personajul prin corp, voce și acțiune, ajutați de elemente de costum și recuzită. Actorul poate apoi să-și pună o mască, proiectnd personajul prin acel obiect acum complet realizat, încă atașat de interpret. De acolo, masca poate deveni un obiect performativ, ca o marionetă, independentă de actor, „scoasă” din corpul actorului, operată prin manipulare directă sau prin alte mijloace tehnologice – tijă, sfoară, dispozitiv animatronic etc. Îl vedem pe păpușar ca pe un interpret hibrid care creează personaje prin appendice construite. Păpușarii nu mai sunt entități strict invizibile ascunse în spatele unei cortine, ci apar în plină vedere, alături de sau împletite cu obiectele lor.

Cuvinte-cheie: arta păpușărească, modernism, contemporaneitate, marioneta, mașină, actor, obiecte, manipulare, mijloace tehnologice

The research examines the similarities and differences, from the modernist to the contemporary period, in the work of artists who specialize in puppetry, as well as in the actual manifestation of performative objects on stage. The discussion reflects on new uses and expressions in the cultural and conceptual trajectory of puppetry art within this temporal space. Puppetry and related figures, combining anthropomorphic elements with craft and engineering, serve as useful metaphors and tangible expressions of our continually shifting understanding of what it means to be human. They can emerge as fertile artistic devices at moments when we question and reconceptualise longstanding paradigms about human beings and our relationship with the inanimate world.

The prevailing views and uses of the marionette during the period when Craig was writing his essay speak to the promises and anxieties caused by the major transformative forces in Europe and the United States at that time – notably the rise of industrialization, the emergence of Freudian psychology, and new encounters between the East and West. Artists of the period articulated an approach to these issues animated by binary thinking– man and machine, mind and body, East and West, folk art and high art, actor and puppet. Puppeteers employed a variety of means to animate inanimate objects – strings and rods, and today even animatronics and computers.

In the modernist period, technological developments were rapidly and profoundly transforming everyday life across every class of society and thus necessarily lay at the heart of mainstream discourse and experience. In 1908, the year Craig wrote "The Actor and the Übermarionette", Henry Ford produced the first Model T. By 1913, Ford had introduced the assembly line as a method of mass production. The intermingling of new machines and their actions with organic lives and human practices presented novel challenges.

The marionette, positioned between human and machine – a figurative, anthropomorphic character operated by technological means, whether rod, string or something more – provided an artistic space through which to explore new potentials and anxieties associated with these developments.

The Italian Futurists, embracing the machine and the fast urban environment, were particularly prominent in proposing machine-like marionettes. Marinetti, founder of the Futurist movement, wrote the play "Poupées Électriques" ("Electric Dolls") in 1909. Paul Ménéard argues that "Poupées Électriques" are "the first stage manifestation of manufactured mechanical people".

The Dadaists also discovered invigorating artistic possibilities in puppetry. Among them was Sophie Taeuber-Arp, a visual artist and dancer. She created masks and other figurative forms and, in 1918, a cast of marionettes for Carlo Gozzi's 18th-century play "The King Stag".

There are numerous examples in which the human is reimagined as machine and contrasted with human models. Machines propose something similar to, yet different from, the human – the machine forces a transformation of the human body and human action. The organic assumes an inorganic form.

For symbolist artists, the unseen forces shaping human action and experience were both psychological and spiritual. Speaking of the 1911 adaptation of the ballet "Petrushka" by Aleksander Benois and Igor Stravinsky for the Ballets Russes, Segel viewed the marionette figure as the perfect embodiment of the early-century metaphysical perspective that saw humans as tragically helpless playthings of Destiny – of occult, supernatural powers over which they had no control, much like a marionette animated by strings and wires.

The fascination with the fairground stall, expressed by Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Blok and other artists through an embrace of the puppet, regarded folk art as a new source of artistic inspiration. These artists turned to robust popular traditions, which bourgeois culture generally

avoided, to enrich their avant-garde experiments, seeking to unite sophisticated artistic values with popular artistic practices.

In the light of the above views, Alfred Jarry's use of the grotesque, inspired by Guignol, puppet-like figure of Père Ubu in "Ubu Roi" (1896) can be read as a depiction of bourgeois society transformed into an Other, alienated from its own humanity.

Craig's description of puppetry in the East certainly evokes the link between many Asian forms of puppetry and religious ritual, and the acknowledged history in several Asian traditions of actor performance techniques. Religion in Asian contexts offered European artists a model of puppetry that resonated with the Symbolist desire to reach a mysterious realm beyond the clear, immediate knowledge of the senses.

Today we regularly use these technologies to express ourselves, projecting through social networks, apps, icons and photographs on personal computing devices, or via constructed characters and avatars in games. In doing so, we become highly accustomed to the idea of projecting character through objects, which we see and use as extensions of ourselves. For Kaplin, the actors and puppeteers do the same work of projecting character. Actors project character through body, voice and action, aided by costume and props. An actor can then put on a mask, projecting character through that fully realised object while it remains attached to the performer. From there the mask can become a performative object, like a marionette, independent of the actor – removed from the actor's body and operated by direct manipulation or other technological means (rod, string, animatronic device, etc.). We see the puppeteer as a hybrid performer who creates characters through constructed appendages. Puppeteers are no longer strictly invisible entities hidden behind a curtain; they appear in full view, alongside or interwoven with their objects.

Keywords: *puppetry, modernism, contemporaneity, puppet, machine, actor, objects, manipulation, technological means*

STRATEGII ALTERNATIVE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

ALTERNATIVE STRATEGIES IN CONTEMPORARY THEATRE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ANGELINA ROȘCA-ICHIM⁵²

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.038(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.42>

⁵²E-mail: angelina.rosca@gmail.com

Articolul analizează strategiile alternative în teatrul contemporan din Republica Moldova, delimitându-le de convențiile dominante ale realismului psihologic și repertoriului clasic.

Sincronizarea cu strategiile europene merge pe multiple căi: participarea artiștilor moldoveni la proiecte, concursuri, ateliere, festivaluri, turnee internaționale etc.

Studiul se concentrează asupra direcțiilor majore: teatrul documentar și social, teatrul comunitar și participativ, teatrul postdramatic și experimental, teatrul provocativ, precum și practicile desfășurate în spații alternative și interdisciplinare. Prin exemple concrete de regizori (D. Acriș, S. Sambriș, L. Țicu, N. Neghin, B. Bîțlan, N. Betekhtin, L. Zaikauskas, I. Gogia, M. Țarnă, D. Burlaca etc.) și spectacole se evidențiază modul în care aceste strategii contestă tradiția, democratizează actul artistic și extind limbajul teatral. Analiza subliniază impactul lor asupra publicului, relevanța civică și rolul formativ în educația noilor generații de regizori. În peisajul teatral moldovenesc contemporan provocativitatea se conturează ca strategie definitorie, menită să destabilizeze convențiile estetice și să stimuleze reflecția critică asupra tensiunilor sociale și culturale.

Teatrul independent contribuie la o și mai mare deschidere a spațiului artistic, închis altădată în dogmele artistice. El include forme noi, precum: spectacol-lectură, proiect artistic, spectacol-schiță, work in progress. Ultima formă nu mai semnifică doar o fază de lucru a creatorilor. Ea este ofertantă pentru public, ca acesta să continue lucrul început la o anumită fază singur, fără coparticiparea artiștilor. Teatrul alternativ din această zonă pune o mare miză pe un alt tip de spațiu de joc și, mai ales, pe un alt tip de comunicare cu spectatorul.

Atitudinile alternative tot mai mult își fac loc în actul spectacular al Republicii Moldova. Aname lor li se datorează faptul că astăzi putem vorbi de o pluralitate artistică. Peisajul teatral nu mai e acel de altă dată. Doctrinile de calibru – metanarativele – s-au prefigurat într-o multitudine de micronarative.

Concluzia principală este că „strategiile alternative” constituie un nucleu vital al teatrului moldovenesc contemporan, capabil să răspundă provocărilor actuale prin gesturi estetice și civice deopotrivă. Teatrul alternativ rămâne în poziție de ofensivă, luptând pentru libera exprimare și extinderea progresivă a spațiului artistic. Este un atac susținut împotriva capacității operative a teatrului tradițional, a formelor sclerozate, a stereotipurilor. Din perspectiva strategiilor alternative cucerirea unui nou obiectiv constă în reînnoirea masivă a teatrului din RM.

Cuvinte-cheie: *strategii alternative, interdisciplinaritate, spații alternative, teatru postdramatic, teatru documentar, teatru comunitar, teatru provocativ, spectacol-schiță, work in progress*

The article analyzes alternative strategies in contemporary theatre in the Republic of Moldova, distinguishing them from the dominant conventions of psychological realism and the classical repertoire. Synchronization with European strategies unfolds along multiple paths: the participation of Moldovan artists in projects, competitions, workshops, festivals, international tours etc.

The study focuses on major directions: documentary and social theatre, community and participatory theatre, postdramatic and experimental theatre, provocative theatre, as well as practices carried out in alternative and interdisciplinary spaces. Through concrete examples of

directors (D. Acriș, S. Sambriș, L. Țicu, N. Neghin, B. Bîțlan, N. Betekhtin, L. Zaikauskas, I. Gogia, M. Țărnă, D. Burlaca, etc.) and productions, it highlights the ways in which these strategies challenge tradition, democratize the artistic act, and expand the theatrical language. The analysis emphasizes their impact on audiences, their civic relevance, and their formative role in educating new generations of directors. In the contemporary Moldovan theatrical landscape, provocativeness emerges as a defining strategy, intended to destabilize aesthetic conventions and stimulate critical reflection on social and cultural tensions.

Independent theatre contributes to an even greater openness of the artistic space, once confined within artistic dogmas. It embraces new forms such as staged readings, artistic projects, sketch-performances, and works in progress. The latter no longer signifies merely a working phase for creators; it becomes an offering to the audience, inviting them to continue the process initiated at a certain stage on their own, without the co-participation of the artists. Alternative theatre in this sphere places significant emphasis on a different type of performance space and, above all, on a new mode of communication with the spectator.

Alternative attitudes are increasingly making their way into the performative act of the Republic of Moldova. It is precisely thanks to them that today we can speak of artistic plurality. The theatrical landscape is no longer what it once was. Doctrines of major scope – the metanarratives – have been reshaped into a multitude of micronarratives.

The main conclusion is that „alternative strategies” constitute a vital core of the contemporary Moldovan theatre, capable of responding to current challenges through both aesthetic and civic gestures. Alternative theatre remains in an offensive position, fighting for free expression and the progressive expansion of the artistic space. It represents a sustained attack against the operative capacity of the traditional theatre, against ossified forms and stereotypes. From the perspective of alternative strategies, the conquest of a new objective lies in the massive renewal of the theatre in the Republic of Moldova.

Keywords: *alternative strategies, interdisciplinarity, alternative spaces, postdramatic theatre, documentary theatre, community theatre, provocative theatre, sketch performance, work in progress*

REVENIREA LUI FĂȚ-FRUMOS: VALORILE NAȚIONALE ÎN TEATRUL PENTRU COPII

THE RETURN OF PRINCE BEAUTY: NATIONAL VALUES IN THE CHILDREN'S THEATRE

VIOLETA TIPA⁵³

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

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

⁵³E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

Spectacolele pentru copii reprezintă un fenomen aparte în arta teatrală, cu specificul și caracteristicile sale. În spațiul nostru acest gen teatral nu s-a bucurat prea mult de atenția criticii de specialitate, minimalizându-i-se semnificația. Or, spectacolele pentru copii s-au aflat mereu la marginea domeniului, în mod special, cele montate în teatrul dramatic. Atitudinea nefavorabilă a influențat atât cantitativ cât și calitativ spectacolele. Posibil, că s-au simțit efectele globalizării și concurența inechitabilă a teatrului cu valul de producție audiovizuală care a împânzit toate ecranele, promovând noi modele de eroi și supereroi, inclusiv monopolizând atenția tinerilor spectatori cu producții străine spiritului nostru. Teatrul încearcă să readucă copiii în universul celor mai frumoase povești ale copilăriei, inspirate atât din creația universală cât și cea națională. Astăzi teatrele dramatice din republică au în repertoriul său spectacole montate în baza poveștilor lui Charles Perrault (*Cenușăreasa* la Teatrul Muzical-Dramatic din Cahul), Andersen (*Rățușca cea urâtă*, Teatrul Independent *Planeta Clounela*), a basmelor culte, precum *Pinocchio* de Carlo Collodi (Teatrul *Luceafărul*), *Peter Pan* de J.M. Barrie (Teatrul *Eugene Ionesco*), *Spărgătorul de nuci* după basmul lui Hoffmann (Teatrul Dramatic Rus de Stat A.P. Cehov), *Micul Prinț* de Saint-Exupéry (Teatrul *Alexie Mateevici*), *Alice în Țara Minunilor* de Luis Carroll (Teatrul Independent pentru Copii *Planeta Clounela*) ș.a.

În această întreagă pleiadă de personaje, care au trecut testarea timpului, pe scena teatrelor noastre revine personajul cel mai semnificativ din folclorului național – Făt-Frumos. Lipsa acestui personaj folcloric a fost intuită mai întâi de toate de regizorul Titus Jucov, care, în anul 2000, a pus în scenă, cu păpuși, povestea *Făt-Frumos din lacrimă* a lui Mihai Eminescu la Teatrul Republican de Păpuși *Licurici*, spectacol care se joacă periodic până în prezent. Tot această poveste este preluată de actorul și scenaristul Adrian Graur și montată în 2025 pe scena Teatrului Național *Vasile Alecsandri* din Bălți.

O altă apariție neașteptată a lui Făt-Frumos este la Teatrul *Anton Cehov*. Regizorul Ghenadie Boiarchin se adresează la scenariul lui Vlad Ioviță și Nicolae Esinencu pentru filmul *Povestea lui Făt-Frumos* (1977), adaptându-l pentru scena teatrală. Astfel, în 2023, copiii sunt invitați la premiera spectacolului Făt-Frumos – legenda voinicului curajos, care îi readuce pe scenă vitejiile celui mai popular erou al poveștilor moldovenești. O nouă viziune asupra eroului nostru o propune spectacolul *Făt-Frumos: Renașterea* (2024), montat la Teatrul *Luceafărul* în adaptarea lui Iulian Bubuioc și regia lui Slava Sambriș. Deși, linia de subiect rămâne caracteristică poveștilor, istoria este transformată radical: personajul principal este un tânăr nici frumos și nici viteaz, un simplu grăjdar la palatul regal, iar Făt-Frumos este mai mult o poreclă. Spectacolul, prin inversarea subiectului și a tuturor acțiunilor, își propune să transmită mesajul că „oricine poate deveni erou” și pentru a fi un Făt-Frumos nu e nevoie de lupte cu balaurii, toate „luptele” ți le oferă viață.

Revenirea lui Făt-Frumos pe scena teatrelor din republică este cea mai valoroasă prezență, care ar putea contribui la fortificarea identității tinerilor spectatori și care i-ar conecta la irepetabilul miracol al poveștilor populare.

Cuvinte-cheie: *teatru pentru copii, spectacol, teatru dramatic, valori naționale, folclor, Făt-Frumos, povesti populare*

Children's shows present a special phenomenon in theatrical art, with its specificity and

characteristics. In our space, this theatrical genre has not really enjoyed the attention of specialized critics, minimizing its significance. However, performances for children have always been at the edge of the field, especially those staged in the dramatic theater. The unfavorable attitude influenced both quantitatively and qualitatively the performances. At present the drama theaters from the Republic have in their repertoire staged shows based on the stories of Charles Perrault (*Cinderella* at the Musical-Drama Theater in Cahul), Andersen (*The Ugly Duckling*, *Planeta Clounela* Independent Theater), cult fairy tales, such as *Pinocchio* by Carlo Collodi (*Luceafărul* Theater), *Peter Pan* by J.M. Barrie (*Eugene Ionesco* Theater), *The Nutcracker* after Hoffmann's fairy tale (A. Chekhov Russian Theater), Exupery's *Little Prince* (Alexie Mateevici Theater), Luis Carroll's, *Alice in Wonderland* (Clown Planet Independent Children's Theater) etc.

In this entire constellation of characters that have passed the test of time, the most significant character from national folklore – Făt-Frumos – returns to the stage of our theaters.

The lack of this folkloric character was sensed first of all by the director Titus Jucov, who in 2000 dramatized the story *Făt-Frumos din lacrimă* by Mihai Eminescu and staged it at the *Licurici* Republican Puppet Theater with puppets, a show that is performed periodically. This whole story is taken over by the actor and screenwriter Adrian Graur and staged in 2025 at the *Vasile Alecsandri* National Theater in Balti.

Another unexpected appearance of Făt-Frumos is at the *Anton Chekhov* Russian Theater. The director Ghenadie Boiarchin addresses the script of Vlad Ioviță and Nicolae Esinencu for the film *The Story of Făt-Frumos* (1977), adapting it for the theatrical stage. Thus, in 2023, children are invited to the premiere of the Făt-Frumos show - the legend of the brave man, which brings back to the stage the bravery of the most popular hero of Moldovan stories. A new vision of our hero is proposed by the show *Făt-Frumos: Renaștearea* (2024) staged at the *Luceafărul* Theater in the adaptation of Iulian Bubuioac and directed by Slava Sambriș. Although, the subject line remains characteristic of the stories, the story is radically transformed: the main character is a young man neither handsome nor brave, a simple groom at the royal palace, and the beautiful fetus is more of a nickname. The show, by inverting the subject and all the actions, aims to convey the message that "anyone can become a hero" and to be a handsome fetus you don't need to fight dragons, all the "fights" are given to you by life.

The return of Făt-Frumos to the stage of theaters in the Republic is the most valuable presence, which could contribute to strengthening the identity of young spectators and which would connect them to the unrepeatable miracle of folk stories.

Keywords: theater for children, performance, dramatic theater, national values, folklore, *Făt-Frumos*, folk stories

FUNCȚIILE BALETULUI ÎN CONTEXTUL ARTEI CONTEMPORANE: DIMENSIUNI ESTETICE, EXPRESIVE ȘI EDUCATIONALE

THE FUNCTIONS OF BALLET IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART: AESTHETIC, EXPRESSIVE AND EDUCATIONAL DIMENSIONS

ZOIA GUȚU⁵⁴

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

<https://orcid.org/0000-0001-8493-4756>

OLIMPIA CRISTINA GHEȚA⁵⁵

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-6682-7447>

CZU 792.82.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.44>

Baletul reprezintă una dintre cele mai complexe forme ale artei coregrafice, caracterizată printr-o sinteză a mișcării, muzicii și expresivității corporale. Abordarea sa exclusiv din perspectiva virtuozității tehnice este limitativă, deoarece nu reflectă dimensiunea sa semantică și culturală.

În contextul contemporan, baletul trebuie înțeles ca un sistem de producere a sensului artistic. Așa cum subliniază M. Merleau-Ponty, „corpul nu este un obiect, ci mediul prin care lumea devine perceptibilă”. În această perspectivă, corpul dansatorului devine nu doar instrument, ci purtător de semnificație.

Analiza funcțiilor baletului capătă o relevanță suplimentară, fiind corelată cu procesele de modernizare a educației artistice și cu integrarea practicilor coregrafice în sistemul formativ contemporan și spațiul cultural românesc. După cum subliniază cercetările recente din domeniul pedagogiei dansului, baletul trebuie abordat ca un sistem deschis, capabil să integreze atât tradiția academică cât și noile direcții artistice.

Dimensiunea estetică a baletului contemporan

Funcția estetică a baletului, tradițional asociată cu armonia și proporția, cunoaște astăzi o extindere semnificativă. Integrarea elementelor din dansul contemporan conduce la diversificarea criteriilor estetice și la apariția unor noi forme de expresie.

În acest sens, estetica baletului nu mai este definită exclusiv prin idealul perfecțiunii formale, ci prin capacitatea de a genera sensuri multiple. După cum remarcă R. Laban, „mișcarea este o expresie a vieții interioare, manifestată în forme vizibile”. Această perspectivă permite înțelegerea baletului ca proces dinamic de configurare a expresiei.

Funcția expresivă și discursul coregrafic

Funcția expresivă constituie nucleul limbajului coregrafic. Mișcarea devine un mijloc de

⁵⁴E-mail: zoia.gutu@gmail.com

⁵⁵E-mail: olimpiaballet@yahoo.com

articulare a emoțiilor și simbolurilor, depășind simpla dimensiune tehnică. R.V. Zaharov afirma că „dansul trebuie să fie purtător de idei și emoție, nu doar demonstrație de abilitate”. În acest sens, expresivitatea în balet presupune integrarea tehnicii într-un sistem de semnificații. Corpul dansatorului devine astfel un spațiu al discursului artistic, în care fiecare gest contribuie la construirea sensului coregrafic.

Funcția comunicativă a baletului

Baletul funcționează ca un sistem de comunicare nonverbală, în care sensul este transmis prin intermediul mișcării. S. Foster subliniază că „dansul produce o formă de empatie kinestezică, prin care spectatorul percepe mișcarea la nivel corporal”. Această capacitate de a genera experiență perceptivă face din balet un mediu de comunicare profund și complex. Astfel, funcția comunicativă nu se limitează la transmiterea unui mesaj, ci implică participarea activă a spectatorului în procesul de interpretare.

Funcția formativă și dimensiunea educațională

Baletul îndeplinește și o funcție formativă esențială, contribuind la dezvoltarea disciplinei, a sensibilității estetice și a conștiinței corporale. A.I. Vaganova sublinia importanța tehnicii ca fundament al expresiei artistice, afirmând că „fără stăpânirea tehnicii, expresivitatea nu poate atinge plenitudinea sa artistică”. În acest context, procesul de formare coregrafică devine un proces complex, care implică atât dezvoltarea abilităților tehnice cât și cultivarea expresivității și a conștiinței artistice.

Interdependența funcțiilor și perspectiva sistemică

Funcțiile baletului se află într-o relație de interdependență, contribuind la definirea acestuia ca sistem artistic coerent. Tehnica și expresivitatea nu sunt opoziții, ci dimensiuni complementare ale aceluiași proces artistic. După cum observa F.V. Lopuhov, „forma și conținutul în dans sunt inseparabile”. Această perspectivă sistemică permite înțelegerea baletului ca structură funcțională de generare a sensului artistic.

Concluzii

Baletul contemporan se configurează ca un sistem artistic complex, în care funcțiile estetică, expresivă, comunicativă și formativă interacționează în mod dinamic.

Prin depășirea limitelor unei abordări strict tehnice, baletul devine un mediu de expresie și comunicare artistică profundă. Abordarea funcțională permite o înțelegere mai amplă a rolului baletului în cultura contemporană și contribuie la dezvoltarea practicilor pedagogice și artistice.

Cuvinte-cheie: *balet, funcțiile baletului, dimensiune estetică, expresivitate corporală, comunicare nonverbală, discurs coregrafic, formare artistică, dans contemporan*

Ballet represents one of the most complex forms of choreographic art, characterized by a synthesis of movement, music, and corporeal expressivity. An approach limited exclusively to technical virtuosity is reductive, as it fails to reflect its semantic and cultural dimensions.

In the contemporary context, ballet should be understood as a system of artistic meaning production. As M. Merleau-Ponty emphasizes, “the body is not an object but the medium through which the world becomes perceptible”. From this perspective, the dancer’s body becomes not merely an instrument, but a bearer of meaning.

The analysis of the ballet’s functions acquires additional relevance when correlated with the processes of modernization in arts education and the integration of choreographic practices into the contemporary educational system in the Romanian cultural space. As recent research in dance

pedagogy highlights, ballet should be approached as an open system, capable of integrating both academic tradition and new artistic directions.

The Aesthetic Dimension of Contemporary Ballet

The aesthetic function of ballet, traditionally associated with harmony and proportion, has undergone significant expansion. The integration of elements from contemporary dance has led to the diversification of aesthetic criteria and the emergence of new forms of expression. In this sense, the aesthetics of ballet is no longer defined exclusively by the ideal of formal perfection, but by its capacity to generate multiple meanings. As R. Laban observed, “movement is an expression of inner life manifested in visible forms”. This perspective allows ballet to be understood as a dynamic process of expressive configuration.

The Expressive Function and Choreographic Discourse

The expressive function constitutes the core of the choreographic language. Movement becomes a means of articulating emotions and symbols, transcending its purely technical dimension. R.V. Zakharov stated that “dance must be a carrier of idea and emotion, not merely a demonstration of skill”. In this regard, expressivity in ballet implies the integration of technique into a system of meanings. Thus, the dancer’s body becomes a space of artistic discourse, where each gesture contributes to the construction of choreographic meaning.

The Communicative Function of Ballet

Ballet functions as a system of nonverbal communication in which meaning is transmitted through movement. S. Foster emphasizes that “dance produces a form of kinesthetic empathy, through which the spectator perceives movement at a bodily level”. This capacity to generate perceptual experience transforms ballet into a profound and complex medium of communication. Therefore, the communicative function extends beyond the transmission of a message, involving the active participation of the spectator in the interpretative process.

The Formative Function and the Educational Dimension

Ballet also fulfills an essential formative function, contributing to the development of discipline, aesthetic sensitivity, and bodily awareness. A.I. Vaganova emphasized the importance of technique as the foundation of artistic expression, stating that “without mastery of technique, expressivity cannot reach its full artistic potential”. In this context, choreographic training becomes a complex process involving both the development of technical skills and the cultivation of expressivity and artistic awareness.

Interdependence of Functions and the Systemic Perspective

The functions of ballet are interdependent, contributing to its definition as a coherent artistic system. Technique and expressivity are not opposites, but complementary dimensions of the same artistic process. As F.V. Lopukhov observed, “form and content in dance are inseparable”. This systemic perspective allows ballet to be understood as a functional structure for the generation of artistic meaning.

Conclusions

Contemporary ballet is configured as a complex artistic system in which aesthetic, expressive, communicative, and formative functions interact dynamically. By overcoming the limitations of a purely technical approach, ballet becomes a medium of profound artistic expression and communication. The functional approach enables a broader understanding of the ballet’s role in contemporary culture and contributes to the development of pedagogical and artistic practices.

Keywords: *ballet, functions of ballet, aesthetic dimension, bodily expressivity, nonverbal communication, choreographic discourse, artistic training, contemporary dance*

DANSUL ÎN DUET ÎN BALETUL CLASIC: TEHNICĂ ȘI POSIBILITĂȚI EXPRESIVE

DUET DANCE IN CLASSICAL BALLET: TECHNIQUE AND EXPRESSIVE POSSIBILITIES

ZOIA GUȚU⁵⁶

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

<https://orcid.org/0000-0001-8493-4756>

ALEXEI TEREENTIEV⁵⁷

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-7051-3284>

CZU 792.82.082

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.45>

Дуэтный танец в классическом балете представляет собой не только форму сценического взаимодействия, но и особую художественную систему, в которой реализуется синтез пластического языка, музыкально-ритмической структуры и телесной выразительности.

С позиции эстетики хореографического искусства дуэт можно рассматривать как форму пластического диалога, в которой взаимодействие тел приобретает смысловую и образную функцию. Как отмечал Ф. В. Лопухов, «движение в танце есть не механическое действие, а выразительный жест, организованный по законам искусства».

В данном контексте дуэт танца выступает как пространство художественной коммуникации, где тело становится носителем смысла, а взаимодействие партнёров – формой пластической речи.

Кинестетическая коммуникация, по определению современных исследователей, представляет собой «обмен смыслом через движение и телесное ощущение» что особенно ярко проявляется в партнёрской работе.

Возникновение дуэтного танца как специфической формы связано с развитием балетного искусства XVIII-XIX веков. В ранних постановках Шарля Дидло взаимодействие партнёров носило оаграниченный характер и не предполагало сложной системы поддержек.

⁵⁶E-mail: zoia.gutu@gmail.com

⁵⁷E-mail: terentiev_al_cr@mail.ru

Ситуация меняется в XIX веке с развитием техники классического танца. Введение пуантовой техники трансформирует женскую партию, делая её более виртуозной и требующей дополнительной опоры. Как подчёркивала А.Я. Ваганова, «развитие техники требует не только силы, но и точной координации и устойчивости».

В балетах М. Петипа формируется каноническая структура *pas de deux*, в которой поддержка становится не только техническим, но и выразительным элементом, включённым в драматургию танца.

Танцевальная поддержка в дуэте представляет собой синтетическое явление, объединяющее техническую функцию и выразительное содержание.

С одной стороны, поддержка обеспечивает устойчивость и возможность выполнения сложных движений. С другой – она формирует пластический образ, определяя характер взаимодействия партнёров.

Г.Н. Добровольская отмечает, что «партнёрство в танце – это система точных взаимодействий, основанных на доверии и взаимном ощущении движения»[4 с. 39].

В современной хореографии наблюдается расширение пластического языка поддержек: они становятся более динамичными, включают элементы акробатики и пространственной игры. Однако, как справедливо указывал Лопухов, «техника не должна подменять художественную выразительность».

Дуэтный танец в классическом балете представляет собой сложную художественную систему, в которой соединяются техника, пластический язык и телесная выразительность. Его развитие демонстрирует эволюцию от вспомогательной формы взаимодействия к самостоятельному выразительному средству, обладающему высокой эстетической значимостью.

Современный дуэт функционирует как пространство пластической драматургии и кинестетической коммуникации, где взаимодействие партнёров становится основой художественного смысла.

Таким образом, дуэтный танец следует рассматривать как ключевой элемент хореографического искусства, отражающий как технические, так и глубинные эстетические процессы развития балета.

Ключевые слова: *дуэтный танец, классический балет, поддержка, пластический язык, телесность, pas de deux, кинестетика, выразительность*

Dansul în duet în baletul clasic reprezintă nu doar o formă de interacțiune scenică, ci și un sistem artistic complex în care se realizează sinteza limbajului plastic, a structurii muzical-ritmice și a expresivității corporale.

Din perspectiva esteticii artei coregrafice, duetul poate fi interpretat ca o formă de dialog plastic, în care interacțiunea corpurilor dobândește funcție semantică și imagistică. După cum remarcă F.V. Lopuhov, „mișcarea în dans nu este o acțiune mecanică, ci un gest expresiv, organizat conform legilor artei”. În acest context, dansul în duet apare ca un spațiu al comunicării artistice, unde corpul devine purtător de sens, iar interacțiunea partenerilor – o formă de discurs plastic.

Comunicarea kinestezică, în accepțiunea cercetătorilor contemporani, reprezintă „schimbul de sens prin mișcare și senzație corporală”, fapt care se manifestă cu deosebită pregnanță în lucrul în parteneriat.

Apariția dansului în duet ca formă specifică este legată de dezvoltarea artei baletului în secolele XVIII-XIX. În montările timpurii ale lui Charles Didelot interacțiunea partenerilor avea un caracter limitat și nu presupunea un sistem complex de susțineri. Situația se schimbă în secolul al XIX-lea odată cu dezvoltarea tehnicii dansului clasic. Introducerea tehnicii pe poante transformă partida feminină, făcând-o mai virtuoasă și necesitând un sprijin suplimentar. După cum sublinia A. Ia. Vaganova, „dezvoltarea tehnicii presupune nu doar forță, ci și coordonare precisă și stabilitate”.

În baleturile lui M. Petipa se conturează structura canonică a *pas de deux*, în care susținerea devine nu doar un element tehnic, ci și unul expresiv, integrat în dramaturgia dansului. Susținerea în dansul de duet reprezintă un fenomen sintetic, care îmbină funcția tehnică cu conținutul expresiv. Pe de o parte, aceasta asigură stabilitatea și posibilitatea executării mișcărilor complexe. Pe de altă parte, ea construiește imaginea plastică, determinând caracterul interacțiunii dintre parteneri.

G.N. Dobrovolskaia subliniază că „parteneriatul în dans este un sistem de interacțiuni precise, bazate pe încredere și pe simțul reciproc al mișcării”.

În coregrafia contemporană se observă o extindere a limbajului plastic al susținerilor: acestea devin mai dinamice, includ elemente acrobatice și jocuri spațiale. Totuși, așa cum remarcă pe bună dreptate Lopuhov, „tehnica nu trebuie să substituie expresivitatea artistică”.

Dansul în duet în baletul clasic reprezintă un sistem artistic complex, în care se îmbină tehnica, limbajul plastic și expresivitatea corporală. Evoluția sa demonstrează trecerea de la o formă auxiliară de interacțiune la un mijloc expresiv autonom, cu o înaltă valoare estetică.

Duetul contemporan funcționează ca un spațiu al dramaturgiei plastice și al comunicării kinestezice, în care interacțiunea partenerilor devine fundamentul sensului artistic. Astfel, dansul în duet trebuie considerat un element esențial al artei coregrafice, reflectând atât dimensiunea tehnică cât și procesele estetice profunde ale evoluției baletului.

Cuvinte-cheie: *dans în duet, balet clasic, susținere, limbaj plastic, corporalitate, pas de deux, kinestezie, expresivitate*

Duet dance in classical ballet represents not only a form of stage interaction, but also a specific artistic system in which a synthesis of plastic language, musical-rhythmic structure, and corporeal expressivity is realized.

From the perspective of choreographic aesthetics, the duet can be regarded as a form of plastic dialogue in which the interaction of bodies acquires semantic and figurative functions. F.V. Lopukhov noted: “movement in dance is not a mechanical action, but an expressive gesture organized according to the laws of art”. In this context, duet dance functions as a space of artistic communication, where the body becomes a carrier of meaning, and the interaction of partners becomes a form of plastic speech.

Kinesthetic communication, according to contemporary research, represents “an exchange of meaning through movement and bodily sensation” which is especially evident in partner work.

The emergence of duet dance as a specific form is associated with the development of ballet in the 18th-19th centuries. In the early productions of Charles Didelot, partner interaction was limited and did not involve a complex system of lifts. The situation changed in the 19th century with the development of classical dance technique. The introduction of pointe technique transformed the female part, making it more virtuosic and requiring additional support.

A.Ya.Vaganova emphasized that “the development of technique requires not only strength, but also precise coordination and stability”.

In the ballets of M. Petipa, the canonical structure of the pas de deux was established, in which the lift became not only a technical element but also an expressive component integrated into the dramaturgy of dance. The lift in the duet dance is a synthetic phenomenon that combines technical function with expressive content. On the one hand, it ensures stability and enables the execution of complex movements. On the other hand, it forms a plastic image, defining the nature of interaction between partners.

G.N. Dobrovolskaya notes that “partnership in dance is a system of precise interactions based on trust and a shared sense of movement”.

In contemporary choreography, the plastic language of lifts is expanding: they become more dynamic, incorporating elements of acrobatics and spatial play. However, as Lopukhov rightly emphasized, “technique must not replace artistic expressivity”.

Duet dance in classical ballet represents a complex artistic system in which the technique, plastic language, and corporeal expressivity are integrated. Its development demonstrates a transition from an auxiliary form of interaction to an independent expressive means with high aesthetic significance.

Contemporary duet functions as a space of plastic dramaturgy and kinesthetic communication, where the interaction of partners becomes the foundation of artistic meaning. Therefore, duet dance should be regarded as a key element of choreographic art, reflecting both technical mastery and deeper aesthetic processes in the evolution of ballet.

Keywords: *duet dance, classical ballet, lift, plastic language, corporeality, pas de deux, kinesthetics, expressivity*

FUNCȚIILE DRAMATURGICE ALE DANSULUI ÎN SPECTACOLUL DE OPERĂ: ABORDĂRI SCENICE ÎN OPERELE LUI GIUSEPPE VERDI

DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF DANCE IN OPERA PERFORMANCE: SCENIC APPROACHES IN THE OPERAS OF GIUSEPPE VERDI

MAIA DOHOTARU⁵⁸

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

<https://orcid.org/0009-0001-2189-0202>

CZU 792.54:792.83(450)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.46>

Prezenta comunicare valorifică rezultatele unei cercetări dedicate funcțiilor dramaturgice ale dansului în șase opere reprezentative din creația lui Giuseppe Verdi – *Nabucco*, *Rigoletto*, *La*

⁵⁸E-mail: dohotarumaya@yandex.com

traviata, *Un ballo in maschera*, *Aida* și *Otello*, urmărind modul în care componenta coregrafică este integrată în arhitectura spectacolului de operă. Premisa de la care pornește studiul este că, în teatrul verdian, dansul nu poate fi redus la statutul de episod ornamental sau de simplu divertisment scenic, ci trebuie înțeles ca element activ al dramaturgiei scenico-muzicale, implicat în organizarea conflictului, în modelarea registrelor simbolice și în construirea raportului dintre aparența festivă și adevărul dramatic al acțiunii.

Analiza se întemeiază pe o perspectivă interdisciplinară, situată la intersecția muzicologiei, studiilor teatrale și analizei coregrafice. Sunt urmărite atât episoadele de balet propriu-zis cât și formele de mișcare colectivă, ceremonială sau procesională care dobândesc funcție plastică și dramatică în economia spectacolului. Criteriile de cercetare vizează funcția dramaturgică dominantă a dansului, raportul dintre mișcare și situația scenică, precum și modalitățile prin care limbajul coregrafic devine purtător de sens în construcția operei.

Rezultatele cercetării evidențiază o diversitate funcțională remarcabilă a dansului în universul verdian. În opera *Nabucco* mișcarea colectivă și ceremonialul scenic organizează imaginea comunității și exprimă tensiunea dintre dimensiunea sacră și manifestarea autorității. În *Rigoletto* dansul de curte construiește un cadru festiv degradat moral, a cărui funcție dramaturgică este una critică: el deconspiră degradarea morală a lumii ducale și amplifică, prin contrast, manifestarea neașteptată a tragicului. În *La traviata* dansul de salon și divertismentul monden pun în scenă lumea aparențelor sociale, accentuând cu mai mare intensitate drama interioară a eroinei.

În *Un ballo in maschera* balul final transformă dansul într-un mecanism al ambiguității, al deghizării și al violenței tragice. *Aida* dezvoltă cea mai amplă dimensiune coregrafică prin registre ritualice, triumfale și de curte, în care dansul mediază relația dintre ceremonialul public și conflictul afectiv al personajelor. Chiar și în *Otello*, unde expresia coregrafică nu se afirmă ca entitate coregrafică de sine stătătoare, mișcarea colectivă și ceremonialul public dobândesc o funcție coregrafică implicită, constituind un contrapunct scenic față de frământarea lăuntrică a protagonistului.

Din perspectiva abordărilor scenice, dansul apare în operele lui G.Verdi ca limbaj scenic cu valoare structurală, simbolică și compozițională. El organizează tabloul colectiv, ritmează tranzițiile dramatice, intensifică opozițiile dintre fastul exterior și adevărul interior și contribuie la reprezentarea puterii, a sociabilității, a ceremonialului religios sau politic și a rupturii tragice. În această logică dansul nu funcționează ca detaliu decorativ, ci ca element constitutiv al spectacolului de operă, capabil să susțină sensul dramatic și să orienteze lectura scenică a operei verdiene .

Noutatea demersului constă în deplasarea accentului interpretativ de la descrierea dansului ca element de spectaculozitate scenică spre analiza lui ca mecanism de construcție dramaturgică. O asemenea perspectivă permite o reinterpretare a operei verdiene prin prisma relației organice dintre muzică, mișcare și arhitectura scenică, demonstrând că semnificația dansului nu derivă exclusiv din autonomia sa coregrafică, ci din integrarea lui în dinamica ansamblurilor corale, în ceremonial și în logica internă a acțiunii. Prin urmare, studiul propus nu doar completează lectura teoretică a operei lui Verdi, ci oferă și repere relevante pentru practica regizoral-coregrafică actuală, contribuind la o înțelegere mai profundă a valorii dramaturgice a dansului în spectacolul de operă.

Cuvinte-cheie: *dans, operă, Giuseppe Verdi, funcție dramaturgică, abordare scenică, coregrafie, dramaturgie muzicală*

This paper presents the results of a study devoted to the dramaturgical functions of dance in six representative operas from Giuseppe Verdi's oeuvre – *Nabucco*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, and *Otello*, examining the ways in which the choreographic component is integrated into the architecture of the opera performance. The study is grounded in the premise that, in Verdi's theatre, dance cannot be reduced to the status of an ornamental episode or mere scenic entertainment; rather, it must be understood as an active element of stage-musical dramaturgy, involved in the organization of conflict, the shaping of symbolic registers, and the construction of the relationship between festive appearance and the dramatic truth of the action.

The analysis is based on an interdisciplinary perspective situated at the intersection of musicology, theatre studies, and choreographic analysis. It considers both the ballet episodes themselves and the forms of collective, ceremonial or processional movement that acquire a plastic and dramatic function within the economy of the performance. The research criteria focus on the dominant dramaturgical function of dance, the relationship between movement and the stage situation, and the ways in which the choreographic language becomes a bearer of meaning in the construction of the opera.

The findings highlight a remarkable functional diversity of dance in Verdi's artistic universe. In *Nabucco*, the collective movement and scenic ceremonial organize the image of the community and express the tension between the sacred dimension and the manifestation of authority. In *Rigoletto*, courtly dance constructs a festive setting marked by moral degradation, whose dramaturgical function is essentially critical: it exposes the corruption of the ducal world and, by contrast, intensifies the unexpected emergence of the tragic. In *La traviata*, the salon dance and worldly entertainment stage the world of social appearances, thereby heightening the heroine's inner drama.

In *Un ballo in maschera*, the final ball transforms dance into a mechanism of ambiguity, disguise, and tragic violence. *Aida* develops the most extensive choreographic dimension through ritual, triumphal, and courtly registers, in which dance mediates the relationship between the public ceremonial and the emotional conflict of the characters. Even in *Otello*, where the choreographic expression does not assert itself as an autonomous choreographic entity, the collective movement and public ceremonial acquire an implicit choreographic function, constituting a scenic counterpoint to the protagonist's inner turmoil.

From the perspective of stage approaches, dance appears in Verdi's operas as a scenic language of structural, symbolic, and compositional value. It organizes the collective tableau, articulates dramatic transitions, intensifies the oppositions between external splendor and inner truth, and contributes to the representation of power, sociability, religious or political ceremonial and tragic rupture. Within this logic, dance does not function as a decorative detail, but as a constitutive element of operatic performance, capable of sustaining dramatic meaning and guiding the scenic interpretation of Verdi's works.

The originality of the present approach lies in shifting the interpretive emphasis from describing dance as an element of scenic spectacle to analyzing it as a mechanism of dramaturgical construction. Such a perspective makes possible a reinterpretation of Verdi's operas through the organic relationship between music, movement, and scenic architecture, demonstrating that the significance of dance derives not exclusively from its choreographic autonomy, but from its integration into the dynamics of choral ensembles, ceremonial structures, and the internal logic of the action. Consequently, the proposed study not only enriches the

theoretical reading of Verdi's operatic output, but also offers relevant reference points for contemporary stage direction and choreography, contributing to a deeper understanding of the dramaturgical value of dance in opera performance.

Keywords: *dance, opera, Giuseppe Verdi, dramaturgical function, stage approach, choreography, musical dramaturgy*

CARMEN ÎN SECOLUL XXI: CONTINUAREA MOȘTENIRII

CARMEN IN THE 21ST CENTURY: CONTINUING THE LEGACY

ELEONORA VARNACOVA⁵⁹

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

<https://orcid.org/0000-0003-2730-9983>

CZU 792.54(44)

792.82:792.54(44)

791.23:792.54(44)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.47>

Operele secolului al XIX-lea continuă să trăiască și în secolul XXI, demonstrând că marile creații artistice nu aparțin doar trecutului, ci rămân actuale de-a lungul timpului. *Carmen* nu mai este percepută exclusiv ca o operă, ci s-a transformat într-un fenomen cultural deschis reinterpretărilor în teatru, balet, dans contemporan și cinematografie. Întrebarea filozofică principală care continuă să preocupe atât regizorii cât și publicul este prețul libertății. Acest conflict nu își pierde actualitatea, deoarece se repetă în diferite contexte culturale, confirmând caracterul universal al mitului. Astăzi, *Carmen* nu mai reprezintă doar o poveste despre iubire și gelozie, ci un text artistic complex, în care se reflectă probleme legate de gen, putere, nedreptate socială și dreptul individului la alegere și libertate personală.

În secolul XXI, moștenirea operei *Carmen* este supusă unor reinterpretări active și unor noi perspective artistice. Regizorii și coregrafii contemporani percep această operă nu doar ca pe o creație clasică, ci și ca pe un text artistic deschis, care poate fi reinterpretat în funcție de temele culturale și sociale actuale. Moștenirea lui Georges Bizet continuă să se dezvolte, să fie reinterpretată și să intre în dialog cu noile epoci. Imaginea lui Carmen se transformă treptat: din reprezentarea tradițională a femeii fatale, ea ajunge să fie interpretată ca un simbol al libertății, al autonomiei și al forței interioare. În montările contemporane accentul nu mai cade atât pe exotismul exterior, cât pe dimensiunea psihologică a conflictului și pe tema libertății de alegere a individului.

Un exemplu semnificativ de reinterpretare contemporană a patrimoniului clasic îl reprezintă versiunea de balet a operei *Carmen*, realizată de coregraful francez Julien Lestel. Limbajul coregrafic îmbină elemente de dans clasic și contemporan, construind o narațiune plastică intensă

⁵⁹E-mail: varnacovaella@mail.ru

din punct de vedere emoțional. Prin mișcare și expresie corporală sunt transmise pasiunea, protestul și ruptura interioară a personajului.

O nouă dimensiune a legendei a fost propusă și de Barcelona Flamenco Ballet, sub conducerea lui David Gutiérrez. Compania integrează în mod activ elemente de dans clasic, jazz și teatru, creând astfel un limbaj artistic original și expresiv. Spectacolul combină teatrul, dansul și muzica live, construind un spațiu scenic complex și stratificat.

Imaginea lui Carmen continuă să trăiască în secolul XXI nu doar pe scena teatrală, ci și pe marele ecrane. În 2022 au fost lansate două filme intitulate „Carmen” (Valerie Buhagiar și regizorul Benjamin Millepied), fiecare oferind propria reinterpretare a personajului legendar, demonstrând cât de flexibil și complex rămâne acest arhetip cultural.

De pe scena operei până la balet, de la flamenco până la cinematografie – imaginea lui Carmen continuă să evolueze. Fiecare interpretare nouă descoperă sensuri suplimentare, reflectând problemele contemporane: inegalitatea de gen, violența, migrația, criza identității. Carmen nu este doar o eroină de operă. Ea reprezintă un mit universal despre conflictul dintre pasiune și libertate, dintre individ și putere, dintre dragoste și distrugere. Carmen a devenit un arhetip universal. Ea simbolizează femeia care nu se supune normelor, nu acceptă constrângeri externe și este pregătită să își asume responsabilitatea pentru propriile decizii. Montările contemporane arată că o lucrare din secolul XIX poate păstra forța sa tragică și în secolul XXI. În balet expresivitatea corporală înlocuiește cuvântul; în cinema ea se transformă într-un simbol poetic. *Carmen* devine un spațiu de sinteză artistică, reunind muzica, teatrul, coregrafia și cinematografia.

De la opera secolului XIX până la baletul și filmele moderne, traseul lui *Carmen* demonstrează nemurirea unei lucrări clasice. Moștenirea lui Bizet rămâne un patrimoniu cultural viu, capabil de reînnoire, păstrând în același timp profunzimea tragică și forța filosofică. Carmen continuă să fie simbolul pasiunii, al rezistenței și al libertății – o libertate care trebuie plătită cu prețul cel mai înalt.

Cuvinte-cheie: *Carmen, Georges Bizet, Julien Lestel, David Gutiérrez, Valerie Buhagiar, Benjamin Millepied*

Works of the 19th century continue to live on in the 21st century, demonstrating that great artistic creations do not belong only to the past but remain relevant over time. *Carmen* is no longer perceived exclusively as an opera; it has become a cultural phenomenon open to reinterpretations in theatre, ballet, contemporary dance, and cinema. The main philosophical question that continues to concern both directors and audiences is the price of freedom. This conflict has not lost its relevance, as it reappears in different cultural contexts, confirming the universal nature of the myth. Today, *Carmen* is no longer simply a story about love and jealousy, but a complex artistic text reflecting issues of gender, power, social injustice, and the individual's right to personal choice and freedom.

In the 21st century, the legacy of the opera *Carmen* is undergoing active reinterpretation and is being viewed through new artistic perspectives. Contemporary directors and choreographers perceive this work not only as a classical creation, but also as an open artistic text that can be reinterpreted according to current cultural and social themes. The legacy of Georges Bizet continues to evolve, to be reinterpreted, and to enter in dialogue with new eras. The image of Carmen is gradually transforming: from the traditional representation of the femme fatale, she is increasingly interpreted as a symbol of freedom, autonomy, and inner strength. In contemporary

productions, the focus shifts away from external exoticism toward the psychological dimension of the conflict and the theme of individual freedom of choice.

A significant example of the contemporary reinterpretation of the classical heritage is the ballet version of the opera *Carmen*, created by the French choreographer Julien Lestel. The choreographic language combines elements of classical and contemporary dance, constructing a visually expressive and emotionally intense narrative. Through movement and bodily expression, the passion, protest, and inner conflict of the character are conveyed.

A new dimension of the legend has also been proposed by the Barcelona Flamenco Ballet under the direction of David Gutiérrez. The company actively integrates elements of classical dance, jazz, and theatre, creating an original and expressive artistic language. The performance combines theatre, dance, and live music, building a complex and multilayered scenic space.

The image of Carmen continues to live on in the 21st century not only on the theatre stage but also on the big screen. In 2022, two films titled *Carmen* (by Valerie Buhagiar and directed by Benjamin Millepied) were released, each offering its own reinterpretation of the legendary character and demonstrating how flexible and complex this cultural archetype remains.

From the opera stage to ballet, from flamenco to cinema, the image of Carmen continues to evolve. Each new interpretation reveals additional meanings, reflecting contemporary issues such as gender inequality, violence, migration, and identity crisis. Carmen is not merely an operatic heroine. She represents a universal myth about the conflict between passion and freedom, between the individual and power, between love and destruction. Carmen has become a universal archetype, symbolizing a woman who does not submit to norms, does not accept external constraints, and is ready to take responsibility for her own choices. Contemporary productions demonstrate that a 19th-century work can preserve its tragic power in the 21st century. In ballet, bodily expression replaces words; in cinema, it transforms into a poetic symbol. *Carmen* becomes a space of artistic synthesis, bringing together music, theatre, choreography, and cinematography.

From the opera of the 19th century to modern ballets and films, the trajectory of *Carmen* demonstrates the enduring vitality of a classical work. The legacy of Georges Bizet remains a living cultural heritage, capable of renewal while preserving its tragic depth and philosophical strength. Carmen continues to symbolize passion, resistance, and freedom – a freedom for which the highest price must be paid.

Keywords: *Carmen*, Georges Bizet, Julien Lestel, David Gutiérrez, Valerie Buhagiar, Benjamin Millepied

DIMENSIUNEA ECONOMICĂ ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ: FORMAREA PROFESIONIȘTILOR DIN PRODUCȚIA AUDIOVIZUALĂ

THE ECONOMIC DIMENSION IN ARTISTIC EDUCATION: TRAINING PROFESSIONALS IN AUDIOVISUAL PRODUCTION

LUDMILA TIMOTIN⁶⁰

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

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

CZU 791-057.87:[37.016:33

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.4>

Educația artistică contemporană se află într-un proces de transformare profundă, determinat de schimbările din industria creativă și de cerințele pieței muncii. Producția de film și televiziune nu mai poate fi privită exclusiv ca un act artistic, ci ca un fenomen complex, parte integrantă a economiei creative. În Republica Moldova, instituțiile de învățământ superior artistic, precum Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) sau Universitatea de Stat din Moldova (USM), au început să introducă discipline economice în programele de regie, producție, montaj sau management media. Totuși, persistă provocări metodologice legate de adaptarea acestor discipline la specificul artistic al studenților. Necesitatea integrării dimensiunii economice derivă din realitatea că un specialist audiovizual nu mai poate fi competitiv doar prin talent artistic și competențe tehnice. El trebuie să înțeleagă mecanismele de finanțare, planificare și distribuție, să fie capabil să gestioneze resursele și să transforme viziunea artistică într-un produs viabil pe piață. În lipsa acestor competențe, absolvenții riscă să rămână marginalizați într-o industrie globalizată și extrem de competitivă. Conform Cadrului European al Calificărilor (EQF), specialiștii din domeniul audiovizual trebuie să combine gândirea creativă cu capacitatea de gestionare a resurselor. Disciplinele economice aplicate în film și televiziune au rolul de a dezvolta gândirea strategică, competențele de planificare și evaluare financiară, precum și înțelegerea raportului dintre creație și piață. Principiile fundamentale ce stau la baza predării economiei în educația artistică, precum interdisciplinaritate, aplicabilitate, competențialitate, permit ca economia să fie percepută nu ca un domeniu abstract, ci ca un instrument creativ, indispensabil pentru susținerea procesului artistic.

Un aspect esențial este adaptarea conținuturilor economice la realitățile producției de film și televiziune. În locul prezentării unor concepte generale, curricula trebuie construită pe situații reale din industria audiovizuală. Bugetul unui film devine, astfel, o resursă didactică centrală. Studenții pot analiza structura bugetară a unui scurtmetraj sau documentar, identificând cheltuielile de pre-producție, producție și post-producție. De asemenea, analiza costurilor fixe și variabile, creative și tehnice, precum și impactul tehnologiilor moderne asupra eficienței procesului de filmare, contribuie la formarea unei gândiri aplicative. În cazul proiectelor TV,

⁶⁰E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

accentul se pune pe finanțare (granturi, sponsorizări, publicitate, vânzare de conținut) și pe rolul departamentelor de producție, marketing și vânzări. Marketingul și distribuția sunt alte componente esențiale: studenții trebuie să învețe cum se promovează un film, cum se construiește identitatea vizuală a unui proiect și cum se selectează festivalurile sau platformele potrivite pentru difuzare.

Pentru a depăși percepția economiei ca domeniu abstract, se recomandă metode moderne, precum învățarea bazată pe proiect (Project-Based Learning), studiile de caz, simulările și jocurile de rol, învățarea colaborativă interdisciplinară – echipe mixte (regie, imagine, scenaristică, management media) care lucrează împreună la un proiect. Profesorul devine facilitator, integrând partea economică în activitatea creativă și stimulând învățarea contextualizată. Digitalizarea industriei audiovizuale impune utilizarea tehnologiilor moderne în procesul educațional. Aceste instrumente reduc decalajul dintre formarea academică și practicile reale ale industriei. Evaluarea trebuie să depășească testele teoretice și să se concentreze pe produse aplicative. Astfel, profesorul poate aprecia nu doar nivelul de cunoștințe, ci și capacitatea de aplicare, creativitatea și gândirea critică.

Predarea disciplinelor economice în domeniul artistic se confruntă cu dificultăți ca: rezistența culturală și psihologică a studenților față de economie, lipsa materialelor didactice adaptate profilului artistic, formarea insuficientă a cadrelor didactice cu experiență în audiovizual, lipsa standardelor clare de evaluare interdisciplinară. Aceste provocări sunt comune în Europa de Est, unde sistemul de învățământ artistic se află în proces de modernizare. Pentru creșterea eficienței predării e necesar: de creat programe integrate (Economia producției media, Managementul proiectului audiovizual), de elaborat resurse educaționale locale, de stimulat formarea continuă a cadrelor didactice prin schimburi academice, parteneriate universitate–industrie, introducerea evaluării bazate pe competențe.

Integrarea dimensiunii economice în educația artistică este o provocare metodologică și o necesitate strategică. Ea contribuie la dezvoltarea unei gândiri complexe, orientate spre planificare, eficiență și sustenabilitate. Modernizarea metodologiei prin proiecte, tehnologii digitale și colaborare interdisciplinară va permite instituțiilor din Republica Moldova să se alinieze la standardele europene. Economia devine, astfel, nu doar un obiect de studiu, ci și un instrument creativ, indispensabil pentru transformarea viziunii artistice în produse viabile pe piața audiovizuală.

Cuvinte-cheie: *economie creativă, dimensiunii economice, producția audiovizuală, interdisciplinaritate, managementul proiectului media, metode moderne de învățare*

Contemporary artistic education is undergoing a profound transformation, driven by changes in the creative industries and the demands of the labor market. Film and television production can no longer be viewed exclusively as an artistic act, but rather as a complex phenomenon, an integral part of the creative economy. In the Republic of Moldova, institutions of higher artistic education – such as the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (AMTAP) or the State University of Moldova (USM) – have begun to introduce economic disciplines into programs in directing, production, editing, or media management. However, the methodological challenges remain regarding the adaptation of these disciplines to the artistic profile of students.

The need to integrate the economic dimension arises from the reality that an audiovisual

specialist can no longer be competitive solely through artistic talent and technical skills. They must understand mechanisms of financing, planning, and distribution, be able to manage resources, and transform artistic vision into a viable product on the market. Without these competencies, graduates risk being marginalized in a globalized and highly competitive industry. According to the European Qualifications Framework (EQF), the audiovisual specialists must combine creative thinking with the ability to manage resources. Economic disciplines applied to film and television aim to develop strategic thinking, planning and financial evaluation skills, as well as an understanding of the relationship between creation and the market. The fundamental principles underlying the teaching of economics in artistic education – interdisciplinarity, applicability, and competence-based learning – allow economics to be perceived not as an abstract domain, but as a creative tool essential for supporting the artistic process.

An essential aspect is the adaptation of economic content to the realities of film and television production. Instead of presenting general economic concepts, curricula must be built on real situations from the audiovisual industry. The budget of a film thus becomes a central teaching resource. Students can analyze the budgetary structure of a short film or documentary, identifying pre-production, production, and post-production expenses. They also learn to distinguish between fixed and variable costs, creative and technical costs, and to assess the impact of modern technologies on the efficiency of filming. In the case of television projects, emphasis is placed on financing (grants, sponsorships, advertising, content sales) and on the role of production, marketing, and sales departments. Marketing and distribution are equally essential: students must learn how to promote a film, build a project's visual identity, and select appropriate festivals or platforms for dissemination.

To overcome the perception of economics as an abstract field, modern methods are recommended, such as project-based learning, case studies, simulations and role-playing, and collaborative interdisciplinary learning – mixed teams (directing, cinematography, screenwriting, media management) working together on a project. The professor becomes a facilitator, integrating the economic dimension into creative activity and stimulating contextualized learning. The digitalization of the audiovisual industry requires the use of modern technologies in the educational process. These tools reduce the gap between academic training and real industry practices. Evaluation must go beyond theoretical tests and focus on applied products. Thus, the professor can assess not only the level of knowledge, but also the ability to apply concepts, creativity, and critical thinking.

Teaching economic disciplines in the artistic field faces difficulties such as: cultural and psychological resistance of students toward economics; lack of teaching materials adapted to the artistic profile; insufficient training of teachers with experience in audiovisual production; and the absence of clear standards for interdisciplinary evaluation. These challenges are common in Eastern Europe, where artistic education systems are in the process of modernization. To increase teaching efficiency, it is necessary to create integrated programs (Media Production Economics, Audiovisual Project Management), develop local educational resources, ensure continuous training of teachers through academic exchanges, establish university–industry partnerships, and introduce competence-based evaluation.

Integrating the economic dimension into artistic education is both a methodological challenge and a strategic necessity. It contributes to the development of complex thinking oriented toward planning, efficiency, and sustainability. Modernizing methodology through projects,

digital technologies, and interdisciplinary collaboration will allow institutions in the Republic of Moldova to align with European standards. Economics thus becomes not only a subject of study, but a creative instrument indispensable for transforming artistic vision into viable products in the audiovisual market.

Keywords: *creative economy, economic dimension, audiovisual production, interdisciplinarity, media project management, modern learning methods*

DIALOGUL INTERCULTURAL ÎN TEATRUL DIN MOLDOVA: CONTRIBUȚIA ABSOLVENȚILOR INSTITUȚIILOR INTERNAȚIONALE

INTERCULTURAL DIALOGUE IN THE MOLDOVAN THEATRE: THE CONTRIBUTION OF GRADUATES OF INTERNATIONAL INSTITUTIONS

TATIANA CARAUȘ⁶¹

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792(478):316.722

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.49>

Fiecare epocă istorică evidențiază personalități care exprimă spiritul și valorile timpului lor, iar în domeniul teatrului aceste talente devin surse de inspirație, învățare și continuitate artistică. În Republica Moldova dezvoltarea teatrului național a fost influențată semnificativ de dialogul intercultural realizat prin intermediul actorilor și regizorilor formați în instituții teatrale internaționale. Experiența acumulată de aceștia în marile școli teatrale din spațiul sovietic și european a contribuit la modernizarea artei scenice moldovenești și la integrarea ei într-un context cultural mai larg.

Un rol aparte l-a avut Școala Teatrală *Boris Șciukin* – Vakhtangov din Moscova, instituție care a format numeroși artiști ai teatrelor din Moldova. Mulți dintre aceștia își amintesc cu recunoștință de experiența pedagogică și artistică acumulată în cadrul acestei școli, unde au intrat în contact cu diferite metode de interpretare scenică și cu valori culturale diverse. În cadrul Școlii Șciukiniste-Vakhtangoviste au existat patru studiouri moldovenești, iar două dintre ele au stat la baza formării unor colective teatrale importante: Teatrul *Luceafărul* din Chișinău, creat în urma promoției din 1960, și Teatrul *Eugene Ionesco*, format din absolvenții promoției anului 1985. Aceste trupe au devenit exemple relevante ale modului în care experiența internațională poate influența dezvoltarea culturii teatrale naționale.

Absolvenții instituțiilor teatrale internaționale au contribuit nu doar la consolidarea artei scenice, ci și la transmiterea unui model cultural bazat pe schimb de experiență și dialog artistic.

⁶¹E-mail: tatiana.caraus@amtap.md

Mulți dintre actorii formați în aceste școli activează atât pe scenele teatrelor din Republica Moldova cât și în instituții de învățământ artistic, inclusiv la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Prin activitatea lor pedagogică ei promovează metode și principii artistice preluate de la mentorii lor, asigurând continuitatea unei tradiții teatrale moderne și deschise influențelor interculturale.

O contribuție esențială la dezvoltarea teatrului moldovenesc au avut-o personalități precum Eugeniu Ureche, Domnica Darienco, Constantin Constantinov, Victor Gherlac, Victor Ciutac, Veniamin Apostol etc., care au pus bazele teatrului național și au transmis generațiilor următoare un important patrimoniu artistic. De asemenea, generația „luceferiștilor”, reprezentată de Dumitru Caraciobanu, Nina Doni, Ion Ungureanu, Ecaterina Malcoci, Valentina Izbeștiuc, Grigore Rusu și alții, a adus un nou limbaj scenic caracterizat prin energie creatoare, curaj civic și dorința de modernizare a artei teatrale. Activitatea lor demonstrează modul în care influențele culturale externe au fost integrate și reinterpretate în contextul teatrului moldovenesc.

Perioadele următoare au fost marcate de apariția unor noi trupe și instituții teatrale, precum Teatrul *Eugene Ionesco* și Teatrul *Satiricus I.L. Caragiale*, care au promovat forme inovatoare de expresie artistică și au stimulat dialogul cultural dintre diferite spații teatrale. Aceste instituții au demonstrat că teatrul nu are limite geografice sau culturale, ci reprezintă un limbaj universal bazat pe simboluri, semne și comunicare artistică.

În concluzie, dialogul intercultural a avut un rol fundamental în evoluția teatrului din Republica Moldova. Absolvenții instituțiilor internaționale au devenit promotori ai schimbului cultural și ai modernizării artei scenice, contribuind la consolidarea unei identități teatrale moderne și la integrarea teatrului moldovenesc în circuitul artistic european și universal.

Cuvinte-cheie: *dialog intercultural, tradiție teatrală, școală, teatru, influență, evoluție*

Each historical era highlights personalities who express the spirit and values of their time, and in the field of theatre these talents become sources of inspiration, learning, and artistic continuity. In the Republic of Moldova, the development of the national theatre was significantly influenced by the intercultural dialogue carried out through actors and directors trained in international theatrical institutions. The experience accumulated by them in the great theatre schools of the Soviet and European space contributed to the modernization of the Moldovan stage art and to its integration into a broader cultural context.

A special role was played by the *Boris Shchukin* Vakhtangov Theatre School in Moscow, an institution that trained numerous artists for Moldovan theatres. Many of them recall with gratitude the pedagogical and artistic experience acquired within this school, where they came into contact with various methods of stage interpretation and diverse cultural values. Within the Shchukin-Vakhtangov School there were four Moldovan studios, two of which formed the basis for the creation of important theatrical companies: the *Luceafărul* Theatre in Chișinău, established following the graduating class of 1960, and the *Eugene Ionesco* Theatre, formed by the graduates of the class of 1985. These theatre groups became relevant examples of how international experience can influence the development of national theatrical culture.

Graduates of international theatre institutions contributed not only to the consolidation of stage art, but also to the transmission of a cultural model based on the exchange of experience and artistic dialogue. Many actors trained in these schools perform both on the stages of theatres in the Republic of Moldova and in artistic educational institutions, including the Academy of Music,

Theatre and Fine Arts in Chişinău. Through their pedagogical activity, they promote artistic methods and principles inherited from their mentors, ensuring the continuity of a modern theatrical tradition open to intercultural influences.

An essential contribution to the development of Moldovan theatre was made by personalities such as Eugeniu Ureche, Domnica Darienco, Constantin Constantinov, Victor Gherlac, Victor Ciutac, Veniamin Apostol, and others, who laid the foundations of the national theatre and transmitted an important artistic heritage to future generations. Likewise, the generation of the “Luceafărul artists,” represented by Dumitru Caraciobanu, Nina Doni, Ion Ungureanu, Ecaterina Malcoci, Valentina Izbeşciuc, Grigore Rusu, and others, introduced a new stage language characterized by creative energy, civic courage, and the desire to modernize theatrical art. Their activity demonstrates how external cultural influences were integrated and reinterpreted within the context of the Moldovan theatre.

The following periods were marked by the emergence of new theatre companies and institutions, such as the *Eugene Ionesco* Theatre and the *Satiricus I.L. Caragiale* Theatre, which promoted innovative forms of artistic expression and stimulated the cultural dialogue between different theatrical spaces. These institutions demonstrated that theatre has no geographical or cultural boundaries, but rather represents a universal language based on symbols, signs, and artistic communication.

In conclusion, the intercultural dialogue played a fundamental role in the evolution of theatre in the Republic of Moldova. Graduates of international institutions became promoters of cultural exchange and the modernization of stage art, contributing to the consolidation of a modern theatrical identity and to the integration of Moldovan theatre into the European and universal artistic circuit.

Keywords: *intercultural dialogue, theatrical tradition, school, theatre, influence, evolution.*

METODOLOGIA LUI JACQUES LECOQ CA FUNDAMENT AL PEDAGOGIEI TEATRALE INOVATOARE

JACQUES LECOQ’S METHODOLOGY AS A FOUNDATION FOR INNOVATIVE THEATRICAL PEDAGOGY

RUSLANA GONCEAROVA⁶²

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-8965-1624>

CZU 792:37.091.3(44)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.50>

⁶²E-mail: moldova35@mail.ru

Actualitatea reformei teatrale în Republica Moldova derivă dintr-o necesitate acută de reevaluare a limbajului scenic și a formării actoricești în contextul integrării în circuitul cultural european. În timp ce sistemul clasic de trăire rămâne pilonul educației academice, realitățile contemporane cer o extindere curajoasă către inteligența corporală și metafora vizuală. Metoda lui Jacques Lecoq nu propune o simplă alternativă tehnică, ci o structură epistemologică profundă care redefinesc ontologia actorului modern. Această pedagogie susține trecerea de la reprezentarea pur psihologică la procesul de „co-creare” a unor lumi poetice, oferind o soluție strategică pentru revitalizarea ecosistemului teatral prin formarea unor artiști cu o autonomie creativă deplină.

Fundamentul teoretic al acestei abordări rezidă în conceptul de Via Negativa, o cale a deconstrucției prin care studentul este eliberat de clișeele interpretative, de gesturile parazitare și de mimica socială acumulată inconștient. Procesul nu vizează o privare de mijloace, ci atingerea unei stări de „vid creativ”, o neutralitate esențială din care poate izvorî orice formă autentică de expresie. Această reducere fenomenologică pregătește terenul pentru afirmarea Actorului-Autor, o figură centrală în teatrul de creație contemporan. Un astfel de artist devine capabil să structureze spațiul și timpul scenic în absența unui text preexistent, transformând actul actoricesc dintr-o simplă execuție într-o formă de dramaturgie fizică independentă.

Instrumentul central în această căutare a adevărului organic este Masca Neutrală. Ea funcționează ca un instrument de igienă psihofizică și ca o oglindă a universalului, suspendând temporalitatea subiectivă a actorului. Prin „tăcerea” feței, întreaga energie expresivă este forțată să locuiască în corp, revelând mecanica subtilă a mișcării și educând o prezență scenică magnetică. Această stare de echilibru absolut, definită ca „Punctul Zero” sau stare de disponibilitate, permite studentului să exploreze ecomimesis-ul – identificarea dinamică cu forțele naturii, cu elementele primordiale și materialele. Astfel, legile fizice ale lumii sunt transmutate în simboluri scenice, generând un teatru al metaforelor vizuale care comunică dincolo de barierele de limbaj.

Metodologia atinge apogeul prin Laboratorul de Studiu al Mișcării (L.E.M.), care realizează sinergia dintre arta teatrală și arhitectură. Aici, scena încetează să mai fie un spațiu vid și devine o materie densă, un câmp de forțe dinamice unde fiecare mișcare modifică tensiunea întregului mediu. Pentru școala teatrală din Moldova, unde resursele tehnice sunt adesea limitate, această viziune arhitecturală este vitală, deoarece investește actorul cu puterea de a crea scenografii invizibile dar palpabile prin precizia plastică a corpului său. Integrarea acestor metode în curricula academică garantează formarea unui artist universal, capabil să poziționeze teatrul moldovenesc pe harta internațională ca un produs cultural inovator și poetic.

Cuvinte-cheie: *Pedagogie teatrală, Jacques Lecoq, Via Negativa, Mască Neutrală, Actor-Autor, L.E.M., Dinamica spațiului, Fenomenologie, Teatru de creație, Inteligență corporală*

The topicality of theatrical reform in the Republic of Moldova arises from an acute need to reevaluate the scenic language and acting training in the context of integration in the European cultural circuit. While the classical system of living remains the pillar of academic education, contemporary relationships demand a courageous extension towards bodily intelligence and visual metaphor. Jacques Lecoq's method does not propose a simple technical alternative, but a deep epistemological structure, which redefines the ontology of the modern actor. This pedagogy supports the transition from purely psychological representation to the process of „co-creation” of

poetic worlds offering a strategic solution for the realization of the theatrical ecosystem by training artists with full creative autonomy.

The theoretical foundation of this approach lies in the concept of Via Negativa, a path of deconstruction through which the student is freed from interpretive clichés, parasitic gestures and unconsciously accumulated social mimicry. The process does not aim at a deprivation of means, but at reaching a state of “creative emptiness”, essential neutrality from which any authentic form of expression can spring. This phenomenological reduction prepares the ground for the affirmation of the Actor-Author, a central figure in contemporary creative theatre. Such an artist becomes able to structure scenic space and time in the absence of a pre-existing text, transforming the acting act from a simple execution into a form of independent physical dramaturgy.

The central instrument in this search for organic truth is the Neutral Mask. It functions as an instrument of psychophysical hygiene and as a mirror of the universal, suspending the actor’s subjective temporality. Through the “silence” of the face, all expressive energy is forced to reside in the body, revealing the subtle mechanics of movement and educating a magnetic stage presence. This state of absolute balance, defined as “Zero Point” or state of availability, allows the student to explore ecomimesis – dynamic identification with the forces of nature, with the primordial elements and materials. Thus, the physical laws of the world are transmuted into stage symbols, generating a theater of visual metaphors that communicate beyond language barriers.

The methodology reaches its peak through the Laboratory for the Study of Movement (L.E.M.), which realizes the synergy between theatrical art and architecture. Here, the stage ceases to be an empty space and becomes a dense matter, a field of dynamic forces where each movement modifies the tension of the entire environment. For the Moldovan theater school, where technical resources are often limited, this architectural vision is vital, as it invests the actor with the power to create invisible but palpable scenographies through the plastic precision of his body. The integration of these methods into academic curricula guarantees the formation of a universal artist, capable of positioning the Moldovan Theater on the international map as an innovative and poetic cultural product.

Keywords: theater pedagogy, Jacques Lecoq, Via Negativa, neutral mask, actor-author, L.E.M., dynamics of space, phenomenology, creative theater, corporal intelligence

EXPLORĂRI ALE LIMBAJULUI VIZUAL ÎN TEORIA LUI SERGHEI EISENSTEIN ȘI RELAȚIA SA CU PERCEPȚIA ȘI ANIMAȚIA

EXPLORATIONS OF VISUAL LANGUAGE IN SERGEY EISENSTEIN’S THEORY AND ITS RELATION TO PERCEPTION AND ANIMATION

SVETLANA GROSSU⁶³

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

⁶³E-mail: grossusvet@gmail.com

Articolul analizează concepția cinematografei lui Serghei Eisenstein ca sistem bazat pe organizarea vizuală și pe sinteza diferitelor domenii artistice și teoretice. Eisenstein, regizor de teatru și film, artist, scenarist și teoretician, își construiește metoda la intersecția artelor plastice, graficii și cinematografei, formulând o teorie a limbajului expresiv bazată pe interrelația dintre formă, mișcare și percepție.

El a visat să scrie o „carte sferică”, în care toate elementele sunt interconectate și se transformă reciproc. Această viziune permite înțelegerea imaginii artistice ca sistem dinamic de relații, în care sensul apare prin tranziție și transformare. În acest context sunt analizate procesele principale: trecerea formei în mișcare, a desenului în cinema și a imaginii în sens. O atenție deosebită este acordată conceptului de „plasmaticitate”, formulat în eseul despre Disney, care desemnează capacitatea formei de a se transforma liber și de a trece dintr-o stare în alta. Eisenstein asociază acest fenomen cu gândirea „dologică”, specifică formelor arhaice de conștiință, în care obiectele nu sunt fixe, ci posedă flexibilitate, intenție și viață proprie. Această idee poate fi extinsă la conceptul de gândire magică, în care lumea este percepută ca animată, iar obiectele sunt înzestrate cu caracter și motivație. Animația, ca artă a „însuflețirii” imaginii, dezvoltă această tradiție, transformând desenul într-un organism viu.

Prin principii precum squash and stretch, exagerarea, plasticitatea mișcării și hiperbolizarea posturilor, animația creează iluzia vieții. Filmele de animație influențează spectatorul și provoacă empatie la fel ca spectacolele de teatru sau filmele artistice.

Analiza desenelor și cadrelor din filmul *Ivan cel Groaznic* (1944-1945) evidențiază relația dintre gândirea grafică și expresivitatea cadrului cinematic. Se demonstrează că limbajul vizual funcționează ca sistem de comunicare nonverbală bazat pe legile percepției, permițând spectatorului să se conecteze emoțional și să „creadă” în realitatea imaginilor animate.

Un aspect important și rar analizat este utilizarea spațiului pozitiv și negativ. În cadrele lui Eisenstein figurile sunt adesea izolate, înconjurate de gol sau, dimpotrivă, presate de spațiu. Aceasta creează senzația de putere sau singurătate, tensiune psihologică și ierarhie simbolică. Eisenstein lucrează nu doar cu forma, ci și cu golul ca formă. Unghiul camerei funcționează ca mijloc expresiv: unghiul inferior sugerează monumentalitate și putere, cel superior – opresiune, iar compoziția frontală – caracter iconic. În *Ivan the Groaznic*, unghiul transformă adesea personajul într-un semn, aproape într-un simbol.

Compararea schițelor cu cadrele filmice arată că desenele lui Eisenstein conțin deja aceleași compoziții diagonale, aceleași plasticitate și aceleași dominante. Schița reprezintă potențialul, iar cadrul cinematic – realizarea. Astfel, cinematografia la Eisenstein poate fi înțeleasă ca proces de materializare a gândirii grafice. Eisenstein plasa actorii în poziții inspirate din schițe desenate pentru a transmite emoția într-un mod cât mai expresiv și simbolic.

Astfel, interconexiunea dintre artele plastice, animație și limbajul cinematic formează un sistem unitar de gândire vizuală bazat pe principiile percepției. Forma plastică, compoziția, ritmul și mișcarea devin mijloace de construire a unui limbaj nonverbal care nu este exprimat prin cuvinte, dar exercită un impact puternic asupra spectatorului. Prin aceste structuri vizuale se

crează implicarea emoțională și capacitatea spectatorului de a crede în realitatea imaginii de pe ecran.

Cuvinte-cheie: animație, limbaj cinematografic, percepție vizuală, plasmaticitate, compoziție, ritm, formă

The article analyzes the concept of cinematography developed by Sergei Eisenstein as a system based on visual organization and the synthesis of various artistic and theoretical fields. Eisenstein, a theatre and film director, artist, screenwriter and theorist, builds his method at the intersection of fine arts, graphic arts and cinema, formulating a theory of expressive language based on the interrelation of form, movement and perception.

He dreamed of writing a “spherical book”, where all elements are interconnected and mutually transform into one another. This vision allows the artistic image to be understood as a dynamic system of relationships, in which meaning emerges through transition and transformation. In this context, the main processes are analyzed: the transition of form into movement, drawing into cinema, and image into meaning. Special attention is given to the concept of “plasmaticity”, formulated in his essay on Disney, which denotes the ability of form to freely transform and move from one state to another. Eisenstein associates this phenomenon with “pre-logical” thinking characteristic of archaic forms of consciousness, in which objects are not fixed but possess flexibility, intention and their own life. This idea can be extended to the concept of magical thinking, in which the world is perceived as animated and the objects are endowed with character and intention and their own life. Animation, as the art of “bringing images to life” develops this tradition, allowing a drawing to be transformed into a living organism.

Through such principles as squash and stretch, exaggeration, plasticity of movement and hyperbolization of poses, animation creates the illusion of life. Animated films affect the viewers and evoke empathy no less than theatrical performances or live-action films.

The analysis of drawings and frames from the film „Ivan the Terrible” (1944-1945) emphasizes the relationship between graphic thinking and the expressiveness of the cinematic frame. It is demonstrated that visual language functions as a system of nonverbal communication based on the laws of perception, enabling the viewer to engage emotionally and to “believe” in the reality of animated images.

An important aspect is the use of positive and negative space. Figures in Eisenstein’s frames are often isolated, surrounded by emptiness, or, on the contrary, pressed by space. This creates a sense of power or loneliness, psychological tension and symbolic hierarchy. Eisenstein works not only with form but also with emptiness as a form. Camera angle functions as an expressive tool: low angles convey monumentality and power, high angles suggest oppression, and frontal compositions create iconic images. In „Ivan the Terrible”, the angle often transforms the character into a sign, almost a symbol.

A comparison between sketches and film frames shows that Eisenstein’s drawings already contain the same diagonal compositions, plasticity and dominant elements. The sketch represents potential, while the cinematic frame is its realization. Thus, cinema in Eisenstein’s theory can be understood as the process of materializing graphic thought. Eisenstein placed the actors into positions derived from drawn sketches in order to convey emotions in the most expressive and symbolic way possible.

Thus, the interconnection between fine art, animation, and cinematic language forms a

unified system of visual thinking grounded in perceptual principles. Plastic form, composition, rhythm, and movement become means of constructing a nonverbal language that is not expressed in words but has a powerful impact on the viewer. Through these visual structures, emotional engagement is generated and the viewer's ability to believe in the reality of the screen image is established.

Keywords: *animation, film language, visual perception, plasmaticity, Eisenstein, composition, rhythm, form*

DESTINUL CA SPECTACOL TRAGIC ÎN DRAMATURGIA LUI CONSTANTIN CHEIANU (*ACHITAREA LUI SALIERI, ADI*)

DESTINY AS A TRAGIC SPECTACLE IN THE DRAMATURGY OF CONSTANTIN CHEIANU (*THE ACQUITTAL OF SALIERI, ADI*)

DUMITRIȚA MAXIMCIUC⁶⁴

doctorandă, asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 821.135.1-2(478).09

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.52>

Studiul analizează modul în care dramaturgia contemporană reflectă relația dintre individ, memorie și istorie, cu accent asupra pieselor semnate de dramaturgul Constantin Cheianu. Premisa centrală a studiului este că teatrul modern și contemporan nu mai tratează destinul ca pe rezultatul interacțiunii dintre conștiința individuală și interpretarea colectivă a trecutului. În această perspectivă, teatrul devine un câmp privilegiat, prilej de reflecție asupra responsabilității morale, asupra identității și asupra modului în care memoria culturală influențează sensul existenței umane.

În dramaturgia contemporană, destinul este construit interpretativ, prin dialogul permanent dintre experiența personală și memoria colectivă. Personajele sunt definite anume prin modul în care trecutul este reanalizat și reinterpretat de comunitate. Conflictul dramatic se deplasează, astfel, din planul exterior al acțiunii către spațiul interior al conștiinței. Astfel, teatrul funcționează ca un loc simbolic al rejudecării trecutului și al interogației asupra valorilor morale.

Dramaturgia lui Constantin Cheianu explorează această relație dintre individ și istorie prin plasarea personajelor în situații-limită, în care acestea sunt obligate să se confrunte cu propriul trecut și cu imaginea proiectată asupra lor de memoria colectivă. În piesele *Achitarea lui Salieri*,

⁶⁴E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

Adi și *Toți bătrânii* ajung în paradis destinul apare ca un proces de interpretare și reinterpretare, rezultat al tensiunii dintre conștiința individuală și discursurile culturale care încearcă să explice și să judece istoria.

Piesa *Achitarea lui Salieri* este analizată ca o dramă a destinului artistic. Construcția dramatică este organizată sub forma unui proces juridic simbolic, în care adevărul factual devine secundar în raport cu adevărul interior. Tribunalul judecă sensul valorii artistice și relația dintre talent, recunoaștere și posteritate. Prin opoziția dintre Salieri, artistul validat de instituțiile epocii, și Mozart, geniul recunoscut abia după moarte, dramaturgul problematizează mecanismele prin care societatea construiește canonul cultural. Piesa sugerează faptul că valoarea artistică nu este determinată exclusiv de talent, ci și de contextul istoric, de gustul epocii și de interpretările ulterioare ale posterității. În acest sens, drama lui Salieri reflectă anxietatea creatorului confruntat cu imposibilitatea de a controla sensul pe care posteritatea îl va atribui existenței sale. Paradoxul dramatic al piesei constă în faptul că tragedia personajului este tocmai lipsa sentimentului de vină. Achitarea juridică îl exclude din mitul cultural al geniului mozartian, condamnându-l la o existență lipsită de transcendență simbolică. Piesa devine astfel o reflecție asupra nedreptății temporale a recunoașterii artistice și asupra decalajului dintre succesul contemporan și gloria postumă.

Monodrama *Adi* este interpretată ca o analiză dramaturgică a relației dintre putere, mit și destin. Textul explorează ultimele ore ale lui Adolf Hitler, transformând figura istorică într-un personaj tragic dominat de contradicția dintre iluzia grandorii și realitatea inevitabilă a prăbușirii. Prin tehnica fluxului de conștiință și prin utilizarea unui spațiu scenic claustant, piesa dezvăluie mecanismul psihologic prin care un individ își construiește propria mitologie a destinului și ajunge, în final, prizonierul acesteia. Monodrama demontează imaginea monumentală a dictatorului și o înlocuiește cu portretul unui individ dominat de traume, obsesii și iluzii de măreție. Destinul personajului este prezentat ca rezultatul unei construcții ideologice și psihologice care transformă realitatea istorică într-un spectacol al puterii. Prăbușirea finală demitizează complet figura liderului, reducând-o la dimensiunea umană a vulnerabilității și singurătății. Analiza este completată prin raportarea la transpunerea scenică a monodramei *Adi* în spectacolul montat la Teatrul Național *Eugene Ionesco* din Chișinău, în regia Diandrei Gherghel. Montarea valorifică minimalismul scenografic și dimensiunea introspectivă a textului, transformând spațiul scenic într-un loc al confruntării dintre memorie, delir și realitatea istorică a prăbușirii. Interpretarea actorului Anatol Guzik contribuie decisiv la construcția dramaturgică a personajului, evitând atât caricaturizarea, cât și monumentalizarea figurii istorice și propunând o imagine complexă a unei identități fracturate.

Studiul evidențiază faptul că dramaturgia lui Constantin Cheianu investighează condiția tragică a individului aflat între conștiința personală și judecata istoriei. Destinul apare ca rezultat al confruntării dintre identitatea interioară și memoria culturală. Prin structurile dramatice și temele abordate, piesele analizate propun o reflecție asupra modului în care societatea construiește mituri, atribuie sensuri trecutului și redefinesc retrospectiv destinul uman.

Cuvinte-cheie: *dramaturgie, destin, condiția artistului, monodramă, tensiune dramatică, reprezentare teatrală*

The study analyzes the way in which contemporary dramaturgy reflects the relationship between the individual, memory and history, with a focus on the plays written by the playwright Constantin Cheianu. The central premise of the study is that modern and contemporary theatre

treats destiny not as a predetermined force, but as the result of the interaction between individual consciousness and the collective interpretation of the past. From this perspective, theatre becomes a privileged space for reflection on moral responsibility, identity, and the ways in which cultural memory influences the meaning of human existence.

In contemporary dramaturgy, destiny is constructed interpretatively through the constant dialogue between personal experience and collective memory. Characters are defined precisely by the way the past is reanalyzed and reinterpreted by the community. The dramatic conflict, thus, shifts from the external plane of action to the inner space of consciousness. In this sense, theatre functions as a symbolic place for the reconsideration of the past and the questioning of moral values.

The dramaturgy of Constantin Cheianu explores this relationship between the individual and history by placing characters in extreme situations, where they are forced to confront both their own past and the image projected upon them by collective memory. In the plays *The Acquittal of Salieri*, *Adi*, and *All the Old Men Reach Paradise*, destiny appears as a process of interpretation and reinterpretation, resulting from the tension between individual consciousness and the cultural discourses that attempt to explain and judge history.

The Acquittal of Salieri is analyzed as a drama of artistic destiny. The dramatic structure is organized in the form of a symbolic judicial trial, in which factual truth becomes secondary to inner truth. The tribunal judges the meaning of artistic value and the relationship between talent, recognition, and posterity. Through the opposition between Salieri, an artist validated by the institutions of his time, and Mozart, a genius fully recognized only after death, the playwright problematizes the mechanisms through which society constructs the cultural canon. The play suggests that artistic value is not determined solely by talent, but also by historical context, the taste of the era, and later interpretations by posterity. In this sense, Salieri's drama reflects the anxiety of the creator confronted with the impossibility of controlling the meaning that posterity will attribute to his existence. The dramatic paradox of the play lies in the fact that the character's tragedy is precisely the absence of the sense of guilt. His juridical acquittal excludes him from the cultural myth of Mozart's genius, condemning him to an existence deprived of symbolic transcendence. The play, thus, becomes a reflection on the temporal injustice of artistic recognition and on the gap between contemporary success and posthumous glory.

The monodrama *Adi* is interpreted as a dramaturgical analysis of the relationship between power, myth, and destiny. The text explores the final hours of Adolf Hitler, transforming the historical figure into a tragic character dominated by the contradiction between the illusion of grandeur and the inevitable reality of collapse. Through the technique of the stream of consciousness and the use of a claustrophobic scenic space, the play reveals the psychological mechanism through which an individual constructs his own mythology of destiny and ultimately becomes its prisoner. The monodrama dismantles the monumental image of the dictator and replaces it with the portrait of an individual dominated by traumas, obsessions, and illusions of greatness. The character's destiny is presented as the result of an ideological and psychological construction that transforms historical reality into a spectacle of power. The final collapse completely demythologizes the figure of the leader, reducing it to the human dimension of vulnerability and solitude.

The analysis is complemented by reference to the stage adaptation of the monodrama *Adi* in the production staged at the "Eugene Ionesco" National Theatre in Chisinau, directed by Diandra

Gherghel. The production emphasizes the scenographic minimalism and the introspective dimension of the text, transforming the stage space into a site of confrontation between memory, delirium, and the historical reality of collapse. The performance of actor Anatol Guzik plays a decisive role in the dramaturgical construction of the character, avoiding both caricaturization and monumentalization of the historical figure and proposing instead a complex image of a fractured identity

The study highlights the fact that Constantin Cheianu's dramaturgy investigates the tragic condition of the individual situated between personal consciousness and the judgment of history. Destiny appears as the result of the confrontation between inner identity and cultural memory. Through their dramatic structures and thematic concerns, the analyzed plays offer a reflection on the ways in which society constructs myths, assigns meanings to the past, and retrospectively redefines human destiny.

Keywords: *dramaturgy, destiny, artist's condition, monodrama, dramatic tension, theatre performance*

IMPACTUL MONTAJULUI ASUPRA CONEXIUNII COGNITIVE ÎN PROCESUL DE RECEPTARE A PRODUSULUI AUDIOVIZUAL

THE IMPACT OF FILM EDITING ON COGNITIVE CONNECTION IN THE PROCESS OF AUDIOVISUAL PRODUCT RECEPTION

DANIEL ȚÎCU⁶⁵

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

<https://orcid.org/0009-0000-8710-8732>

CZU 791.621.3

791:37.025.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.53>

Articolul analizează rolul esențial al montajului cinematografic în formarea sensului și în procesul de receptare al produsului audiovizual, evidențiind faptul că acesta depășește funcția tehnică de asamblare a cadrelor și devine un instrument fundamental de organizare a realității filmice. Cinematografia este abordată ca un sistem semiotic complex, în care imaginea, sunetul și structura narativă contribuie la construirea mesajului, iar montajul funcționează ca un mecanism central în orientarea percepției spectatorului.

Din perspectivă cognitivă, articolul subliniază că spectatorul nu percepe cadrele izolat, ci stabilește conexiuni logice, emoționale și cauzale între acestea. Astfel, sensul cinematografic apare

⁶⁵E-mail: danuticu26@gmail.com

ca un fenomen emergent, rezultat al interacțiunii dintre imagini și al proceselor mentale ale receptorului. Montajul devine, în acest context, un instrument prin care regizorul dirijează atenția și influențează interpretarea narativă și emoțională. Procesul de recepție nu presupune o percepție izolată a cadrelor, ci o integrare activă a acestora într-un ansamblu coerent, realizată prin mecanisme cognitive precum asocierea, inferența și stabilirea relațiilor cauzale. Astfel, spectatorul devine un participant activ în construcția sensului, iar montajul funcționează ca un instrument de ghidare a atenției și a interpretării emoționale.

Lucrarea evidențiază evoluția istorică a montajului, de la formele incipiente ale cinematografeiei, caracterizate prin cadre statice și continuitate teatrală, până la dezvoltarea unui limbaj audiovizual complex. Primele filme ale fraților Lumière sunt prezentate ca exemple ale unei reprezentări directe a realității, în timp ce contribuțiile lui Georges Méliès marchează începutul utilizării montajului ca instrument creativ, capabil să transforme și să reconstruiască realitatea. Ulterior, regizori precum Edwin S. Porter și D.W. Griffith au consolidat rolul montajului în structurarea narativă, introducând tehnici precum montajul paralel, care solicită spectatorului realizarea unei sinteze mentale a acțiunilor desfășurate simultan.

Un punct central al articolului îl constituie analiza efectului Kuleșov, considerat o demonstrație fundamentală a naturii contextuale a sensului cinematografic. Experimentele realizate de Lev Kuleșov evidențiază faptul că semnificația unei imagini nu este intrinsecă, ci rezultă din relația acesteia cu alte cadre. Prin juxtapunerea aceleiași expresii faciale neutre cu imagini diferite, spectatorii au perceput emoții distincte, ceea ce confirmă rolul activ al proceselor cognitive în interpretarea filmului. Această descoperire mută accentul de pe conținutul individual al cadrului pe structura montajului, demonstrând că sensul este o proprietate emergentă, generată de interacțiunea dintre imagini.

Articolul abordează teoria montajului intelectual formulată de Serghei Eisenstein, care extinde funcția montajului de la nivel narativ la unul ideatic. Prin juxtapunerea dialectică a imaginilor, montajul poate genera concepte abstracte și reacții intelectuale, transformând experiența cinematografică într-un proces de gândire. Metodele de montaj dezvoltate de Eisenstein evidențiază capacitatea filmului de a produce sens prin conflict vizual și asociere simbolică. În concepția sa, sensul cinematografic apare din conflictul dialectic dintre imagini, iar spectatorul este determinat să construiască semnificații noi prin intermediul acestor confruntări vizuale. Clasificarea tipurilor de montaj și exemplificarea prin filmul *Battleship Potemkin* evidențiază modul în care montajul poate intensifica reacțiile emoționale și poate produce efecte ideologice, implicând spectatorul într-un proces activ de reflecție.

Articolul abordează, de asemenea, relevanța contemporană a montajului în contextul noilor tehnologii digitale și al mediilor audiovizuale emergente. Într-un peisaj caracterizat de fragmentare vizuală și suprasaturare informațională, montajul devine un instrument esențial pentru organizarea atenției și facilitarea conexiunilor cognitive rapide. Utilizarea tehnicilor de editare se extinde dincolo de cinematografie, fiind prezentă în publicitate, jurnalism, platforme online și educație, unde influențează nivelul de implicare și retenție a informației. În plus, apariția realității virtuale și a conținutului interactiv redefinesc relația dintre spectator și produsul audiovizual, amplificând gradul de participare cognitivă și imersiune.

În concluzie, studiul demonstrează că montajul reprezintă un element fundamental al limbajului cinematografic, având un impact direct asupra modului în care spectatorul percepe, interpretează și internalizează mesajul audiovizual. Prin intermediul proceselor cognitive activate

în timpul recepției, sensul filmic nu este doar transmis, ci construit activ în conștiința spectatorului. Astfel, montajul se afirmă nu doar ca o tehnică de editare, ci ca un mecanism esențial al comunicării vizuale, capabil să genereze emoții, idei și interpretări complexe în cadrul experienței cinematografice.

Cuvinte-cheie: *legătură cognitivă, montaj intelectual, montaj de atracție, percepția spectatorului, receptarea audiovizuală, receptare emoțională, narațiune vizuală*

The article analyzes the essential role of film editing in the construction of meaning and in the process of audiovisual reception, highlighting that it transcends the technical function of assembling shots and becomes a fundamental tool for organizing filmic reality. Cinema is approached as a complex semiotic system in which image, sound, and narrative structure contribute to the construction of the message, while editing functions as a central mechanism in guiding the spectator's perception.

From a cognitive perspective, the article emphasizes that the spectator does not perceive shots in isolation, but establishes logical, emotional, and causal connections between them. Thus, cinematic meaning appears as an emergent phenomenon, resulting from the interaction between images and the mental processes of the viewer. In this context, editing becomes a tool through which the director directs attention and influences both the narrative and emotional interpretation. The reception process does not involve an isolated perception of shots, but rather their active integration into a coherent whole, achieved through cognitive mechanisms such as association, inference, and the establishment of causal relationships. Consequently, the spectator becomes an active participant in the construction of meaning, while editing functions as a means of guiding attention and emotional interpretation.

The study also highlights the historical evolution of editing, from the early forms of cinema characterized by static shots and theatrical continuity, to the development of a complex audiovisual language. The early films of the Lumière brothers are presented as examples of direct representations of reality, while the contributions of Georges Méliès mark the beginning of the use of editing as a creative tool capable of transforming and reconstructing reality. Subsequently, directors such as Edwin S. Porter and D.W. Griffith consolidated the role of editing in narrative structuring, introducing techniques such as parallel editing, which requires the spectator to perform a mental synthesis of simultaneously unfolding actions.

A central point of the article is the analysis of the Kuleshov effect, considered a fundamental demonstration of the contextual nature of cinematic meaning. The experiments conducted by Lev Kuleshov show that the meaning of an image is not intrinsic, but results from its relationship with other shots. By juxtaposing the same neutral facial expression with different images, spectators perceived distinct emotions, confirming the active role of cognitive processes in film interpretation. This discovery shifts the focus from the individual content of the shot to the structure of editing, demonstrating that meaning is an emergent property generated by the interaction between images.

The article further addresses the theory of intellectual montage formulated by Sergei Eisenstein, which extends the function of editing from a narrative level to an ideational one. Through the dialectical juxtaposition of images, editing can generate abstract concepts and intellectual reactions, transforming the cinematic experience into a process of thinking. Eisenstein's methods of montage highlight the capacity of film to produce meaning through visual

conflict and symbolic association. In his view, cinematic meaning arises from the dialectical conflict between images, and the spectator is driven to construct new meanings through these visual confrontations. The classification of montage types, along with the example of the film *Battleship Potemkin*, demonstrates how editing can intensify emotional responses and produce ideological effects, engaging the spectator in an active process of reflection.

The article also explores the contemporary relevance of editing in the context of new digital technologies and emerging audiovisual media. In a landscape characterized by visual fragmentation and information overload, editing becomes an essential tool for organizing attention and facilitating rapid cognitive connections. Editing techniques extend beyond cinema, being widely used in advertising, journalism, online platforms, and education, where they influence engagement and information retention. Furthermore, the emergence of virtual reality and interactive content redefines the relationship between the spectator and the audiovisual product, increasing the degree of cognitive participation and immersion.

In conclusion, the study demonstrates that editing represents a fundamental element of cinematic language, having a direct impact on how the spectator perceives, interprets, and internalizes the audiovisual message. Through the cognitive processes activated during reception, cinematic meaning is not merely transmitted, but actively constructed within the spectator's consciousness. Thus, editing asserts itself not only as a technical procedure, but as an essential mechanism of visual communication, capable of generating emotions, ideas, and complex interpretations within the cinematic experience.

Keywords: *cognitive connection, intellectual montage, attraction montage, spectator perception, audiovisual reception, emotional reception, visual narrative*

DE LA TEXT LA VIZIUNEA REGIZORALĂ ÎN SPECTACOLUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN

FROM TEXT TO DIRECTORIAL VISION IN CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE

DANIELA STRUNGARU⁶⁶

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-9938-822X>

CZU 792.97.027:82

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.54>

Tema propusă investighează viziunile regizorale asupra textului în teatrul de animație

⁶⁶E-mail: strungarudana@gmail.com

contemporan, axându-se pe analiza relației dintre creator și materialul literar, în tranziția de la logocentrismul tradițional la autonomia autorului de spectacol. Studiul își bazează cercetarea pe examinarea teoretică a raportului dintre regizor și text, apelând la concepte precum ponderea ontologică a semnului vizual și mecanismele deconstrucției în cadrul esteticii postdramatice, dar și la noțiuni precum corporalitatea performativă, semiotica, intermedialitatea, materialitatea obiectului animat și sinestezia scenică, toate acestea contribuind la conturarea unor perspective interpretative asupra textului în spectacolul de animație.

Se evidențiază modul în care fundamentul dramatic se reconfigurează ca partitură performativă, material senzorial sau ecou semantic. În acest dialog permanent cu textul, regizorul oscilează între respectarea intenției scriitorului și libertatea de a genera noi sensuri scenice, construind o dramaturgie vizuală în care cuvântul, mișcarea și obiectul animat se contopesc într-o expresie hibridă, specifică epocii postmoderne. În plan teoretic, textul este analizat ca material poetic, partitură performativă sau ca instrument de mediere între corp și obiect. Cercetători precum Pavis, Lehmann, Fischer-Lichte, Jurkowski și Plassard au demonstrat că acesta poate organiza acțiunea, poate deveni partitură sonoră sau poate fi retras în favoarea dramaturgiei vizuale.

Inovația teoretică a Capitolului I, referitoare la relația regizorului cu textul, constă în aplicarea analizei fenomenologice și a perspectivei arhetipale asupra materialului dramatic. Această direcție subliniază că textul depășește funcția sa pur informativă sau narativă, fiind reinvestit de către regizor ca entitate simbolică și senzorială, capabilă să activeze straturi profunde ale inconștientului colectiv, dincolo de limitele limbajului verbal. Diversitatea funcțiilor confirmă că textul nu mai constituie un centru autoritar, ci devine partener al imaginii și materialității, participând la construcția unui limbaj plurimedial în care cuvântul este un material fluid, subordonat legilor kinetice ale animației.

După conturarea cadrului conceptual, analiza se concentrează asupra unor studii de caz reprezentative în Capitolul II, prin care aceste repere se materializează scenic și se diversifică în funcție de opțiunile regizorale. Producțiile scenice *Cenușăreasa* (Silviu Purcarete, România), *Bătălia de la Stalingrad* (Rezo Gabriadze, Georgia), *Echo in Camera* (Roman Paska, SUA) și *Anywhere* (Élise Vigneron, Franța) ilustrează complementaritatea viziunilor regizorale asupra textului, de la fidelitatea poetică la fragmentarea experimentală și redefinirea multisenzorială. Spectacolele analizate atestă că teatrul de animație depășește reproducerea ilustrativă, resemnificând textul prin mijloace scenice inovative. Regizorul acționează ca mediator între tradiție și experiment, confirmând că materialul literar rămâne o resursă deschisă, capabilă să genereze noi forme de expresie în funcție de specificul limbajului scenic.

Prin abordările regizorale examinate se conturează o viziune modernă, în care logosul și imaginea se potențează reciproc. Teatrul de animație se afirmă ca un spațiu privilegiat pentru reconfigurarea textului, ca un laborator în care cuvântul este integrat într-o dramaturgie intermodală, unde corporalitatea actorului și obiectul animat devin esențiale. Cadrul teoretic și aplicațiile practice arată că textul are un rol maleabil, oscilând de la fundament narativ la element secundar, adaptat nevoilor estetice și corporalității animate; astfel, el devine un concept în continuă transformare, influențat de teoriile teatrale și estetica postdramatică, de relația dintre păpușă și performer, precum și de structurile vizuale și sonore ale spectacolului. Această pluralitate subliniază că nu există un singur mod de a utiliza textul, ci o diversitate de strategii regizorale adaptate scenei contemporane.

Concluzia fundamentală a cercetării arată că, în secolul XXI, textul în teatrul de animație

nu își pierde relevanța, ci își multiplică funcțiile, devenind un vector al metamorfozei scenice. Departe de a fi anulat, el este reinterpretat, devenind un partener esențial al metamorfozei teatrale, deschizând calea către noi și complexe forme de expresie.

Cuvinte-cheie: *regizor, animație, logocentrism, dramaturgie vizuală, pondere ontologică, estetică postdramatică, fenomenologia materiei, obiect arhetipal*

The proposed theme investigates the directorial visions of the text in contemporary animation theatre, focusing on the analysis of the relationship between the creator and the literary material, in the transition from traditional logocentrism to the autonomy of the performance author. The study grounds its research in the theoretical examination of the rapport between director and text, drawing on concepts such as the ontological weight of the visual sign and mechanisms of deconstruction within post-dramatic aesthetics, as well as notions such as performative corporeality, semiotics, intermediality, the materiality of the animated object, and scenic synaesthesia, all contributing to the shaping of interpretative perspectives on the text within the animation performance.

It is shown how the dramatic foundation is reconfigured as performative score, sensory material, or semantic echo. In this ongoing dialogue with the text, the director oscillates between respecting the writer's intention and the freedom to generate new scenic meanings, constructing a visual dramaturgy in which the word, movement, and animated object merge into a hybrid theatrical expression specific to the postmodern era. At the theoretical level, the text is analyzed as poetic material, performative score, or as a mediating instrument between body and object. Scholars such as Pavis, Lehmann, Fischer-Lichte, Jurkowski, and Plassard have demonstrated that it can organize action, become a sonic score, or be withdrawn in favor of visual dramaturgy.

The theoretical innovation of Chapter I, concerning the director's relationship with the text, lies in applying phenomenological analysis and archetypal perspectives to the dramatic material. This approach underscores that the text transcends its purely informative or narrative function, being reinvested by the director as a symbolic and sensorial entity capable of activating deep layers of the collective unconscious, beyond the limits of verbal language. The diversity of functions confirms that the text no longer constitutes an authoritarian center but becomes a partner of image and materiality, participating in the construction of a plurimedial language in which the word is a malleable material, subordinated to the kinetic laws of animation.

After outlining the conceptual framework, the analysis focuses on representative case studies in Chapter II, through which these theoretical markers materialize on stage and diversify according to directorial choices. The productions *Cinderella* (Silviu Purcărete, Romania), *The Battle of Stalingrad* (Rezo Gabriadze, Georgia), *Echo in Camera* (Roman Paska, USA), and *Anywhere* (Élise Vigneron, France) illustrate the complementarity of directorial visions of the text, ranging from poetic fidelity to experimental fragmentation and multisensory redefinition. The analyzed performances attest that animation theatre surpasses illustrative reproduction, reconfiguring the text through innovative scenic means. The director acts as mediator between tradition and experiment, demonstrating that the literary material remains an open resource, capable of generating new forms of expression according to the specificity of the scenic language.

Through the examined directorial approaches, a modern perspective appears, in which logos and image mutually enhance one another. Animation theatre asserts itself as a privileged space for the reconfiguration of the text, a laboratory where the word is integrated into an

intermodal dramaturgy in which the actor's corporeality and the animated object become essential. The theoretical framework and practical applications show that the text assumes a dynamic role, oscillating from narrative foundation to secondary element, adapted to aesthetic needs and animated corporeality; thus, it becomes a concept in continuous transformation, influenced by theatrical theories and postdramatic aesthetics, by the relationship between puppet and performer, as well as by the visual and sonic structures of the performance. This plurality demonstrates that there is no single way of employing the text, but rather a diversity of dramaturgical strategies adapted to the contemporary stage.

The fundamental conclusion of the research highlights that, in the 21st century, the text in animation theatre does not lose its relevance but multiplies its functions, becoming a vector of scenic metamorphosis. Far from being annulled, it is reinterpreted, becoming an essential partner of theatrical metamorphosis and opening the way toward new and complex forms of expression.

Keywords: *director, animation, logocentrism, visual dramaturgy, ontological weight, postdramatic aesthetics, phenomenology of matter, archetypal object*

EVOLUȚIA ȘI DEZVOLTAREA MONODramei DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE EVOLUTION AND DEVELOPMENT OF MONODRAMA IN THE THEATER OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

OLGA TRIBOI⁶⁷

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.081.03(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.55>

Articolul analizează evoluția și dezvoltarea monodramei în teatrul din Republica Moldova, urmărind principalele etape istorice și direcțiile estetice care au contribuit la configurarea acestui gen scenic. Cercetarea pornește de la premisele teoretice ale monodramei ca formă teatrală concentrată, caracterizată prin prezența unui singur actor, care susține discursul dramatic și stabilește o relație directă cu publicul. În contextul teatrului contemporan, monodrama reprezintă un spațiu privilegiat pentru explorarea interiorității personajului, pentru experimentul performativ și pentru abordarea unor teme sociale și biografice.

Analiza fenomenului monodramatic din Republica Moldova evidențiază o evoluție structurată în patru etape principale: perioada recitalului actoricesc (anii 1960-1970),

⁶⁷E-mail: olgagutu22@gmail.com

experimentele teatrului unui actor (anii 1980), apariția monodramei moderne după anul 2000 și diversificarea spectacolelor solo în teatrul contemporan. În prima etapă recitalul literar a constituit forma predominantă de manifestare a monologului scenic. În contextul afirmării recitalului de poezie ca formă scenică distinctă în anii '60 în RSS Moldovenească, contribuția lui Valeriu Cupcea se înscrie într-un cadru mai larg de practici artistice cultivate de o pleiadă de actori preocupați de valorificarea expresivității cuvântului poetic. Astfel, alături de acesta, se remarcă activitatea unor interpreți precum Eugeniu Ureche, Victor Ciutac, Domnica Darienco și Nina Vodă, care au contribuit la consolidarea recitalului de poezie prin interpretări scenice centrate pe forța sugestivă a rostirii și pe relația directă cu publicul. De asemenea, personalitatea lui Ion Ungureanu a jucat un rol important în orientarea teatrului spre dimensiuni lirice și reflexive, favorizând integrarea discursului poetic în structuri scenice apropiate de monodramă sau recital. Aceste practici se corelează cu dinamica culturală a „dezghețului” poststalinist, când poezia – reprezentată de autori precum Grigore Vieru și Liviu Damian – a dobândit o funcție identitară majoră, iar actorul a devenit un vector esențial în medierea și amplificarea mesajului poetic în spațiul public.

În anii 1980, experimentele teatrale inițiate de Dumitru Fusu au redefinit spectacolul solo în spațiul teatral din RSS Moldovenească. Conceptul de „teatru al unui actor” a depășit ideea unei simple prezențe scenice unice, propunând o reconfigurare a limbajului teatral, în care actorul devine creatorul central al discursului scenic. Accentul s-a deplasat de la text spre corporalitate, expresivitate vocală și energie performativă, iar improvizația a introdus flexibilitate și deschidere în construcția spectacolului. Minimalismul scenografic a contribuit la concentrarea atenției asupra relației directe dintre actor și spectator, apropiind aceste practici de tendințe europene promovate de Jerzy Grotowski și Peter Brook. Această etapă a determinat o transformare esențială a statutului actorului, care devine simultan interpret și autor al actului scenic, creând premisele afirmării monodramei ca formă teatrală autonomă și complexă.

După anul 2000, monodrama se conturează ca gen dramaturgic distinct în teatrele din Republica Moldova, dobândind coerență estetică și vizibilitate repertorială. Orientarea spre dramaturgia contemporană este ilustrată de texte precum *Mi-e frică de Marea Neagră* de Irina Nechit, care explorează dimensiuni confesive și teme legate de identitate și anxietate. În același timp, montarea piesei *Contrabasul* de Patrick Süskind reflectă deschiderea către dramaturgia europeană și interesul pentru analiza psihologică a individului. Se dezvoltă și monodrama biografică, exemplificată de spectacolul dedicat lui Alexander Vertinski, unde biografia devine suport pentru reflecții artistice. Estetic, aceste producții se caracterizează prin hibridizare și minimalism, iar actorul capătă un rol central, susținând singur construcția scenică și relația directă cu publicul.

În ultimele două decenii, teatrul independent din Republica Moldova a contribuit decisiv la diversificarea monodramei, oferind un cadru flexibil pentru experiment artistic. Platforme precum *Teatrul-spălătorie* și *Laboratorul teatral Foosbook* au promovat forme performative și documentare, orientate spre teme sociale și politice actuale. Aici se regăsește și *Teatrul ART* cu spectacolul *Astro-remisie* de Angelina Roșca. Monodrama devine astfel un spațiu de explorare a realității imediate, utilizând materiale autentice precum mărturii sau interviuri. Actorul își extinde funcția, devenind simultan interpret, narator și martor, ceea ce conferă discursului scenic o dimensiune etică și critică. Structurile dramaturgice sunt adesea hibride, combinând elemente de teatru, performance și instalație. De asemenea, utilizarea spațiilor neconvenționale intensifică

relația cu publicul și accentuează caracterul imersiv al experienței. Prin aceste practici monodrama se afirmă ca un instrument relevant de reflecție asupra contemporaneității și de articulare a unor perspective artistice angajate.

În teatrul moldovenesc contemporan monodrama se manifestă ca un gen dinamic și pluriform, integrând direcții estetice variate și reflectând preocupările societății actuale. În repertoriul Teatrului Național *Mihai Eminescu*, al Teatrului Național *Eugene Ionesco*, al Teatrului *Alexei Mateevici* și, într-o măsură mai redusă, al Teatrului Dramatic Rus *A. P. Cehov* și Teatrului Dramatic de Stat pentru Tineret *Pe strada Trandafirilor Iurie Harmelin*, monodrama și structurile monologale au devenit tot mai vizibile, fiind incluse în producții recente și spectacole experimentale.

Astfel, se conturează monodrama psihologică, ilustrată de spectacole precum *Flori pentru Algernon*, unde accentul cade pe transformarea interioară a personajului. Monodrama biografică reconstituie destine artistice, exemplificată de producții dedicate unor personalități distinse cum ar fi Maria Tănase sau Constanța Târțau, în montări precum *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine* și *Ultimul rol*. În zona dramaturgiei contemporane se înscriu spectacolele *Dragoste la pachet*, *Ultima noapte la Madrid*, care valorifică analiza psihologică și structura confesivă.

Totodată, atât producțiile *O zi din viața lui Helen* sau *Adi* (Teatrul *Eugene Ionesco*) cât și spectacolele experimentale *Lucruri Care Nu Se Spun*, *Și ce va fi cu noi acum* de la Teatrul *Alexei Mateevici* confirmă interesul pentru structurile monodramatice contemporane, orientate spre autoanaliză și actualitate.

Studiul demonstrează că monodrama a evoluat de la o formă scenică derivată din recitalul literar la un gen teatral autonom, integrat atât în repertoriul teatrelor instituționale cât și în practica teatrului independent. În prezent monodrama reprezintă un spațiu important de experimentare artistică și de afirmare a virtuozității actricești, contribuind la perfecționarea dinamicii și a diversității scenei teatrale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *monodramă, teatru moldovenesc, spectacol solo, teatru independent, teatru documentar, experiment scenic, evoluție teatrală*

The article analyzes the evolution and development of monodrama in the theatre of the Republic of Moldova, tracing the main historical stages and aesthetic directions that have contributed to the shaping of this scenic genre. The research starts from the theoretical premises of monodrama as a concentrated theatrical form, characterized by the presence of a single actor who sustains the dramatic discourse and establishes a direct relationship with the audience. In the context of contemporary theatre, monodrama represents a privileged space for exploring the character's interiority, for performative experimentation, and for addressing social and biographical themes.

The analysis of the monodramatic phenomenon in the Republic of Moldova highlights an evolution structured in four main stages: the period of the acting recital (1960s-1970s), the experiments of one-actor theatre (1980s), the emergence of modern monodrama after 2000, and the diversification of solo performances in contemporary theatre. In the first stage, the literary recital constituted the predominant form of scenic monologue. In the context of the affirmation of poetry recital as a distinct scenic form in the 1960s in the Moldavian SSR, the contribution of Valeriu Cupcea is part of a broader framework of artistic practices cultivated by a group of actors concerned with the expressive potential of the poetic word. Alongside him, performers such as

Eugeniu Ureche, Victor Ciutac, Domnica Darienco, and Nina Vodă stand out, having contributed to consolidating the poetry recital through stage interpretations centered on the suggestive power of speech and the direct relationship with the audience. At the same time, the personality of Ion Ungureanu played an important role in orienting theatre toward lyrical and reflective dimensions, encouraging the integration of poetic discourse into scenic structures close to monodrama or recital. These practices correlate with the cultural dynamics of the post-Stalinist “thaw,” when poetry – represented by authors such as Grigore Vieru and Liviu Damian – acquired a major identity function, and the actor became an essential vector in mediating and amplifying the poetic message in the public space.

In the 1980s, theatrical experiments initiated by Dumitru Fusu redefined the solo performance within the theatrical space of the Moldavian SSR. The concept of “one-actor theatre” went beyond the idea of a simple singular stage presence, proposing the reconfiguration of theatrical language in which the actor becomes the central creator of the scenic discourse. The emphasis shifted from text to physicality, vocal expressiveness, and performative energy, while improvisation introduced flexibility and openness into the construction of the performance. Scenographic minimalism contributed to focusing attention on the direct relationship between actor and spectator, bringing these practices closer to the European trends promoted by Jerzy Grotowski and Peter Brook. This stage led to a fundamental transformation in the status of the actor, who becomes simultaneously performer and author of the scenic act, creating the premises for the affirmation of monodrama as an autonomous and complex theatrical form.

After 2000, monodrama takes shape as a distinct dramaturgical genre in the theatres of the Republic of Moldova, gaining aesthetic coherence and repertory visibility. The orientation toward contemporary dramaturgy is illustrated by texts such as *I Am Afraid of the Black Sea* by Irina Nechit, which explores confessional dimensions and themes related to identity and anxiety. At the same time, the staging of the play *The Double Bass* by Patrick Süskind reflects openness towards European dramaturgy and interest in the psychological analysis of the individual. Biographical monodrama also develops, exemplified by the performance dedicated to Alexander Vertinski, where biography becomes a support for artistic reflection. Aesthetically, these productions are characterized by hybridization and minimalism, while the actor acquires a central role, sustaining alone the scenic construction and the direct relationship with the audience.

In the last two decades, the independent theatre in the Republic of Moldova has played a decisive role in diversifying monodrama, offering a flexible framework for artistic experimentation. Platforms such as *the Laundry Theatre* and the *Foosbook Theatre Laboratory* have promoted performative and documentary forms oriented toward current social and political themes. *The ART Theatre* is also part of this context, with the performance *Astro-remission* by Angelina Roshca. Monodrama thus becomes a space for exploring immediate reality, using authentic materials such as testimonies or interviews. The actor expands their function, becoming simultaneously performer, narrator, and witness, which gives the scenic discourse an ethical and critical dimension. Dramaturgical structures are often hybrid, combining elements of theatre, performance, and installation. Moreover, the use of unconventional spaces intensifies the relationship with the audience and emphasizes the immersive character of the experience. Through these practices, monodrama asserts itself as a relevant instrument for reflecting on contemporaneity and articulating engaged artistic perspectives.

In contemporary Moldovan theatre, monodrama manifests itself as a dynamic and pluriform genre, integrating varied aesthetic directions and reflecting the concerns of present-day society. In the repertoire of the *Mihai Eminescu* National Theatre, the *Eugene Ionesco* National Theatre, the *Alexei Mateevici* Theatre, and, to a lesser extent, the *A.P. Chekhov* Russian Drama Theatre and the State Youth Drama Theatre *On Trandafirilor Street Iurie Harmelin*, monodrama and monological structures have become increasingly visible, being included in recent productions and experimental performances.

Thus, the psychological monodrama takes shape, illustrated by performances such as *Flowers for Algernon*, where the emphasis falls on the character's inner transformation. The biographical monodrama reconstructs artistic destinies, exemplified by productions dedicated to figures such as Maria Tănase or Constanța Târțău, in stagings such as *Maria Tănase. I Would Die*, *Death Does Not Come to Me* and *The Last Role*. In the area of contemporary dramaturgy, performances such as *Love to Go* and *The Last Night in Madrid* stand out, capitalizing on psychological analysis and confessional structure.

At the same time, productions such as *A Day in the Life of Helen* or *Adi* (*Eugène Ionesco* Theatre), as well as experimental performances such as *Things That Are Not Said* and *And What Will Happen to Us Now?* at the *Alexei Mateevici* Theatre, confirm the interest in contemporary monodramatic structures oriented toward self-analysis and current issues.

The study demonstrates that monodrama has evolved from a scenic form derived from the literary recital into an autonomous theatrical genre, integrated both into the repertoire of institutional theatres and into the practice of the independent theatre. At present, monodrama represents an important space for artistic experimentation and for the affirmation of acting virtuosity, contributing to the dynamism and diversity of the theatrical scene in the Republic of Moldova.

Keywords: *monodrama, Moldovan theatre, solo performance, independent theatre, documentary theatre, scenic experiment, theatrical evolution*

ДЕТСКИЕ СПЕКТАКЛИ В ТЕАТРАХ ГОРОДА КИШИНЕВА В XXI ВЕКЕ

SPECTACOLELE PENTRU COPII ÎN TEATRELE DIN CHIȘINĂU ÎN SECOLUL XXI

CHILDREN'S PERFORMANCES IN THE THEATERS OF THE CITY OF CHIȘINĂU IN THE 21st CENTURY

EUGENIU BOGNIBOV⁶⁸

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

⁶⁸E-mail: bognibofff@gmail.com

Детский театр в Кишинёве XXI века представляет собой важнейшее пространство культурной коммуникации, в котором взаимодействуют искусство, педагогика и современная медиасреда. В условиях стремительного развития цифровых технологий и изменения форм восприятия у детей театральное искусство сталкивается с необходимостью адаптации, сохраняя при этом свою эстетическую и духовно-воспитательную миссию.

Исторически детский театр в Молдове формировался в рамках советской культурной модели, где он выполнял функции художественного и нравственного воспитания. В постсоветский период театральная система претерпела значительные изменения: исчезновение централизованной поддержки сопровождалось расширением художественной свободы и поиском новых выразительных средств. Современный театральный процесс в Кишинёве характеризуется сосуществованием традиционных академических театров и независимых студий, ориентированных на эксперимент и интерактивность.

В XXI веке детский спектакль становится формой сложной коммуникации между сценой и зрителем. Ребёнок рассматривается не как пассивный получатель информации, а как активный участник художественного действия. Это приводит к трансформации режиссёрских подходов: усиливается значение интерактивных элементов, прямого обращения к залу, ийровых форм вовлечения. Театр всё чаще строится по принципу диалога, в котором зритель включается в процесс создания смысла.

Существенное влияние на структуру детского спектакля оказывает феномен «клипового» и «тиктокового» мышления, формирующийся под воздействием цифровой среды. Современные режиссёры учитывают особенности кратковременного внимания и визуальной ориентированности детей, что выражается в ускорении темпоритма, дроблении сценического действия и усилении зрелищности. Однако при этом ведущие театры стремятся сохранить целостность художественного высказывания, избегая превращения спектакля в поверхностное шоу.

Особое место занимает визуальная культура спектакля: использование света, мультимедиа, анимации и пластики формирует новый сценический язык, понятный современному ребёнку. Музыка и ритм становятся важнейшими средствами организации внимания и эмоционального воздействия. Вместе с тем ключевым элементом остаётся живое присутствие актёра, создающее эффект подлинного общения, невозможной в цифровой среде.

Детский театр выполняет важную функцию, противостояния фрагментарности восприятия, характерной для интернет-культуры. Он развивает способность к сосредоточению, сопереживанию и внутреннему диалогу. Через художественные образы ребёнок осваивает базовые нравственные категории — добро и зло, дружбу, ответственность, сочувствие. Таким образом, театр становится пространством формирования эмоционального интеллекта и духовных ценностей.

Современные театры Кишинёва демонстрируют переход от дидактической модели к эмпатической, где приоритетом является не назидание, а совместное переживание. В этом контексте детский спектакль можно рассматривать как форму культурного диалога между поколениями, способствующую развитию личности ребёнка в условиях сложной информационной среды.

Таким образом, развитие детского театра в Кишинёве связано с поиском баланса между традицией и инновацией. Театр сохраняет свою гуманистическую миссию, адаптируясь к новым условиям восприятия и оставаясь уникальным пространством живого общения и художественного опыта.

Ключевые слова: *детский театр, культурное развитие, современная режиссура, интерактивность, эстетическое воспитание*

Teatrul pentru copii din Chişinău în secolul XXI reprezintă un spaţiu esenţial al comunicării culturale, în care interacţionează arta, pedagogia şi mediul media contemporan. În condiţiile dezvoltării rapide a tehnologiilor digitale şi ale transformării formelor de percepţie la copii, arta teatrală se confruntă cu necesitatea adaptării, păstrându-şi totodată misiunea estetică şi spiritual-educativă.

Din punct de vedere istoric, teatrul pentru copii din Moldova s-a format în cadrul modelului cultural sovietic, unde îndeplinea funcţii de educaţie artistică şi morală. În perioada post-sovietică, sistemul teatral a suferit schimbări semnificative: dispariţia sprijinului centralizat a fost însoţită de extinderea libertăţii artistice şi de căutarea unor noi mijloace de expresie. Procesul teatral contemporan din Chişinău se caracterizează prin coexistenţa teatrelor academice tradiţionale şi a studiourilor independente, orientate spre experiment şi interactivitate.

În secolul XXI spectacolul pentru copii devine o formă de comunicare complexă între scenă şi spectator. Copilul nu mai este perceput ca un receptor pasiv de informaţie, ci ca un participant activ la actul artistic. Aceasta conduce la transformarea abordărilor regizorale: creşte importanţa elementelor interactive, a adresării directe către public şi a formelor ludice de implicare. Teatrul este tot mai frecvent construit pe principiul dialogului, în care spectatorul este implicat în procesul de creare a sensului.

O influenţă semnificativă asupra structurii spectacolului pentru copii o are fenomenul „gândirii de tip clip” şi „TikTok”, format sub impactul mediului digital. Regizorii contemporani ţin cont de particularităţile atenţiei de scurtă durată şi de orientarea vizuală a copiilor, ceea ce se reflectă în accelerarea tempoului, fragmentarea acţiunii scenice şi intensificarea caracterului spectaculos. Cu toate acestea, teatrele de referinţă urmăresc să păstreze integritatea mesajului artistic, evitând transformarea spectacolului într-un show superficial.

Un loc aparte îl ocupă cultura vizuală a spectacolului: utilizarea luminii, multimedia, animaţiei şi expresiei plastice contribuie la formarea unui nou limbaj scenic, accesibil copilului contemporan. Muzica şi ritmul devin mijloace esenţiale de organizare a atenţiei şi de influenţare emoţională. Totodată, elementul-cheie rămâne prezenţa vie a actorului, care creează efectul unei comunicări autentice, imposibile în mediul digital.

Teatrul pentru copii îndeplineşte o funcţie importantă de contracarare a fragmentarităţii percepţiei, caracteristică culturii internetului. El dezvoltă capacitatea de concentrare, empatie şi dialog interior. Prin intermediul imaginilor artistice, copilul asimilează categoriile morale

fundamentale – binele și răul, prietenia, responsabilitatea, compasiunea. Astfel, teatrul devine un spațiu de formare a inteligenței emoționale și a valorilor spirituale.

Teatrele contemporane din Chișinău demonstrează o tranziție de la modelul didactic la cel empatic, în care prioritatea nu mai este instruirea moralizatoare, ci trăirea comună. În acest context, spectacolul pentru copii poate fi considerat o formă de dialog cultural între generații, care contribuie la dezvoltarea personalității copilului în condițiile unui mediu informațional complex. Astfel, dezvoltarea teatrului pentru copii din Chișinău este legată de căutarea unui echilibru între tradiție și inovație. Teatrul își păstrează misiunea umanistă, adaptându-se la noile condiții de percepție și rămânând un spațiu unic al comunicării vii și al experienței artistice.

Cuvinte-cheie: *teatru pentru copii, dezvoltare culturală, regie contemporană, interactivitate, educație estetică*

Children's theatre in Chișinău in the 21st century represents a vital space of cultural communication, where art, pedagogy, and the contemporary media environment interact. In the context of the rapid development of digital technologies and changing patterns of children's perception, theatrical art faces the need to adapt while preserving its aesthetic and spiritual-educational mission.

Historically, the children's theatre in Moldova developed within the Soviet cultural model, where it fulfilled artistic and moral educational functions. In the post-Soviet period, the theatrical system underwent significant transformations: the disappearance of centralized support was accompanied by an expansion of artistic freedom and the search for new expressive means. The contemporary theatrical process in Chișinău is characterized by the coexistence of traditional academic theatres and independent studios oriented toward experimentation and interactivity.

In the 21st century, the children's performance becomes a form of complex communication between the stage and audience. The child is no longer seen as a passive receiver of information but as an active participant in the artistic process. This leads to a transformation of directing approaches: the importance of interactive elements, direct address to the audience, and playful forms of engagement increases. Theatre is increasingly built on the principle of dialogue, in which the spectator becomes involved in the creation of meaning.

A significant influence on the structure of children's performances is exerted by the phenomenon of "clip thinking" and "TikTok thinking," shaped by the digital environment. Contemporary directors take into account the characteristics of short attention spans and children's visual orientation, which is reflected in an accelerated tempo-rhythm, fragmentation of stage action, and increased spectacularity. At the same time, leading theatres strive to preserve the integrity of artistic expression, avoiding the transformation of performances into superficial shows.

A special place is occupied by the visual culture of the performance: the use of light, multimedia, animation, and physical expression forms a new stage language accessible to the modern child. Music and rhythm become essential means of organizing attention and emotional impact. At the same time, the key element remains the live presence of the actor, creating the effect of genuine communication that is impossible in a digital environment.

Children's theatre performs an important function in counteracting the fragmentation of perception characteristic of internet culture. It develops the ability to concentrate, empathize, and engage in inner dialogue. Through artistic imagery, the child assimilates fundamental moral

categories– good and evil, friendship, responsibility, compassion. Thus, theatre becomes a space for the formation of emotional intelligence and spiritual values.

Contemporary theatres in Chişinău demonstrate a shift from a didactic model to an empathetic one, where the priority is no longer moral instruction but shared experience. In this context, children's performance can be viewed as a form of cultural dialogue between generations, contributing to the development of the child's personality within a complex informational environment.

Thus, the development of children's theatre in Chişinău is connected with the search for a balance between tradition and innovation. Theatre preserves its humanistic mission while adapting to new conditions of perception and remains a unique space of live communication and artistic experience.

Keywords: *children's theatre, cultural development, contemporary directing, interactivity, aesthetic education*

TEATRUL MUZICAL CA INSTRUMENT DE DEZVOLTARE A COMPETENŢELOR SOCIO-EMOŢIONALE ÎN EDUCAŢIA ARTISTICĂ

MUSICAL THEATRE AS A TOOL FOR DEVELOPING SOCIO-EMOTIONAL COMPETENCES IN ARTISTIC EDUCATION

ANCA OFELIA MARKOS⁶⁹

doctorandă,

Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş, România

<https://orcid.org/0009-0007-9222-7649>

CZU 792.5

37.036:792.5

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.57>

Un rol important în educaţia artistică, prin influenţa pe care o are asupra dezvoltării competenţelor socio-emoţionale, dar şi a percepţiei estetice în alcătuirea caracterelor elevilor, îl ocupă teatrul muzical.

În integrarea socială, competenţe precum comunicarea, încrederea în sine, cooperarea, empatia, autocunoaşterea sunt considerate esenţiale în situaţia învăţământului contemporan, acestea facilitând adaptarea elevului la cerinţele unei societăţi evolutive. În acest context, teatrul muzical, prin complexitatea artistică şi interdisciplinară oferă un mediu favorabil evoluţiei exhaustive a elevilor.

⁶⁹E-mail: anca.markos@yahoo.com

Scopul acestei lucrări este de a cerceta rolul teatrului muzical în dezvoltarea abilităților socio-emoționale în cadrul educației artistice.

Vor fi cercetate conceptele fundamentale ale competențelor socio-emoționale și rolul acestora în parcursul educațional. Cercetările de specialitate din sfera educațională demonstrează cum sporirea acestor competențe specifice se reflectă în reușitele, starea de bine și confortul emoțional al elevilor.

Ulterior, va fi analizat teatrul muzical ca procedeu artistic interdisciplinar. Complexitatea teatrului muzical ca stil, prin integrarea unor limbaje artistice/arte spectaculare complexe precum muzica, arta actorului și coregrafia, înlesnește o abordare sistemică a educației. Prin participarea elevilor la diverse activități specifice teatrului muzical, nu sfârșesc prin a interpreta doar un simplu rol, dimpotrivă, ei își însușesc diferite responsabilități în cadrul colectivului. De asemenea, interpretarea scenică aduce cu sine cercetarea și exprimarea emoțiilor, dezvoltând calitatea de a simți și înțelege.

Nucleul lucrării îl reprezintă cercetarea rolului educativ al teatrului muzical în consolidarea abilităților emoționale și sociale. Participarea la diferite activități specifice teatrului muzical contribuie la amplificarea empatiei – prin înțelegerea și interpretarea stărilor personajelor, dezvoltarea abilităților de comunicare – prin expresia vocală, dialogul. Totodată, implicarea în crearea unui spectacol, participarea directă – prin interpretarea unui personaj, facilitează îmbunătățirea încrederii în sine, depășirea temerilor, dezvoltă spiritului de echipă.

Totodată, această lucrare accentuează necesitatea integrării teatrului muzical în activitățile școlare, fie ca activitate suplimentară, fie în cadrul orelor de pregătire artistică. Activități pedagogice precum exercițiile de improvizație, jocul de rol, conceperea unor spectacole, pot contribui eficient la dezvoltarea competențelor socio-emoționale ale elevilor.

Teatrul muzical constituie un instrument redutabil în formarea artistică, cu un impact major în dezvoltarea socio-emoțională a elevilor. Prin structura sa interdisciplinară, teatrul muzical susține asimilarea practică, dezvoltă creativitatea, empatia și capacitatea de relaționare eficientă.

Înglobarea coerentă a teatrului muzical în cadrul procesului educațional poate alcătui o direcție semnificativă în modernizarea practicilor educative, totodată contribuind la dezvoltarea unei personalități echilibrate.

Cuvinte-cheie: *teatru muzical, educație, practici educative, interdisciplinaritate, improvizație*

The musical theatre plays an important role in the artistic education, through its influence on the development of socio-emotional skills and aesthetic perception, in shaping the students' characters.

In social integration, skills such as communication, self-confidence, cooperation, empathy, self-knowledge are considered essential in the situation of contemporary education, facilitating the adaptation of the student to the demands of an evolutionary society. In this context, the musical theatre, through its artistic and interdisciplinary complexity, provides an environment conducive to the exhaustive evolution of students.

The purpose of this paper is to research the role of musical theatre in the development of socio-emotional skills within artistic education, therefore fundamental concepts of socio-emotional competences and their role in the educational process will be researched. Specialized

research in the educational field demonstrates how the increase of these specific skills is reflected in the achievements, well-being and emotional comfort of students.

Later, the musical theatre will be analyzed as an interdisciplinary artistic process. The complexity of the musical theatre as a style, through the integration of complex spectacular languages, such as music, acting and choreography, facilitates a systemic approach to education. By attending various activities specific to musical theatre, students do not end up playing only a simple role, on the contrary, they acquire different responsibilities within the collective. Scenic interpretation also brings with it the research and expression of emotions, developing the quality of feeling and understanding.

The core of the paper is the research of the educational role of the musical theater in strengthening emotional and social skills. Attending various activities specific to musical theatre amplifies empathy – by understanding and acting the emotions of the character, developing communication skills – through vocal expression, dialogue. At the same time, the involvement in creating a show, the direct participation – by bringing a character to life, facilitates the improvement of self-confidence, overcoming fears.

At the same time, this work emphasizes the need to integrate the musical theatre in school activities, either as an additional activity or during the artistic training classes. Pedagogical activities such as improvisation exercises, role-playing, the conception of performances, can contribute effectively to the development of socio-emotional competences of students.

Musical theatre is a powerful instrument in the artistic training process, with a major impact on the socio-emotional development of the students. Through its interdisciplinary structure, the musical theatre supports practical assimilation, develops creativity, empathy and the ability to relate effectively.

The coherent integration of musical theatre within the educational process can form a significant direction in modernizing the educational practices, while also contributing to the development of a balanced personality.

Keywords: *musical theatre, education, educational practices, interdisciplinarity, improvisation*

SIMBOLURI ȘI SEMNIFICAȚII DIN ROMANUL *ION* TRANSPUSE IN DISCURSUL COREGRAFIC

SYMBOLS AND MEANINGS FROM THE NOVEL *ION* TRANSPOSED INTO CHOREOGRAPHIC DISCOURSE

ANA MARIA BĂNUȚĂ⁷⁰

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-5752-3298>

⁷⁰E-mail: ana.banuta@palatulnationalalcopiilor.ro

Articolul analizează mecanismele de transpunere intersemiotică a discursului narativ din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu în limbaj coregrafic, punând accent pe relația dintre simbol și corporalitate ca vectori de construcție a sensului. Demersul teoretic se fundamentează pe premisa convergenței dintre structurile dramaturgice literare și cele performative, evidențiind funcționalitatea unor concepte precum ritmicitatea, tensiunea dramatică și codificarea simbolică. Analiza relevă caracterul polisemantic al simbolului central al pământului, interpretat ca nucleu axiologic ce articulează atât dimensiunea socio-economică cât și pe cea existențial-tragică a protagonistului. În plan coregrafic, acest simbol este resemantizat prin intermediul corporalității expresive, corpul performativ devenind un mediu de mediere semiotică a conflictelor intrapsihice și a determinismelor sociale.

În introducere este prezentată tema și subiectul principal al romanului *Ion* și posibilitatea de adaptare în limbaj coregrafic. Se va analiza pe scurt firul narativ și personajele principale care vor fi simboluri și arhetipuri umane specifice vieții satului românesc și care vor face tranziția tuturor scenelor din spectacolul coregrafic.

În primul subcapitol al articolului se vor analiza principalele simboluri din romanul *Ion* și posibilitatea de transpunere a acestora prin intermediul corporalității expresive. Se va studia imaginea corporală a posibililor interpreți și raportarea acestor corpuri la spațiul dat, astfel încât să poată fi reflectată tema spectacolului.

În cel de-al doilea subcapitol se vor analiza aspectele care pot contribui la crearea structurii performative, precum: alternanța planurilor, conturarea momentelor de tensiune dramatică, construcția relației dintre personaje și schițarea fiecăruia dintre acestea astfel încât să reflecte cât mai fidel arhetipul uman pe care îl reprezintă, convergența dintre muzică, coregrafie și scenografie ș.a. Toate aceste aspecte au ca scop și principal obiectiv transpunerea în contemporaneitate a temei evidențiate în romanul *Ion* și convingerea unui public interesat de domeniul coregrafic de importanța și actualitatea temei ilustrate în roman.

Lucrarea subliniază relevanța structurii dramaturgice bazate pe opoziții binare (eros vs. interes material, individ vs. colectivitate, libertate vs. constrângere), care sunt reconfigurate scenic prin strategii coregrafice precum contrastul dinamic, organizarea spațială și relaționalitatea intercorporală. Totodată, se examinează transpunerea ritmului narativ în ritm kinestezic, generând o arhitectură performativă coerentă și semantic densă.

În concluzie, studiul argumentează că adaptarea coregrafică a romanului *Ion* constituie un proces de reconstrucție estetică autonomă, în care limbajul corporal nu funcționează ca simplu instrument ilustrativ, ci ca sistem semiotic complex. Această abordare interdisciplinară evidențiază potențialul artei coregrafice de a reactualiza și reinterpretă discursuri literare canonice printr-o paradigmă performativă contemporană.

Cuvinte-cheie: *simbol, corporalitate, opoziție, reinterpretare, arhaic, limbaj coregrafic*

The article analyzes the mechanisms of intersemiotic transposition of the narrative discourse in the novel *Ion* by Liviu Rebreanu into choreographic language, emphasizing the relationship between symbol and corporeality as vectors of meaning construction. The theoretical approach is based on the premise of convergence between literary and performative dramaturgical structures, highlighting the functionality of concepts such as rhythmicity, dramatic tension and

symbolic coding.

The analysis reveals the polysemantic character of the central symbol of the earth, interpreted as an axiological core that articulates both the socio-economic and existential-tragic dimensions of the protagonist. In choreographic terms, this symbol is resemantized through expressive corporeality, the performative body becoming a medium for semiotic mediation of intrapsychic conflicts and social determinisms.

The introduction presents the main theme and subject of the novel *Ion* and the possibility of adaptation into choreographic language. The narrative thread and the main characters will be briefly analyzed, which will be symbols and human archetypes specific to Romanian village life and which will make the transition to all the scenes in the choreographic performance.

In the first subchapter of the article, the main symbols from the novel *Ion* and the possibility of transposing them through expressive corporeality will be analyzed. The body image of the possible performers and the relationship of these bodies to the given space will be studied, so that the theme of the performance can be reflected.

In the second subchapter, aspects that can contribute to the creation of the performative structure will be analyzed, such as: the alternation of planes, the contouring of moments of dramatic tension, the construction of the relationship between the characters and the sketching of each of them so as to reflect as faithfully as possible the human archetype they represent, the convergence of music, choreography and scenography, etc. All these aspects have as their main purpose and objective the transposition into contemporaneity of the theme highlighted in the novel *Ion* and the beliefs of an audience interested in the choreographic field of the importance and topicality of the theme illustrated in the novel.

The paper emphasizes the relevance of the dramaturgical structure based on binary oppositions (eros vs. material interest, individual vs. collectivity, freedom vs. constraint), which are reconfigured on stage through choreographic strategies such as dynamic contrast, spatial organization and intercorporeal relationality. At the same time, the transposition of the narrative rhythm into kinesthetic rhythm is examined, generating a coherent and semantically dense performative architecture.

In conclusion, the study argues that the choreographic adaptation of the novel *Ion* constitutes a process of autonomous aesthetic reconstruction, in which body language does not function as a simple illustrative tool, but as a complex semiotic system. This interdisciplinary approach highlights the potential of choreographic art to re-actualize and reinterpret canonical literary discourses through a contemporary performative paradigm.

Keywords: *symbol, corporeality, opposition, reinterpretation, archaic, choreographic language*

RECONFIGURAREA RITUALULUI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DIN PERSPECTIVA SURSELOR DRAMATURGICE ȘI A EXPRESIILOR SCENICE

RECONFIGURING RITUAL IN CONTEMPORARY THEATER FROM THE PERSPECTIVE OF DRAMATURGICAL SOURCES AND STAGE EXPRESSIONS

CORINA BĂNCILĂ⁷¹

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-3019-8227>

CZU 792:398.3

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.59>

Prezenta lucrare investighează procesul de reconfigurare a ritualului în teatrul contemporan, analizând modul în care acesta funcționează simultan ca sursă dramaturgică și ca principiu generator al expresiei scenice. Demersul pornește de la ipoteza că teatrul nu doar își are originea în structuri ritualice arhaice, ci continuă să le reactiveze și să le transforme în contexte estetice și culturale diferite, adaptându-le la noile paradigme ale performativității.

În plan teoretic, cercetarea se fundamentează pe corelarea conceptelor de ritual, performativitate și teatralitate, evidențiind caracterul lor interdependent. Ritualul este înțeles ca formă primară de organizare a acțiunii simbolice, în care gestul, corporalitatea și dimensiunea sonoră generează sens într-un cadru comunitar. Din această perspectivă, teatrul contemporan poate fi interpretat ca un spațiu de resemnificare a acestor structuri, în care elementele ritualice sunt desprinse din contextul lor originar și reintegrate într-o estetică a fragmentării, a sincretismului și a interculturalității.

Analiza se concentrează asupra unor direcții majore ale teatrului secolului XX și începutului de secol XXI, în care recuperarea ritualului devine strategie de redefinire a limbajului scenic. Practicile regizorale asociate cu Antonin Artaud și Jerzy Grotowski propun o reconectare radicală la dimensiunea sacră a teatrului, prin valorizarea corporalității actorului și a relației directe cu spectatorul. În continuarea acestui demers, contribuțiile lui Peter Brook, Eugenio Barba și Ariane Mnouchkine configurează o perspectivă interculturală, în care ritualul este investigat ca structură universală, capabilă să genereze un limbaj scenic intercultural.

Un accent deosebit este acordat teatrului românesc contemporan, în care recuperarea ritualului se manifestă prin integrarea elementelor de folclor, mit și tradiție în structura spectacolului. Ritualul este privit ca un mod originar de organizare a acțiunii simbolice, caracterizat prin repetiție, codificare și dimensiune colectivă. Aceste trăsături se regăsesc, într-o formă reconfigurată, în structura spectacolului de teatru, unde gestul, corporalitatea și ritmul devin

⁷¹E-mail: corinabogatu87@gmail.com

purători de sens dincolo de nivelul discursului verbal Regizori precum Andrei Șerban și Silviu Purcărete ilustrează direcții distincte, dar convergente. Andrei Șerban explorează dimensiunea sacră și performativă a mitului, valorificând expresivitatea corporală și vocală a actorului și apelând la influențe interculturale pentru a reactiva rădăcinile ritualice ale teatrului. În schimb, Silviu Purcărete construiește universuri scenice de mare densitate simbolică, în care structurile corale, repetiția și imagistica onirică reconfigurează ritualul într-un limbaj poetic al memoriei colective și al reflecției existențiale.

Alți creatori contemporani, precum Alexandru Dabija sau Alexandru Vasilachi, extind această paradigmă prin reinterpretări critice și demitizante ale ritualului. În aceste contexte, ritualul își pierde funcția strict sacră și devine un instrument de analiză a comportamentelor sociale și a mentalului colectiv. De asemenea, producțiile recente integrează motive arhaice, figuri mitologice și structuri performative tradiționale în forme scenice inovatoare, situate la intersecția dintre teatru, antropologie și experiment vizual. De asemenea, integrarea elementelor ritualice în construcția scenică contribuie la dezvoltarea unor structuri dramaturgice flexibile, în care linearitatea narativă este adesea înlocuită de forme fragmentare, repetitive sau circulare. Aceste structuri reflectă, la nivel formal, logica ritualului, bazată pe reiterare și transformare, și permit construirea unor discursuri scenice deschise, plurivalente.

Rezultatele cercetării indică faptul că ritualul funcționează în teatrul contemporan pe multiple niveluri: ca dispozitiv estetic, ca principiu structural și ca semnificant cultural. El permite dezvoltarea unor forme scenice care depășesc limitele realismului, privilegiind dimensiunile simbolice, senzoriale și participative ale spectacolului. În același timp, ritualul facilitează reconectarea teatrului la memoria colectivă, consolidându-i funcția de spațiu al continuității și transformării culturale.

Teatrul contemporan se configurează ca un câmp dinamic de negociere între trecut și prezent, în care ritualul nu este doar reprodus, ci reinventat. Prin procese de decontextualizare și reintegrare, acesta generează noi forme dramaturgice și expresii scenice, capabile să reflecte complexitatea experienței contemporane. Persistența ritualului confirmă statutul său de resursă fundamentală a creației teatrale, susținând o expresie artistică simultan arhaică și inovatoare, locală și universală.

Cuvinte-cheie: *ritual, teatralitate, dramaturgie, limbaj scenic, tradiție*

This paper investigates the process of reconfiguring ritual in contemporary theatre, analyzing how it functions simultaneously as a dramaturgical source and as a generative principle of scenic expression. The research is grounded in the hypothesis that theatre not only originates in archaic ritual structures but continues to reactivate and transform them within diverse aesthetic and cultural contexts, adapting them to new paradigms of performativity.

From a theoretical perspective, the study is based on the correlation between the concepts of ritual, performativity, and theatricality, highlighting their interdependent nature. Ritual is understood as a primary form of organizing symbolic action, in which gesture, corporeality, and the sonic dimension generate meaning within a communal framework. From this standpoint, contemporary theatre can be interpreted as a space for the re-signification of these structures, where ritual elements are detached from their original context and reintegrated into an aesthetic of fragmentation, syncretism, and interculturality.

The analysis focuses on major directions in the 20th- and early 21st-century theatre, where the recovery of ritual becomes a strategy for redefining scenic language. The directorial practices

associated with Antonin Artaud and Jerzy Grotowski propose a radical reconnection to the sacred dimension of theatre, emphasizing the actor's corporeality and the direct relationship with the spectator. Extending this approach, the contributions of Peter Brook, Eugenio Barba, and Ariane Mnouchkine outline an intercultural perspective in which ritual is explored as a universal structure capable of generating an intercultural performative language.

Particular attention is given to contemporary Romanian theatre, where the recovery of ritual manifests through the integration of folklore, myth, and tradition into the structure of the performance. Ritual is regarded as an original mode of organizing symbolic action, characterized by repetition, codification, and collective dimension. These features are reconfigured within theatrical performance, where gesture, corporeality, and rhythm become carriers of meaning beyond the verbal discourse. Directors such as Andrei Șerban and Silviu Purcărete illustrate distinct yet convergent approaches. Andrei Șerban explores the sacred and performative dimension of myth, valuing the actor's physical and vocal expressivity and drawing on intercultural influences to reactivate the ritual roots of theatre. In contrast, Silviu Purcărete constructs scenically dense symbolic universes, where choral structures, repetition, and dreamlike imagery reconfigure ritual into a poetic language of collective memory and existential reflection.

Other contemporary creators, such as Alexandru Dabija and Alexandru Vasilachi, extend this paradigm through critical and demystifying reinterpretations of ritual. In these contexts, ritual loses its strictly sacred function and becomes a tool for analyzing social behaviors and collective mentality. Recent productions also integrate archaic motifs, mythological figures, and traditional performative structures into innovative scenic forms situated at the intersection of theatre, anthropology, and visual experimentation. Furthermore, the integration of ritual elements contributes to the development of flexible dramaturgical structures, in which linear narrative is often replaced by fragmented, repetitive, or circular forms. These structures formally reflect the logic of ritual, based on reiteration and transformation, enabling the construction of open and polyvalent scenic discourses.

The results of the research indicate that ritual operates in contemporary theatre on multiple levels: as an aesthetic device, as a structural principle, and as a cultural signifier. It enables the development of scenic forms that transcend the limits of realism, privileging symbolic, sensory, and participatory dimensions of performance. At the same time, ritual facilitates the reconnection of theatre with collective memory, reinforcing its function as a space of cultural continuity and transformation.

Contemporary theatre emerges as a dynamic field of negotiation between the past and present, in which ritual is not merely reproduced but reinvented. Through processes of reintegration, it generates new dramaturgical forms and scenic expressions capable of reflecting the complexity of contemporary experience. The persistence of ritual confirms its status as a fundamental resource of theatrical creation, sustaining an artistic expression that is simultaneously archaic and innovative, local and universal.

Keywords: *ritual, theatricality, dramaturgy, scenic language, tradition*

ESTETICA ABSURDULUI ȘI CORPORALITATEA SCENICĂ: VALENȚE COREGRAFICE INSPIRATE DIN OPERA LUI ALFRED JARRY

THE AESTHETICS OF THE ABSURD AND STAGE CORPOREALITY: CHOREOGRAPHIC VALENCES INSPRIED BY THE WORK OF ALFRED JARRY

IONUȚ SERGIU ANGHEL⁷²

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9132-3840>

CZU 792.8:821.133.1

821.133.1.09

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.60>

Articolul explorează influența esteticii absurdului lui Alfred Jarry asupra corporalității scenice în dansul contemporan, punând accent pe valențele coregrafice inspirate în special din romanul *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (publicat postum în 1911). Jarry, precursor al absurdului modern, propune prin patafizică, definită ca „știința soluțiilor imaginare”, o viziune revoluționară, care completează realitatea empirică cu excepții infinite, virtualități și parodii ale științei, filosofiei și normelor sociale. Această ontologie a excepției transformă corpul dintr-un simplu vehicul fizic într-un laborator al anomaliei, al grotescului și al imaginarului, oferind un cadru fertil pentru reconfigurarea mișcării scenice actuale.

În contextul evoluției dansului, de la baletul clasic idealizat la expresionismul distorsionat, postmodernismul aleator al lui Cunningham și Rainer, teatro-dansul visceral al Pinei Bausch, contorsiunile ontologice ale Butoh-ului (Hijikata, Ohno), matematizarea mișcării la Forsythe și deconstrucția conceptuală a lui Bel sau Le Roy, patafizica jarriană se integrează natural. Ea susține un dans care nu imită realitatea, ci o extinde prin anomalii deliberate, contestând normele corporale contemporane impuse de algoritmi și rețele sociale, unde excepția devine act de rezistență și libertate creativă.

Romanul *Doctor Faustroll* ilustrează această viziune printr-un protagonist născut și mort la aceeași vârstă absurdă (63 de ani), care navighează un Paris transformat în ocean pe o sită de cupru, alături de observatorul rațional Panmuphle și de maimuța Bosse-de-Nage (al cărei „Ha-ha” repetitiv devine motiv kinetic). Structura parodico-științifică a cărții – cu ecuații, insule fantastice și calculul suprafeței lui Dumnezeu prin tangente infinite – generează elemente transpozabile coregrafic: plutire imposibilă, hibriditate corporală, temporalitate non-liniară, grotesc rafinat și rezolvare kinetică a problemelor imposibile.

În plan coregrafic, aceste motive inspiră secvențe de efort inutil și oboseală vizibilă (ca la Bausch), contorsiuni extreme și metamorfoze fluide (influențe butoh), repetiții obsesive și vibrații

⁷²E-mail: ionut_sergiu_anghel@yahoo.com

guturale propagate prin contact-improvisation. Plutirea pe sită devine o configurație instabilă colectivă, cu tremurături reale, căderi bruște și ridicări absurde, ironizând gravitația. Insulele imagine sugerează transformări continue, forme hibride elastice și „digestii” kinetice ale conceptelor abstracte proiectate. Calculul infinitului se traduce prin serii repetitive cu variații minuscule și pauze prelungite, iar telegrama post-mortem inspiră interacțiuni hibride cu proiecții digitale și avatare.

Propunerea spectaculară este modulară, structurată în „cărți” independente, cu roluri schimbătoare (Faustroll, Panmuphle, Bosse-de-Nage), proiecții interactive suprapunând hărți urbane peste mișcare, senzori care detectează aleatorități, costume hibride (site metalice, măști animalice) și implicarea publicului prin voturi care modifică traiectoria live. Oboseala somatică reală, umorul negru și grotescul devin mijloace de critică subtilă a normelor corporale digitale. În concluzie, estetica jarriană nu este doar un antecedent istoric al absurdului, ci un program viu pentru dansul viitor: corpul faustrollian refuză armonia clasică și normativitatea, celebrând frumusețea excepției, hibriditatea și libertatea imaginară. Prin integrarea grotescului baudschian, hazardului cunninghamian, preciziei forsythian și transformărilor butoh, patafizica oferă un manifest kinetic actual, capabil să reconfigureze relația dintre corp, spațiu și cunoaștere în arta performativă coregrafică contemporană.

Cuvinte-cheie: *Jarry, Faustroll, coregrafie, corporalitate, absurd, patafizică*

The article explores the influence of Alfred Jarry's aesthetics of the absurd on stage corporeality in contemporary dance, focusing on the choreographic valences inspired in particular by the novel *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (published posthumously in 1911). Jarry, a precursor of the modern absurd, proposes through pataphysics defined as "the science of imaginary solutions", a revolutionary vision that complements empirical reality with infinite exceptions, virtualities and parodies of science, philosophy and social norms. This ontology of exception transforms the body from a simple physical vehicle into a laboratory of anomaly, grotesque and imaginary, offering a fertile framework for the reconfiguration of current stage movement.

In the context of the evolution of dance, from idealized classical ballet to distorted expressionism, the random postmodernism of Cunningham and Rainer, the visceral theater-dance of Pina Bausch, the ontological contortions of Butoh (Hijikata, Ohno), the mathematization of movement in Forsythe, and the conceptual deconstruction of Bel or Le Roy the Jarrian pataphysics naturally fits in. It advocates a dance that does not imitate reality, but extends it through deliberate anomalies, challenging contemporary bodily norms imposed by algorithms and social networks, where exception becomes an act of resistance and creative freedom.

The novel *Doctor Faustroll* illustrates this vision through a protagonist born and dead at the same absurd age (63), who navigates a Paris transformed into an ocean on a copper sieve, alongside the rational observer Panmuphle and the monkey Bosse-de-Nage (whose repetitive "Ha-ha" becomes a kinetic motif). The parodic-scientific structure of the book – with equations, fantastic islands and the calculation of the surface of God through infinite tangents – generates elements that can be choreographically transposed: impossible floating, corporeal hybridity, non-linear temporality, refined grotesque and kinetic solving of impossible problems.

In terms of choreography, these motifs inspire sequences of useless effort and visible fatigue (as in Bausch), extreme contortions and fluid metamorphoses (Butoh influences),

obsessive repetitions and guttural vibrations propagated through contact-improvisation. Floating on the sieve becomes a collective unstable configuration, with real tremors, sudden falls and absurd rises, mocking gravity. The imaginary islands suggest continuous transformations, elastic hybrid forms and kinetic “digestions” of projected abstract concepts. The calculation of infinity is translated into repetitive series with minute variations and prolonged pauses, and the post-mortem telegram inspires hybrid interactions with digital projections and avatars.

The spectacular proposal is modular, structured in independent “books”, with changing roles (Faustroll, Panmuphle, Bosse-de-Nage), interactive projections superimposing urban maps on movement, sensors that detect randomness, hybrid costumes (metal mesh, animal masks) and audience involvement through votes that modify the live trajectory. Real somatic fatigue, black humor and the grotesque become means of subtle criticism of digital bodily norms. In conclusion, Jarrian’s aesthetics is not only a historical antecedent of the absurd, but a living program for future dance: the Faustrollian body refuses classical harmony and normativity, celebrating the beauty of exception, hybridity and imaginary freedom. By integrating Bauschian grotesque, Cunninghamian hazard, Forsythian precision and Butoh transformations, pataphysics offers a current kinetic manifesto, capable of reconfiguring the relationship between body, space and knowledge in contemporary choreographic performance art.

Keywords: *Jarry, Faustroll, choreography, corporeality, absurd, pataphysics*

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

AUGMENTAREA CREATIVITĂȚII PRIN NEUROPLASTICITATE

ENHANCING CREATIVITY THROUGH NEUROPLASTICITY

MIRELA ȘTEFĂNESCU

doctor în arte vizuale, lector universitar, cercetător științific,

Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași, România

<https://orcid.org/0009-0006-8318-829X>

CZU159.954.4:612.8

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.61>

Ca cercetător al Institutului de Cercetare Multidisciplinară în Artă din cadrul Universității Naționale de Arte *George Enescu* din Iași, abordez prin intermediul diferitor conferințe sau

articole pe care le public teme interdisciplinare din sferele care mă preocupă, în principal, legate de creativitate, arte, neuroplasticitate, neuroștiințe, tehnologie. Și este firesc, ca în această epocă în care schimbările tehnologice se succed cu o viteză fără precedent, iar noile medii de expresie transformă modul în care gândim, simțim și creăm, să ne punem o serie de întrebări: „Ce este și cum poate fi stimulată creativitatea?”, „Ce este neuroplasticitatea și cum ne ajută în procesul de creație?”, „Care sunt mecanismele neuronale ce susțin inovația artistică și cognitivă?”, „Cum influențează tehnologia plasticitatea creierului, iar, la rândul său, cum modelează creierul tehnologia?”.

În acest sens, am inițiat și realizat la Institutului de Cercetare Multidisciplinară în Artă, în parteneriat cu Universitatea de Medicină și Farmacie *Grigore T. Popa* din Iași și Universitatea Tehnică *Gheorghe Asachi* din Iași, o serie de conferințe științifice, printre care: „Neuroștiințe și creativitate – conexiuni neuronale în creația artistică”, „Neuroplasticitate, cogniție, creativitate – perspective interdisciplinare”, în care au fost susținute prelegeri de către specialiști din diferite domenii – medical, artistic (arte vizuale, muzică, teatru, coregrafie), tehnologic, fiecare cu specificul său, prin care ne-am dorit să înțelegem profunzimea procesului creativ, care se află în spatele imaginației, emoțiilor, empatiei, elemente esențiale atât în rezolvarea unor traume cât și în explorarea modalităților prin care pot fi îmbogățite formulele de exprimare artistică și perspectiva de a găsi soluții creative la problemele complexe ale societății contemporane. Astfel, s-a conturat un spațiu de dialog interdisciplinar, în care a fost aprofundată complexitatea fenomenului creativ în contextul actual al dezvoltării tehnologice accelerate, punând în prim-plan rolul fundamental al neuroplasticității și al mecanismelor cognitive implicate în procesele creative. De altfel, contribuțiile celor două conferințe au fost reunite în volumul „Arta și știința creierului – noi frontiere ale comunicării neuronale”, cu scopul de a pune la dispoziția publicului interesat o resursă interdisciplinară actuală și de a încuraja noi colaborări și cercetări la granițele dintre neuroștiințe și creativitate. Sperăm ca acest demers să inspire, să deschidă întrebări și să contribuie la dezvoltarea unei culturi academice și umane bazate pe colaborare, empatie și cunoaștere integrativă.

Propun, în acest articol, o abordare interdisciplinară de explorare a potențialului fascinant al augmentării creativității prin neuroplasticitate, prin care să evidențiem noi modalități de stimulare și amplificare a proceselor mentale din spatele imaginației.

Creativitatea, una dintre cele mai valoroase și enigmatice trăsături ale ființei umane, este forța care ne permite să gândim dincolo de limite, să construim lumi imaginare, să rezolvăm probleme complexe și să inovăm în cele mai neașteptate moduri. De la artă la știință, de la viața personală la marile transformări sociale, creativitatea joacă un rol esențial în evoluția individului și a societății. Autorii Davis Eagleman și Anthony Brandt, în cartea „Specia Rebelă. Despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea”, afirmă: „Creativitatea este combustibilul pentru progresul speciei noastre rebele”. Și, pe bună dreptate, deoarece, creativitatea nu aparține doar artiștilor, ci tuturor celor care caută să înțeleagă, să exprime, să schimbe și să construiască. Într-o lume tot mai tehnologizată, capacitatea de a gândi liber și de a găsi soluții alternative este ceea ce ne face cu adevărat umani.

Procesul creativ presupune muncă, perseverență, libertatea și curajul de a încerca lucruri noi. O interesantă metaforă despre creativitate găsim la fizicianul, tehnologul și romancierul Ransom Stepherson în cartea „Creierul stâng vorbește și creierul drept râde – o privire asupra neuroștiinței inovării și creativității în artă, știință și viață”: „Creativitatea apare atunci când bagă mâna în

pălărie și scoți un iepure, dar înainte de a reuși să scoți un iepure trebuie să scoți o mulțime de scame”. Pe de altă parte, mulți oameni se blochează în perfecționism sau în frica de eșec, dar inovația vine adesea prin experimentări și din încercări nereușite, iar, în acest sens, tot Ransom Stepherson afirma: „Sărbătorirea eșecului ar putea fi o cheie a creativității”. Neuroplasticitatea reprezintă abilitatea creierului uman de a se adapta și de a se modifica pe parcursul vieții, ca răspuns la experiențe și stimuli. Această capacitate miraculoasă ne permite să învățăm lucruri noi, să ne formăm amintiri, să ne dezvoltăm abilități și chiar să ne vindecăm după traume sau leziuni cerebrale.

Cercetările atestă că neuroplasticitatea este strâns legată de creativitate, iar dr. David Pelmutter și dr. Alberto Villoldo în cartea *Neuroștiința iluminării – activează-ți creierul* afirmă: „Neuroplasticitatea reprezintă capacitatea creierului de a reconecta și a crea noi rețele neuronale”. Astfel, neuroplasticitatea prin variate mecanisme, are un rol esențial în antrenarea creativității, iar cu cât creierul este mai „plastic”, cu atât este mai capabil să genereze idei inovatoare.

Așadar, creativitatea – componentă critică a cogniției și a comportamentului uman, joacă un rol esențial în inovare, în rezolvarea problemelor și a împlinirii personale. În general, creativitatea este un fenomen complex și multifacțat care implică atât factori individuali cât și contextuali.

Cuvinte-cheie: *creativitate, neuroplasticitate, augmentare, imaginație*

As a researcher at the Institute for Multidisciplinary Research in the Arts within the George Enescu National University of Arts in Iași, I address interdisciplinary themes within various conferences and published articles, focusing primarily on my areas of interest: creativity, arts, neuroplasticity, neuroscience, and technology. In an era where technological changes occur at an unprecedented pace and new media of expression transform the way we think, feel, and create, it is essential to ask a series of fundamental questions: „What is creativity and how can it be stimulated?”, „What is neuroplasticity and how does it support the creative process?”, „What are the neural mechanisms underlying artistic and cognitive innovation?”, „How does technology influence brain plasticity, and in turn, how does the brain shape technology?”.

To this end, I initiated and organized a series of scientific conferences at the Institute for Multidisciplinary Research in the Arts, in partnership with the Grigore T. Popa University of Medicine and Pharmacy and the Gheorghe Asachi Technical University of Iași. These included: „Neuroscience and Creativity – Neural Connections in Artistic Creation” and „Neuroplasticity, Cognition, Creativity – Interdisciplinary Perspectives”. These events featured lectures by specialists in the medical, artistic (visual arts, music, theater, choreography), and technological fields. Through their diverse expertise, we sought to understand the depth of the creative process and what lies behind imagination, emotion, and empathy—elements essential both in healing trauma and in exploring ways to enrich artistic expression and find creative solutions to the complex problems of contemporary society. This established a space for interdisciplinary dialogue, deepening the complexity of the creative phenomenon within the current context of accelerated technological development, while highlighting the fundamental role of neuroplasticity and the cognitive mechanisms involved in creative processes. Furthermore, the contributions from these two conferences were compiled into the volume „The Art and Science of the Brain – New Frontiers of Neural Communication”, aiming to provide the public with a current interdisciplinary resource and to encourage new collaborations and research at the intersection of neuroscience and creativity. We hope this endeavor will inspire further inquiry and contribute to the development of

an academic and human culture based on collaboration, empathy, and integrative knowledge.

In this article, I propose an interdisciplinary approach to exploring the fascinating potential of augmenting creativity through neuroplasticity, highlighting new ways to stimulate and amplify the mental processes behind the imagination.

Creativity is one of the most valuable and enigmatic traits of the human being. It is the force that allows us to think beyond limits, to construct imaginary worlds, to solve complex problems, and to innovate in the most unexpected ways. From art to science, from personal life to major social transformations, creativity plays an essential role in the evolution of both the individual and society. The authors David Eagleman and Anthony Brandt, in their book „The Runaway Species: How Human Creativity Remakes the World”, state: "Creativity is the fuel for the progress of our runaway species". Indeed, creativity does not belong only to artists, but to all who seek to understand, express, change, and build. In an increasingly technologized world, the capacity to think freely and find alternative solutions is what makes us truly human.

The creative process requires work, perseverance, freedom, and the courage to try new things. An interesting metaphor for creativity can be found in the physicist, technologist, and novelist Ransom Stephens' book, „The Left Brain Speaks, the Right Brain Laughs”: "Creativity is when you reach into the hat and pull out a rabbit, but before you can pull out a rabbit, you have to pull out a lot of lint". On the other hand, many people become blocked by perfectionism or the fear of failure, yet innovation often comes through experimentation and unsuccessful attempts; in this sense, Stephens also noted that "celebrating failure might be a key to creativity".

Neuroplasticity represents the human brain's ability to adapt and change throughout life in response to experiences and stimuli. This miraculous capacity allows us to learn new things, form memories, develop skills, and even heal after trauma or brain injury. Research confirms that neuroplasticity is closely linked to creativity. Dr. David Perlmutter and Dr. Alberto Villoldo, in their book „Power up Your Brain”, state that "neuroplasticity is the brain's ability to hard wire and create new neural networks". Thus, through various mechanisms, neuroplasticity plays an essential role in training creativity; the more "plastic" the brain is, the more capable it becomes of generating innovative ideas.

In conclusion, creativity—a critical component of human cognition and behavior - plays an essential role in innovation, problem-solving, and personal fulfillment. Overall, creativity is a complex and multifaceted phenomenon involving both individual and contextual factors.

Keywords: *creativity, neuroplasticity, augmentation, neural networks*

METAMORFOZE ALE SIMBOLULUI ÎN IMAGINARUL VIZUAL: VINCENT VAN GOGH ȘI ANSELM KIEFER

THE METAMORPHOSIS OF THE SYMBOL IN THE VISUAL IMAGINARY: VINCENT VAN GOGH AND ANSELM KIEFER

OANA MARIA POPESCU⁷³
doctor, asistent de cercetare,
Universitatea de Vest din Timișoara, România

<https://orcid.org/0009-0003-4490-5290>

CZU 75.071.1(492+430)
75.047

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.62>

Prezentul abstract propune o investigație în dinamică simbolică asupra relațiilor vizuale, temporale și conceptuale dintre opera lui Vincent van Gogh și cea a lui Anselm Kiefer. Cercetarea urmărește configurarea unui posibil dialog între modernitate și contemporaneitate prin intermediul unor motive plastice recurente.

Aceasta se fundamentează pe ipoteza existenței unui nucleu comun de inspirație – natura, înțeleasă ca spațiu de proiecție contemplativ, care, deși se manifestă în contexte istorice diferite, generează forme vizuale comparabile, susceptibile de a fi analizate din perspectivă formală, simbolică, materială și compozițională. Metoda de cercetare propune identificarea unei serii de motive recurente. Elemente precum câmpul, cerul, lumina, materia nu sunt percepute exclusiv ca simboluri; acestea sunt reprezentate ca structuri vizuale care dobândesc un rol determinant în structura compozițională și narativitatea imaginii.

În pictura lui Vincent van Gogh aceste elemente sunt reprezentate printr-o tehnică picturală expresivă și o gamă cromatică vibrantă, în care materia picturală devine mediu al expresivității subiective. Motivele picturale – precum câmpurile de grâu sau adâncimile cerului – sunt elemente care configurează un spațiu tensionat, animat de ritmuri interioare, în care lumina se conturează prin stratificare și prin relații cromatice. În acest sens, materia nu dobândește autonomie, ci rămâne fidelă impulsului interior care o modelează, devenind un spațiu în care percepția se adâncește și se intensifică, până la limita în care vizibilul se contopește cu emoția.

În opoziție, practica artistică a lui Anselm Kiefer reinterpretează aceste motive într-un registru profund transformat, în care materialitatea devine elementul central. Utilizarea unor materiale brute precum pământ, paie sau cenușă conferă lucrărilor o densitate fizică și conceptuală care reconfigurează spațiul pictural și complexitatea perceptibilă. Câmpul, element comun în creația celor doi artiști, se configurează ca un spațiu sedimentat, încărcat de memorie și de urmele efectelor temporalității asupra materiei, în timp ce cerul își pierde funcția expansivă, devenind adesea opac. Lumina este redată într-un registru diminuat, pierzându-și autonomia în structurarea compoziției și integrându-se în materialitate. Acest aspect marchează trecerea de la percepția directă a naturii la o formă de mediere întemeiată pe repere ale memoriei și pe contemplarea temporalității prezenței și absenței.

Analiza comparativă evidențiază atât continuități cât și discontinuități între cei doi artiști. La nivel compozițional se remarcă similitudini precum utilizarea elementelor care aparțin spectrului natural și temporal, care creează o structură spațială comparabilă. Structura compozițională internă a imaginii cunoaște o diferențiere: în cazul compozițiilor picturale ale lui Van Gogh predomină un ritm vizual dinamic, generat de tușe expresive și culoare; creația lui

⁷³ E-mail: maria.popescu@e-uvt.ro

Anselm Kiefer ascede spre monumentalitate statică și diversitate a materialității. Aceste diferențe pot fi percepute drept expresii ale unei discrepanțe sau ale unei tensiuni între optimismul expresiv al modernității și reflecția critică a epocii contemporane.

Dialogul care se naște între cei doi artiști nu poate fi redus la o simplă încadrare într-un curent sau reper artistic, ci trebuie înțeles ca un dialog indirect, mediat de transformări istorice, culturale și estetice. Motivele vizuale recurente funcționează atât ca puncte de convergență cât și ca instrumente de diferențiere, fiind reluate și reinterpretate în funcție de necesitatea subiectivă de reprezentare a mesajului compozițional. Prin accentul pus pe relațiile vizuale, studiul propune o cercetare care depășește interpretarea strict simbolică, evidențiind modul în care limbajul plastic evoluează de la expresivitatea subiectivă la o materialitate reflexivă, marcând simultan continuitatea și fractura dintre modernitate și contemporaneitate.

Cuvinte-cheie: *dialog artistic, simbolism, temporalitate, materialitate, motive recurente, Vincent van Gogh, Anselm Kiefer*

The present abstract proposes an investigation into the symbolic dynamics of the visual, temporal, and conceptual relationships between the works of Vincent van Gogh and those of Anselm Kiefer. The research aims to configure a possible dialogue between modernity and contemporaneity through a series of recurrent visual motifs.

It is grounded on the hypothesis of a shared core of inspiration — nature, understood as a space of contemplative projection — which, although manifested in different historical contexts, generates comparable visual forms that can be analyzed from formal, symbolic, material, and compositional perspectives. The research method proposes the identification of a series of recurring motifs. Elements such as the field, the sky, light, and matter are not perceived exclusively as symbols; rather, they are represented as visual structures that assume a determining role in the compositional framework and the narrativity of the image.

In Vincent van Gogh's painting, these elements are rendered through an expressive technique and a vibrant chromatic range, in which pictorial matter becomes the medium of subjective expressivity. Pictorial motifs — such as wheat fields or the depths of the sky — configure a tense space animated by internal rhythms, where light is articulated through stratification and chromatic relationships. In this sense, matter does not acquire autonomy but remains faithful to the inner impulse that shapes it becoming a space in which perception deepens and intensifies, to the point where the visible merges with emotion.

In contrast, the artistic practice of Anselm Kiefer reinterprets these motifs within a profoundly transformed register, in which materiality becomes the central element. The use of raw materials such as earth, straw, or ash confers upon the works a physical and conceptual density that reconfigures pictorial space and perceptual complexity. The field, a shared element in the work of both artists, is configured here as a sedimented space, charged with memory and the traces of temporality's effects on matter, while the sky loses its expansive function, often becoming opaque. Light is rendered in a diminished register, losing its autonomy in structuring the composition and integrating into materiality. This shift marks the transition from the direct perception of nature to a mediated form grounded in memory and in the contemplation of the temporality of presence and absence.

The comparative analysis highlights both continuities and discontinuities between the two artists. At the compositional level, similarities emerge, such as the use of elements belonging to

the natural and temporal spectrum, which generate a comparable spatial structure. However, the internal compositional structure of the image diverges: in Vincent van Gogh's paintings, a dynamic visual rhythm predominates, generated by expressive brushwork and color, whereas the work of Anselm Kiefer tends toward static monumentality and a diversity of materiality. These differences may be understood as expressions of a discrepancy or tension between the expressive optimism of modernity and the critical reflection of the contemporary era.

The dialogue that emerges between the two artists cannot be reduced to a simple classification within an artistic movement or framework; rather, it should be understood as an indirect dialogue mediated by historical, cultural, and aesthetic transformations. Recurrent visual motifs function both as points of convergence and as instruments of differentiation being revisited and reinterpreted according to the subjective necessity of conveying the compositional message. By emphasizing visual relationships, the study proposes an approach that moves beyond strictly symbolic interpretation, highlighting the evolution of visual language from subjective expressivity to reflective materiality, thereby marking both continuity and rupture between modernity and contemporaneity.

Keywords: *artistic dialogue, symbolism, temporality, materiality, recurring motifs, Vincent van Gogh, Anselm Kiefer*

ALEEA SAVANȚILOR ȘI MEDICILOR ILUȘTRI DE LA UNIVERSITATEA DE STAT DE MEDICINĂ ȘI FARMACIE NICOLAE TESTEMIȚANU DIN CHIȘINĂU

ALLEY OF OUTSTANDING SCIENTISTS AND DOCTORS OF THE CHIȘINAU STATE UNIVERSITY OF MEDICINE AND PHARMACY NAMED AFTER NICOLAE TESTEMIȚANU

ANA MARIAN⁷⁴

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

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

CZU 730:61-05]:712.36(478-25)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.63>

Unică de felul său, Aleea Savanților și Medicilor Iluștri de la Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie *Nicolae Testemițanu* din Chișinău a fost inaugurată la 9 octombrie 2015, în prezența mai multor personalități din domeniul medicinei, culturii și al politicii. Ideea creării acestei alei aparține rectorului USMF *Nicolae Testemițanu*, profesorului universitar, academicianului Ion Ababii.

Fondat, în 1945, în baza transferului la Chișinău a Institutului de Medicină din Kislovodsk, creat la rândul său în baza Institutului de Medicină nr. 1, Institutului de Medicină nr. 2 și

⁷⁴ E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

Institutului de Pediatrie din Leningrad, Institutul de Stat de Medicină din Chișinău (ISMC), deja la începutul anilor '50, pregătește absolvenți, printre care au fost și primii băștinași. Mulți dintre aceștia au devenit profesori universitari, continuitatea devenind o tradiție. La fel, câțiva dintre absolvenți au exercitat funcția de rector al Universității, de rând cu predecesorii Ipatie Sorocean (1945-1948), Nikolai Harauzov (1948-1951), Leonid Ganul (1951-1953), Nikolai Starostenko (1953-1959), printre care sunt Nicolae Testemițanu (1959-1963), Vasile Anestiadi (1963-1986), Leonid Cobâleanschi (1986-1994), Ion Ababii (1994-2016), Emil Ceban (2016 – până în prezent).

Datorită studiilor aprofundate, dar și mediului cultural în care s-au aflat, medicii și farmaciștii din Republica Moldova au făcut parte din pătura socială a intelectualității progresiste, care a susținut Mișcarea de Renaștere Națională și democrația în țară. Crearea Aleii Savanților și Medicilor Iluștri ai USMF reprezintă un gest de mulțumire a generației actuale de medici pentru predecesorii lor. La propunerea Ministerului Sănătății, Aleea a fost inclusă ca parte componentă a Planului de dezvoltare a infrastructurii USMF, aprobat și de Guvernul Republicii Moldova.

În lista personalităților selectate au fost incluse cadre didactice experimentate, clinicieni, savanți fondatori de școli și direcții științifice, medici oameni de stat. Lista personalităților ale căror busturi urmau să fie edificate a fost pusă în discuție și aprobată la Consiliul științific al USMF și la Senatul universitar. A fost stabilit obiectivul de a reda chipurile sculpturale ale medicilor, profesorilor eminenți și savanților, cu maximă asemănare portretistică și cu atitudine plină de demnitate.

Este de menționat faptul că sculptorii, care au lucrat la Aleea Savanților și Medicilor Iluștri din Chișinău, au considerat, urmărind segmentul nou al Aleii Clasicilor din Chișinău, că ar fi mai indicat să fie stabilite aceleași proporții pentru toate busturile. Mai mult ca atât, au decis să fie păstrat și un „stil” documentar, aproape identic, lucrând chipurile de pe fotografiile de epocă, în special cele din acte. Astfel a fost păstrat aspectul unei anumite vârste, pentru aceasta fiind necesară asemănarea portretistică, dar și conferirea unei aluri de umanism și dedicație profesiei, sesizabile în toate chipurile sculptate.

Aleea conține busturile pedagogilor și medicilor, care timp de peste 70 de ani au format, către anul 2015, peste 40 de mii de medici. Diferiți ca prestață artistică, cei 14 sculptori au realizat în total 49 de busturi, lucrând preponderent după fotografiile portretizaților, dar și solicitând părerea apropiaților acestora. De altfel, a fost importantă și menținerea unei stilistici, a unui concept unic, în elaborarea căruia artiștii plastici au fost susținuți de Consiliul Național pentru Monumente de For Public, Direcția patrimoniu cultural și arte vizuale, Muzeul Național de Artă a Moldovei, Asociația Arhitecților din Moldova. A fost importantă și amplasarea armonioasă a busturilor în spațiul arhitectural, lucru la care a contribuit arhitectul Victor Chiosa.

De o însemnătate deosebită pentru tabloul cultural al Republicii Moldova, fiind și de o veritabilă valoare artistică, aceste busturi poartă amprenta atât a personalităților notorii și a realizărilor acestora cât și a perioadelor din istorie în care au activat. Contribuția lor la prosperarea științelor medicale, ponderea lor ca profesioniști au contribuit la crearea acestui panteon, care va rămâne ca o mărturie a dăruirii de sine a medicilor și farmaciștilor de la USMF Nicolae Testemițanu timp de opt decenii.

Cuvinte-cheie: alee, busturi, monumente de sculptură, sculptori, arhitecți, personalități notorii din domeniul medicinei, amplasare armonioasă, expresie plastică

The unique Alley of Outstanding Scientists and Doctors of the Chişinau State University of Medicine and Pharmacy *Nicolae Testemiţanu* was inaugurated on October 9, 2015, in the presence of numerous personalities from the fields of medicine, culture and politics. The idea for this alley belongs to SUMPH Rector *Nicolae Testemiţanu* and university professor and academician Ion Ababii.

Founded in 1945, the Institute of Medicine was transferred to Chişinau from Kislovodsk, which, in turn, was created on the basis of the Institute of Medicine No. 1, the Institute No. 2 and the Institute of Pediatrics from Leningrad, the Chişinau State Institute of Medicine (CSIM), already in the early 1950s, prepared graduates, among whom were the first native residents. Many of them began teaching at the University, continuing the traditions. Also, several of the graduates became rectors of the University, including Ipatie Sorocean (1945-1948), Nikolay Khazarov (1948-1951), Leonid Ganul (1951-1953), Nikolay Starostenko (1953-1959), as well as Nicolae Testemiţanu (1959-1963), Vasile Anestiadi (1963-1986), Leonid Kobyleanskii (1986-1994), Ion Ababii (1994-2016), Emil Ceban (2016 – present).

Thanks to their profound knowledge and the cultural environment they inhabited, Moldovan physicians and pharmacists formed part of a progressive intelligentsia that supported the National Renaissance Movement and democracy in the country. The creation of the Alley of Eminent Scientists and Doctors at the *Nicolae Testemiţanu* Chişinau State University of Medicine and Pharmacy (SUMPH) is a gesture of gratitude from the current generation of physicians to their predecessors. At the suggestion of the Ministry of Health, the Alley became part of the SUMPH Infrastructure Development Plan, approved by the Government of the Republic of Moldova.

The list of eminent individuals included teaching staff with extensive experience, clinicians, scientists who founded scientific schools and fields, and physicians who served as statesmen. This list of eminent individuals, to whom busts were to be erected, was discussed and approved by the SUMPH Scientific Council and the University Senate. The goal was to create sculptural images of physicians, eminent professors, and scientists with maximum portrait likeness and a dignified attitude.

It's worth noting that the sculptors who created the Alley of Eminent Scientists and Doctors of the *Nicolae Testemiţanu* Chişinau State University of Medicine and Pharmacy were familiar with the experience of the new segment of the Alley of Classics in Chişinau, which required maintaining uniform proportions for all busts. Furthermore, it was decided to maintain a nearly identical documentary "style" by using vintage photographs, particularly from documents, in the creation of the images. This ensured a consistent age, which necessitated maintaining portrait likeness, as well as humanism and a sense of professional duty in all the sculptural images.

The Alley contains busts of educators and doctors, who, over the course of over 70 years, have shaped the careers of more than 40,000 medical professionals by 2015. Fourteen sculptors, each with a different artistic focus, created a total of 49 busts, working primarily from photographs of the subjects but also seeking the opinion of those close to them. Maintaining a consistent style and a unified concept was crucial, and the sculptors received support from the National Committee of Public Monuments, the Directorate of National Heritage and Visual Arts, the National Museum of Art of Moldova, and the Association of Architects of Moldova. A key aspect was the harmonious arrangement of the busts within the architectural space, facilitated by the architect Victor Chiosa.

The Alley also plays a significant role in the cultural landscape of the Republic of Moldova, representing a true artistic treasure. These busts bear the imprint not only of outstanding individuals and their achievements, but also of the historical periods in which they distinguished themselves. Their valuable contribution to the advancement of medical science and their professional experience contributed to the creation of this pantheon, which will remain a testament to the dedication of the physicians and pharmacists of the *Nicolae Testemițanu* State University of Medicine and Pharmacy for eight decades.

Keywords: *alley, busts, sculptural monuments, sculptors, architects, outstanding personalities from the field of medicine, harmonious arrangement, artistic expression*

SINTEZA ARHETIPALĂ ÎN CREAȚIA LUI MIHAI GRECU

ARCHETYPAL SYNTHESIS IN THE CREATION OF MIHAI GRECU

LUDMILA MOKAN-VOZIAN⁷⁵

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă* din Chișinău

<https://orcid.org/0000-0001-5350-4921>

CZU 75.071.1(478)

75.04(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.64>

Studiul constituie o investigație a universului artistic creat de Mihai Greco, figură centrală a artei basarabene contemporane, a cărei operă transcende simpla estetică pentru a deveni un spațiu de reflecție asupra complexității identitare. Analiza demonstrează că viziunea sa plastică nu apare dintr-un vid artistic, ci este profund ancorată într-un complex de influențe culturale – de la peisajul tradițional și bogăția folclorului, până la dinamica modernismului internațional. Depășind simpla catalogare stilistică, studiul vizează decodificarea substraturilor care au modelat acest discurs, evidențiind modul în care elemente din arta tradițională și spiritualitatea rurală au fost asimilate, reinterpretate și integrate într-un limbaj universal. Această ancorare în concretul istoric și spiritual este vizibilă încă din compozițiile sale timpurii, unde artistul începe să distileze realitatea imediată în simboluri perene.

În faza de început a creației sale, Mihai Greco explorează potențialul narativ și cromatic al mediului său, stabilind fundamentele unei poetici a spațiului natal. În lucrări precum *Natură moartă cu pești* sau *Țărancă cu coșul*, se observă deja o preocupare pentru rigoarea construcției și pentru o anumită asprime a formei care refuză decorativismul facil. Relația dintre tradiție și modernitate începe să se contureze prin aceste exerciții de observație, unde obiectul cotidian capătă o densitate aproape sculpturală. În lucrarea „Recuzită de teatru” se face simțită tranziția subtilă spre simbol, unde elementele dispartate sunt organizate într-o ordine care prefigurează

⁷⁵ E-mail: mokan-vozan.ludmila@upsc.md

marile compoziții metafizice. Crucea și spirala, deși încă discrete, încep să se impună ca structuri geometrice fundamentale, aspecte ce vor atinge apogeul mai târziu în lucrări precum *Geneză*, unde nașterea lumii este redată prin forța primară a formelor pure.

Satul, cu bogăția sa de simboluri și ritualuri, a servit drept rezervor de arhetipuri pe care M. Grecu le-a transfigurat pentru a atinge nivelul spațiului mental. Spiritualitatea rurală nu este un simplu accent decorativ, ci un temei care informează viziunea artistului asupra sacralului. În compoziția *Ospitalitate* artistul reușește să sintetizeze etosul popular prin intermediul unei geometrii riguroase, transformând un gest arhaic într-o declarație de demnitate umană. Simbolistica etnografică evoluează de la referințele explicite din „Femeie cu urcior” spre o abstractizare tot mai profundă, unde motivele devin metafore ale continuității. Această pătrundere în universul etnografic îi permite artistului să acceseze straturi profunde ale inconștientului colectiv, creând peisaje interioare care rezonază cu experiențele umane fundamentale, așa cum se întâmplă în tulburătoarea lucrare „Tragedie”, unde trauma istorică este sublimată prin forța cromatică a galbenului și a ocrului.

Identitatea, în viziunea lui Mihai Grecu, este un proces dinamic de transformare de la local la universal. În lucrarea „Fetele din Ceadâr-Lunga”, artistul pornește de la chipul uman specific, regional, pentru a ajunge la o icoană a feminității universale, epurând trăsăturile de orice detaliu anecdotic. Chiar și în peisajele sale de început, cum este „Toamnă de aur”, natura nu este doar contemplată, ci devine o stare de spirit, o intersecție între pământesc și divin. Această utilizare expresivă a culorii și a formei permite ca mesajul cultural să fie transmis într-un mod pertinent pentru spectatorul contemporan, indiferent de originea sa.

În final, creația lui Mihai Grecu se impune ca un model de revitalizare a tradiției în context contemporan. Prin experimente inovatoare de tehnică, precum utilizarea coloranților sintetici sau a facturilor reliefate, vizibile în lucrări precum „Masa tăcerii”, el demonstrează că pictura poate fi o experiență tactilă și spirituală totodată. Artistul reușește să acționeze ca un catalizator al reflecției asupra moștenirii culturale, oferind un limbaj organic în care elementele disparate ale istoriei și modernității coexistă într-o armonie vizuală unică. Mihai Grecu rămâne un vizionar care a înțeles că adevărata identitate nu este o conservare a formelor moarte, ci o reînnoire continuă a spiritului prin actul creației.

Cuvinte-cheie: *identitate, tradiție, modernitate, simbolism plastic, arhetipuri colective*

The study constitutes an investigation of the artistic universe created by Mihai Grecu, a central figure of contemporary Bessarabian art, whose work transcends mere aesthetics to become a space for reflection on the complexity of identity. The analysis demonstrates that his plastic vision does not emerge from an artistic vacuum, but is deeply anchored in a complex of cultural influences — from the traditional landscape and the richness of folklore, to the dynamics of international modernism. Going beyond simple stylistic cataloguing, the study aims to decode the substrates that shaped this discourse, highlighting the way in which elements of traditional art and rural spirituality were assimilated, reinterpreted and integrated into a universal language. This anchoring in the historical and spiritual concrete is visible from his early compositions, where the artist begins to distill immediate reality into perennial symbols.

In the early stages of his creation, Mihai Grecu explores the narrative and chromatic potential of his environment, establishing the foundations of a poetics of his native space. In works such as "Still Life with Fish" or "Peasant with a Basket", one can already observe a concern

for the rigor of construction and for a certain harshness of form that refuses easy decorativism. The relationship between tradition and modernity begins to take shape through these observational exercises, where the everyday object acquires an almost sculptural density. In the work "Theatre Prop", that subtle transition towards the symbol is felt, where disparate elements are organized in an order that prefigures the great metaphysical compositions. The cross and the spiral, although still discreet, begin to impose themselves as fundamental geometric structures, aspects that will reach their peak later in works such as "Genesis", where the birth of the world is rendered through the primary force of pure forms.

The village, with its wealth of symbols and rituals, served as a reservoir of archetypes that M. Grecu transfigured to reach the level of mental space. Rural spirituality is not a simple decorative accent, but a foundation that informs the artist's vision of the sacred. In the composition "Hospitality", the artist manages to synthesize the popular ethos through rigorous geometry, transforming an archaic gesture into a declaration of human dignity. The ethnographic symbolism evolves from the explicit references in "Woman with a Pitcher" towards an ever-deeper abstraction, where the motifs become metaphors of continuity. This penetration into the ethnographic universe allows the artist to access deep layers of the collective unconscious, creating interior landscapes that resonate with fundamental human experiences, as happens in the disturbing work "Tragedy", where historical trauma is sublimated through the chromatic force of yellow and ochre.

Identity, in Mihai Grecu's vision, is a dynamic process of transformation from the local to the universal. In the work "Girls from Ceadăr-Lunga", the artist starts from the specific, regional human face to arrive at an icon of universal femininity, purging the features of any anecdotal detail. Even in his early landscapes, such as "Golden Autumn", nature is not just contemplated, but becomes a state of mind, an intersection between the earthly and the divine. This expressive use of color and form allows the cultural message to be transmitted in a way that is relevant to the contemporary viewer, regardless of his origin.

Finally, Mihai Grecu's creation stands out as a model for revitalizing tradition in a contemporary context. Through innovative experiments in technique, such as the use of synthetic dyes or embossed textures, visible in works such as "The Table of Silence", he demonstrates that painting can be a tactile and spiritual experience at the same time. The artist manages to act as a catalyst for reflection on cultural heritage, offering an organic language in which disparate elements of history and modernity coexist in a unique visual harmony. Mihai Grecu remains a visionary who understood that true identity is not a preservation of dead forms, but a continuous renewal of the spirit through the act of creation.

Keywords: *identity, tradition, modernity, artistic symbolism, collective archetypes*

PRINCIPII DE AMPLASARE A MOTIVELOR VEGETALE ÎN DECORUL ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE

PRINCIPLES OF PLACING PLANT MOTIFS IN THE DECORATION OF TRADITIONAL TEXTILES

CZU 745.52.048.043

DOI DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.65>

Tipologia compozițiilor ornamentale, bazată pe principiile artei decorative formulate de cercetători, reflectă modul de organizare a decorului ornamental pe suprafața țesăturii. În determinarea tipologiei unei scoarțe, un criteriu fundamental îl constituie examinarea direcției axiale după care sunt orientate motivele decorative. În analiza principiilor de organizare a motivelor vegetale vom utiliza termeni specifici, precum: chenar, bandă ornamentală, axă longitudinală și axă transversală. Acești termeni derivă din structura compozițională a piesei textile și contribuie la o descriere riguroasă a organizării decorului.

Modalitățile de realizare a decorului, de alegere și armonizare a motivelor vegetale pe suprafețele scoarțelor, lăicerelor, păretarelor sau ale ștergarelor au un rol foarte important. Urmărind compoziția țesăturilor moldovenești, se poate constata preferința pentru câmpul ornamental mixt în care motivele vegetale se întrepătrund cu cele geometrice, antropomorfe sau zoomorfe, alcătuind împreună compoziții unitare și echilibrate.

Ritmul este unul dintre cele mai vechi și simple principii decorative și se aplică în calitate de ornament în „vrâste” colorate diferit, prin alternare, orizontale ori verticale unde motivele se repetă ritmic la intervale regulate. Decorarea cu „vrâste” (registre ornamentale dispuse în benzi succesive) constituie o trăsătură definitorie pentru categoria lăicerelor înguste și a păretarelor, configurând un sistem compozițional bazat pe succesiunea ritmică a câmpurilor decorative.

În decorul covoarelor motivele vegetale ornamentale sunt așezate diferit în câmpul central față de chenar. În câmpul central, motivele, de la cele simple la cele complexe, sunt organizate după anumite reguli. Adesea, un motiv se repetă pe toată suprafața, iar ritmul, alternanța și simetria sunt create prin schimbarea culorilor pe verticală sau pe orizontală. Uneori, ornamentele vegetale sunt organizate în registre verticale, unde se repetă aceleași motive sau se combină două-trei motive, cu variații de culoare. Mai rar, registrele sunt așezate pe lungimea covorului. De-a lungul timpului, s-au făcut analize și interpretări detaliate despre modul în care sunt ordonate motivele, inclusiv în covoarele basarabene.

În organizarea compozițională a motivelor vegetale din decorul țesăturilor tradiționale se pot sesiza două tendințe principale: una înclinând spre o ordonare unitară a ornamentelor, potrivit legilor simetriei și echilibrului dintre părțile componente, iar cea de a doua orientată spre dinamismul întregului, bazat pe importanța elementului, implicând deci aglomerarea componentelor decorului în virtutea unei tendințe de descentralizare. Fundalul, ca componentă a ansamblului vizual, influențează organizarea plastică și modul în care compoziția decorativă este percepută atât optic cât și psihologic. Fundalul scoarțelor evoluează de la absență sau tonuri

⁷⁶ E-mail: svetlana.platinda@amtap.md

deschise spre variante mai închise, fără a le înlocui pe cele inițiale, fundalurile deschise persistă mai ales în mediile modeste, unde iluminarea redusă și spațiul restrâns au favorizat covoarele fără fundal sau cu fundal parțial.

Țesăturile analizate în acest articol reprezintă creații ale oamenilor, pentru care existența avea un profund caracter sacru, iar limbajul imaginii concentra sensuri esențiale. Textilele tradiționale, ajunse la maturitate artistică, se caracterizează printr-o compoziție echilibrată, în care fiecare element este justificat decorativ sau simbolic, iar expresivitatea lor depășește adesea necesitatea descifrării complete a ornamenticii

Cuvinte-cheie: *covor, scoarță, ștergar, motiv vegetal, vrâste, fundal, tradițional, geometric, antropomorf, zoomorf*

The typology of ornamental compositions, based on the principles of decorative art formulated by researchers, reflects the way in which ornamental decoration is organized on the surface of the textile. In determining the typology of a traditional rug, a fundamental criterion is the examination of the axial direction according to which the decorative motifs are oriented. In analyzing the principles of organizing vegetal motifs, we will use specific terms such as: border, ornamental band, longitudinal axis, and transverse axis. These terms derive from the compositional structure of the textile piece and contribute to a rigorous description of the organization of the decoration.

The methods of creating the decoration, as well as the selection and harmonization of vegetal motifs on the surfaces of carpets or traditional wiping cloths, play a very important role. An analysis of Moldovan textiles reveals a preference for mixed ornamental fields, in which phytomorphic motifs intertwine with geometric, anthropomorphic, or zoomorphic ones, forming unified and balanced compositions.

Rhythm is one of the oldest and simplest decorative principles and is applied as an ornament in differently colored "stripes", arranged alternately, horizontally or vertically, where motifs repeat at regular intervals. Decoration with "stripes" (ornamental registers arranged in successive bands) is a defining feature of narrow woven fabrics and wall hangings, establishing a compositional system based on the rhythmic succession of decorative fields.

In carpet decoration, vegetal ornamental motifs are arranged differently in the central field compared to the border. In the central field, motifs, ranging from simple to complex, are organized according to specific rules. Often, a motif is repeated across the entire surface, while rhythm, alternation, and symmetry are achieved through changes in color along the vertical or horizontal axis. Frequently, vegetal ornaments are arranged in vertical registers, where the same motifs are repeated or two to three motifs are combined with color variations. More rarely, the registers are arranged along the length of the carpet. Over time, detailed analyses and interpretations have been made regarding the ordering of motifs, including in Bessarabian carpets.

In the compositional organization of vegetal motifs in traditional textile decoration, two main tendencies can be observed: one inclined toward a unified arrangement of ornaments, according to the laws of symmetry and balance between the component parts; the other oriented toward the dynamism of the whole, based on the prominence of individual elements, thus involving a clustering of decorative components driven by a tendency toward decentralization. The background, as a component of the visual ensemble, influences both the formal organization and the way the decorative composition is perceived, both optically and psychologically. The background of traditional rugs evolves from absence or light tones toward darker variants, without

replacing the earlier ones; light backgrounds persist especially in modest environments, where reduced lighting and limited space favored carpets without a background or with a partial background.

The textiles analyzed in this article represent creations of people for whom existence had a profoundly sacred character, and whose visual language condensed essential meanings. Traditional textiles, having reached artistic maturity, are characterized by a balanced composition in which each element is justified either decoratively or symbolically, and their expressiveness often surpasses the need for a complete decoding of the ornamentation.

Keywords: *carpet, decorative towel, vegetal motif, ornamental stripes, background, traditional, geometric, anthropomorphic, zoomorphic*

PLEIN-AIRUL ÎN CREAȚIA ARTISTULUI PLASTIC MIHAI ȘERBU

PLEIN-AIR IN THE CREATION OF THE ARTIST MIHAI ȘEBRBU

ION JABINSCHI⁷⁷

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

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

CZU 75.022.81.071(478)

DOI DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.66>

Articolul își propune să investigheze pictura realizată în plein-air a artistului plastic Mihai Șerbu (n. 24 iulie 1967), un pictor din Republica Moldova, originar din Criuleni, care și-a format abilitățile profesionale la Școala de Arte Plastice din Dubăsari (1979-1982), după finisarea/absolvirea căreia continuă studiile la Școala Republicană *Ilia Repin* din Chișinău (1982-1986), actualmente Colegiul de Arte Plastice *Alexandru Plămădeală*. Între anii 1996-2001 este student la Universitatea Pedagogică *Ion Creangă* din Chișinău. Din 1989, susținut de colegul de breaslă Valentin Andreev (1964-2020), a înființat Școala de Arte Plastice din Criuleni, pe care a condus-o, în funcție de director, până în 1996. După comasarea cu Artele Muzicale, Școala de Arte Plastice din Criuleni a fost redenumită în Școala de Arte Criuleni. Mihai Șerbu lucrează până în prezent în cadrul Școlii de Arte Criuleni în calitate de profesor la disciplinele Arte Plastice.

Articolul descrie modul în care Mihai Șerbu și-a conturat un stil propriu, transmisiv din punct de vedere emoțional, explorând tensiunea și calmul în lucrările sale. De asemenea, este valorificată metoda sa experimentală cu culoarea, textura, gestualitatea și compoziția. În general, laitmotivul creației lui Mihai Șerbu este, prioritar, natura, în orice formă și expresie a acesteia. În aspect tematic, explorează cu excelență genurile: peisaj, portret și tabloul tematic. Cert, tema peisajului – fie rural, citadin sau marin, panoramic sau epic, realizată în plein-air – este evocată pe

⁷⁷ E-mail: ion.jabinschi@amtap.md

larg în creația sa. În acest context, este elocvent să menționăm seriile de lucrări valorificate cu pasiune de către plastician, fiind reflectate reușit în numeroase lucrări picturale, care prezintă valențe artistice deosebite: *Prin Butuceni* (2022-2026), *Prin Morovaia* (2021-2026), *Hidrocentrala de la Dubăsari* (2021-2026), *Podețul* (2022-2026), *Casa agricultorului Varzari* (2022-2026) etc.

Picturile lui Mihai Șerbu, lucrate cu multă inspirație și iscusință, trezesc un viu interes în rândurile admiratorilor, care nu reflectă pur și simplu ilustrativ personalizarea mediului înconjurător, ci creează, printr-o originală structură compozițională și o gamă cromatică la fel de originală, imagini vizuale care dezvăluie complexitatea și infinitul universului, dinamismul spațiului existențial al ființei umane, capacitățile sale creatoare, cât și tendințele de a immortaliza frumosul. Lucrările sunt bine organizate compozițional și stratificate deosebit de complicat, în unele tablouri, compuse din pete, la prima vedere parcă întâmplătoare, ce reprezintă pământul și cerul, valurile apei sau nori ce se întrepătrund, se suprapun printr-o gamă redusă la un segment mai restrâns al spectrului cromatic sau, în altele, mai cuprinzătoare, extinzându-se de la cele mai întunecate culori și tonuri de albastru, maroniu, indigo și negru până la cele mai fine nuanțe cromatice și tonuri de griuri nuanțate, roz, galben, verde, azuriu, sau alb, exprimând realitatea, recreând-o prin prisma sa perceptiv-vizuală și reprezentând-o prin trăiri sufletești, prin simboluri și alegorii, cu care încearcă să ne convingă „clipa este minunea”.

Pe parcursul activității sale profesionale, în deosebi în ultimii ani, Mihai Șerbu participă la mai multe expoziții de grup și organizează mai multe expoziții personale în țară și peste hotare, printre cele mai relevante fiind cele desfășurate la Centrul Expozițional Constantin Brâncuși din Chișinău (2005 – prezent); Biblioteca Județeană „Antim Ivireanul”, Râmnicu Vâlcea, România (2016-2024); Muzeul de Istorie, Etnografie și Artă din Cimișlia (2025); Muzeul de Istorie și Etnografie din Leova (2025); Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău (2026) etc. Din 2015 participă la diverse tabere de creație, precum: taberele de creație de la Hagi Curda, Camășovca, Izmail (Ucraina); taberele de pictură „Tradiție și postmodernitate” (edițiile 2016-2021), „La Râmnic” (edițiile 2022-2024), organizate la Râmnicu Vâlcea (România); Tabăra de creație „Cumpăna”, ediția 2025, organizată la Constanța (România) etc.

Artistul merită aprecierea pentru reușita de a immortaliza momentele schimbătoare ale naturii, de a le transpune și a le renaște/recrea în pânzele sale, care/ce respiră un proaspăt aer prin culorile pastelate. Expuse în sălile de expoziție, aduc un ușor freamăt, o melodie care vine să-i întărească opera, prin culori ce îi vibrează emoțiile curate transpuse în imagini. O categorie distinctă o constituie structura compozițională a tabloului.

Arta mereu a fost, este și va rămâne în fruntea confruntărilor de idei, iar artistul este un moderator al spațiilor arhitecturale create, prin care putem surprinde o înaltă cultură de realizare, o delicatețe a gustului și un rafinament artistic, ea parcurgând, de regulă, calea: trăire – imaginație – gândire – creație (artistică). Iar cunoașterea artistico-estetică, fiind orientată la cunoașterea de sine și la crearea universului uman, devine nu doar un mod de abordare a lumii prin imagini artistice, ci și o reconstruire reală într-o altfel de existență metafizică. Importanța existenței metafizice pe care o creează cunoașterea artistico-estetică este ființa umană pe coordonata sa estetică, deoarece a fi om înseamnă a fi o ființă estetică, căci doar în această calitate omul poate atinge culmile desăvârșirii sale și doar în ipostaza de stare de revelație artistică pe care o trăiește în timpul creării sau receptării operelor de artă omul se simte pe deplin liber și fericit.

Articolul subliniază, totodată originalitatea și deschiderea artistului către inovație și provocări creative în arta contemporană națională, prin contribuția sa semnificativă la valorificarea picturii realizate în plein-air.

Cuvinte-cheie: *Mihai Șerbu, plein-air, artist plastic, pictură, creație, operă de artă*

The article aims to investigate the plein-air painting of the plastic artist Mihai Șerbu (b. July 24, 1967), a painter from the Republic of Moldova, originally from Criuleni, who trained his professional skills at the School of Fine Arts in Dubăsari (1979-1982), after which he continued his studies at the Ilia Repin Republican School in Chișinău (1982-1986), currently the Alexandru Pălădeală College of Fine Arts. Between 1996 and 2001 he was a student at the Ion Creangă Pedagogical University in Chișinău. In 1989, supported by his colleague Valentin Andreev (1964-2020), they founded the Criuleni School of Fine Arts, which he led as director until 1996. After merging with the Musical Arts, it was renamed the Criuleni School of Arts, where he still works as a professor in the Fine Arts disciplines.

The article describes how Mihai Șerbu shaped his own style, emotionally transmissive, exploring tension and calm in his works. His experimental method with color, texture, gestuality and composition is also valued.

In general, the leitmotif of Mihai Șerbu's creation is, above all, nature, in its any form and expression. In terms of thematic aspect, he explores with excellence the genres: landscape, portrait and thematic painting. Certainly, the theme of the landscape — whether rural, urban or marine, panoramic or epic, made in plein-air — is widely evoked in his creation. In this context, it is eloquent to mention the series of works, passionately exploited by the artist, being successfully reflected in numerous pictorial works, which present special artistic valences: the series *Through Butuceni* (2022-2026), the series *Through Morovaia* (2021-2026), the series with *The Dubăsari Hydropower Plant* (2021-2026), the series *The Bridge* (2022-2026), the series *The Farmer's House Varzari* (2022-2026), etc.

Mihai Șerbu's paintings, worked with great inspiration and skill, arouse a lively interest among admirers, who do not simply reflect illustratively the personalization of the environment, but create, through an original compositional structure and an equally original chromatic range, visual images that reveal the complexity and infinity of the universe, the dynamism of the existential space of the human being, his creative capacities, as well as the tendencies to immortalize beauty. The works are well-organized compositionally and particularly intricately layered, in some paintings, composed of spots, at first glance seemingly random, representing the earth and the sky, water waves or clouds that intertwine, overlapping through a reduced range to a narrower segment of the chromatic spectrum or, in others, more comprehensive, extending from the darkest colors and tones of blue, brown, indigo and black to the finest chromatic shades and tones of nuanced grays, pink, yellow, green, azure, or white, expressing reality, recreating it through its perceptual-visual prism and representing it through emotional experiences, through symbols and allegories, with which he tries to convince us that "the moment is the miracle".

During his professional activity, especially in recent years, Mihai Șerbu has participated in several group exhibitions and organized several personal exhibitions in the country and abroad, among the most relevant being those held at: the Constantin Brâncuș Exhibition Center in Chișinău (2005 – present); the Ethnography and Art in Cimișlia (2025); the Museum of History

and Ethnography in Leova (2025); the National Museum of Ethnography and Natural History in Chişinău (2026), etc. Since 2015 he has participated in Creation Camps: "Hagi Curda", Camâşovca, Izmail, Ukraine; Painting Camp "Tradition and Postmodernity" (2016 – 2021 editions) and "in Râmnic" (2022 – 2024 editions); Râmnicu Vâlcea, Romania; Plastic Creation Camps "Cumpăna, Constanţa" edition 2025.

The artist deserves appreciation for his success in immortalizing the changing moments of nature, transposing them and reviving/recreating them in his canvases, which breathe a fresh air through pastel colors. Exhibited in the exhibition halls, they bring a slight thrill, a melody that comes to strengthen his work, through colors that vibrate his pure emotions transposed into images. A distinct category is constituted by the compositional structure of the painting.

Art has always been, is and will remain at the forefront of confrontations of ideas, and the artist is a moderator of the architectural spaces created, through which we can capture a high culture of achievement, a delicacy of taste and artistic refinement, it usually following the path: experience – imagination – thinking – (artistic) creation. And artistic-aesthetic knowledge, being oriented towards self-knowledge and the creation of the human universe, becomes not only a way of approaching the world — through artistic images — but a real reconstruction in a different metaphysical existence. The importance of the metaphysical existence that artistic-aesthetic knowledge creates is the human being on its aesthetic coordinate, because being human means being an aesthetic being, because only in this capacity can man reach the heights of his perfection and only in the hypostasis of a state of artistic relevance that he experiences during the creation or reception of works of art, does man feel completely free and happy.

The article also emphasizes the artist's originality and openness to innovation and creative challenges in national contemporary art, through his significant contribution to the valorization of plein-air painting.

Keywords: *Mihai Şerbu, plein-air, plastic artist, painting, creation, work of art*

ERGONOMIE ŞI FUNCȚIONALITATE ÎN DESIGNUL BIJUTERIEI CONTEMPORANE

ERGONOMICS AND FUNCTIONALITY IN CONTEMPORARY JEWELRY DESIGN

INGA MATCAN-LISENCO⁷⁸

doctorandă, lector universitar,
Universitatea Tehnică a Moldovei

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

CZU 671.12:7.05

739.2.05

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.67>

⁷⁸ E-mail: inna.matcanlisenco@gmail.com

Podoabele vestimentare sunt, în mod obișnuit, asociate cu rolul lor decorativ, fiind considerate elemente menite să completeze sau să accentueze o ținută. Totuși, o analiză atentă a evoluției designului din ultimele decenii sugerează că această perspectivă este limitată. În context contemporan, bijuteriile depășesc funcția estetică, devenind instrumente active în configurarea identității vizuale și în modelarea experienței corporale a purtătorului.

Semnificația unei bijuterii se activează în momentul purtării; în absența acestei interacțiuni, obiectul rămâne un artefact static. Odată integrată în dinamica corpului, bijuteria generează o relație complexă între materialitate și mișcare. Această relație poate varia de la o prezență discretă la una intruzivă, mai ales atunci când piesa afectează confortul sau libertatea de mișcare. În acest context, ergonomia și funcționalitatea devin componente esențiale ale procesului de proiectare, influențând nu doar aspectele tehnice, ci și percepția și utilizarea obiectului. Într-un mediu caracterizat de mobilitate și diversitate stilistică, bijuteriile trebuie să răspundă simultan cerințelor estetice, practice și tehnologice.

Prezentul studiu își propune să investigheze rolul ergonomiei și al funcționalității în designul podoabelor integrate în vestimentația contemporană. Analiza vizează modul în care aceste dimensiuni influențează atât concepția formală cât și relația dintre obiect și corp, precum și experiența utilizatorului. Un aspect central al cercetării îl constituie relația dintre funcționalitate, confort și expresivitate artistică. Se ridică astfel întrebarea dacă aceste criterii acționează ca limitări ale creativității sau, dimpotrivă, ca factori generatori de inovație. Această problemă deschide perspectiva unei analize aprofundate a practicilor actuale din designul de bijuterie.

Importanța ergonomiei în contextul bijuteriilor contemporane este adesea subestimată. Dat fiind faptul că aceste obiecte sunt purtate direct pe corp, ele trebuie să răspundă particularităților anatomice și dinamicii mișcării. Adaptarea formală nu este întotdeauna facilă, iar soluțiile vizual spectaculoase pot genera dificultăți în utilizare.

Dincolo de dimensiuni și greutate, ergonomia implică o înțelegere a modului în care obiectul interacționează cu suprafața corpului și cu gesturile cotidiene. Elementele constructive precum marginile, stabilitatea sau mecanismele de prindere pot transforma radical experiența purtării. În paralel, funcționalitatea asigură eficiența tehnică a obiectului, incluzând fiabilitatea sistemelor de fixare, rezistența materialelor și coerența structurală. În anumite cazuri, soluția tehnică devine punctul de plecare al designului, modelând forma finală; în altele, conceptul artistic precede rezolvarea constructivă.

Se remarcă, de asemenea, orientarea tot mai accentuată către versatilitate și adaptabilitate. Bijuteriile modulare sau transformabile oferă posibilitatea reconfigurării în funcție de context – de exemplu, un colier care poate fi reinterpretat ca brățară sau elemente detașabile utilizate independent. Această flexibilitate reflectă nevoia contemporană de adaptare rapidă la diverse situații sociale și profesionale.

În același timp, direcțiile experimentale integrează tot mai frecvent tehnologii digitale și concepte asociate designului purtabil. Deși încă în faze incipiente, aceste abordări indică o transformare posibilă a bijuteriei într-un obiect interactiv, situat la intersecția dintre estetică și funcționalitate tehnologică.

Relația dintre funcționalitate și expresia artistică rămâne deschisă interpretării. Granița dintre cele două dimensiuni devine din ce în ce mai permeabilă, iar numeroși designeri susțin că o rezolvare ergonomică bine gândită poate amplifica impactul vizual. Echilibrul formal, proporția și ingeniozitatea constructivă devin, astfel, mijloace de expresie în sine.

Rezultatele studiului confirmă faptul că ergonomia și funcționalitatea constituie factori determinanți în designul contemporan al bijuteriilor. Acestea influențează atât procesul de concepție, cât și modul în care obiectele sunt percepute și utilizate.

Aplicarea principiilor ergonomice contribuie la realizarea unor podoabe confortabile și sigure, potrivite utilizării cotidiene, în timp ce funcționalitatea susține durabilitatea și eficiența acestora. Integrarea acestor dimensiuni nu restrânge expresivitatea artistică, ci o poate intensifica, generând obiecte complexe, situate la confluența dintre artă, modă și design industrial.

Privind spre viitor, evoluția designului de bijuterie va fi probabil marcată de o integrare mai profundă a tehnologiilor emergente, a sustenabilității și a principiilor centrate pe utilizator. Modelarea digitală, imprimarea 3D și inovațiile în domeniul materialelor vor redefini modul de concepere a bijuteriei.

În acest context, dezvoltarea bijuteriilor inteligente sau interactive poate extinde semnificativ funcțiile tradiționale ale podoabelor. Dincolo de dimensiunea estetică, acestea pot integra capacități de comunicare, monitorizare sau interacțiune cu mediul. Indiferent de direcția evolutivă, relația dintre corp, obiect și experiența purtării va rămâne un element esențial în definirea designului contemporan.

Cuvinte-cheie: *bijuterie contemporană, designul podoabelor vestimentare, ergonomie, funcționalitate, inovație*

Clothing adornments are commonly associated with their decorative role, being regarded as elements intended to complement or enhance an outfit. However, a closer examination of design evolution over recent decades suggests that this perspective is somewhat limited. In a contemporary context, jewelry transcends its purely aesthetic function, becoming an active instrument in shaping visual identity and influencing the wearer's bodily experience.

A piece of jewelry acquires meaning primarily through wearing; without this interaction, it remains a static artifact. Once integrated into the dynamics of the body, it establishes a complex relationship between materiality and movement. Such interaction may range from subtle presence to intrusive impact, particularly when comfort or freedom of movement is affected. In this regard, ergonomics and functionality become essential components of the design process, influencing not only technical aspects but also perception and use. Within a context defined by mobility and stylistic diversity, jewelry is expected to meet the aesthetic, practical, and technological demands simultaneously.

This study aims to investigate the role of ergonomics and functionality in the design of adornments integrated into contemporary clothing. Particular attention is given to the ways in which these dimensions shape formal conception, the interaction between object and body, as well as the user's experience.

A central concern of the research lies in the relationship between functionality, comfort, and artistic expression. One may question whether these criteria constrain creativity or, conversely, stimulate innovation. Such an inquiry opens the path toward a deeper understanding of current practices in jewelry design.

Often underestimated, ergonomics plays a significant role in contemporary jewelry. Since these objects are worn directly on the body, they must respond to anatomical characteristics and the dynamics of movement. Achieving formal adaptation is not always straightforward, and visually striking solutions may sometimes create challenges in use.

Beyond considerations of size and weight, ergonomics involves understanding how objects interact with the body's surface and everyday gestures. Structural elements such as edges, stability, and fastening mechanisms can significantly influence the wearing experience. At the same time, functionality ensures technical efficiency, including the reliability of fastening systems, material durability, and structural coherence. In some cases, technical solutions serve as the starting point of the design, shaping its final form; in others, the artistic concept precedes constructive resolution.

A growing tendency toward versatility and adaptability can be observed. Modular or transformable jewelry enables reconfiguration depending on context – for example, a necklace that can be worn as a bracelet, or detachable elements used independently. Such flexibility reflects the contemporary need for rapid adaptation to various social and professional environments.

At the experimental level, increasing integration of digital technologies and wearable design concepts can be noted. Although still emerging, these approaches suggest a transformation of jewelry into interactive objects situated at the intersection of aesthetics and technological functionality.

Interpretation of the relationship between functionality and artistic expression remains open. Boundaries between these dimensions are becoming increasingly fluid, and many designers argue that well-resolved ergonomic solutions can enhance visual impact. Balance, proportion, and structural ingenuity, thus, emerge as expressive means in their own right.

The findings of this study confirm that ergonomics and functionality represent key factors in contemporary jewelry design, influencing both the conceptual process and the perception and use of objects.

Application of ergonomic principles contributes to the creation of comfortable and safe adornments suitable for everyday use, while functionality supports durability and efficiency. Integration of these dimensions does not restrict artistic expression; rather, it can enhance it, resulting in complex objects positioned at the intersection of art, fashion, and industrial design.

Looking ahead, jewelry design is likely to evolve through deeper integration of emerging technologies, sustainability, and user-centered approaches. Digital modeling, 3D printing, and innovations in materials will continue to reshape the ways in which jewelry is conceived.

Within this context, development of smart or interactive jewelry may significantly expand traditional functions of adornments. Beyond aesthetic value, such pieces may incorporate capabilities for communication, monitoring, or environmental interaction. Regardless of the evolutionary direction, the relationship between body, object, and the experience of wearing will remain an essential element in defining contemporary jewelry design.

Keywords: *contemporary jewelry, clothing adornments design, ergonomics, functionality, innovation*

TIPOLOGII ALE ICOANELOR PE LEMN DIN REPUBLICA MOLDOVA (SECOLELE XIX-XX)

TYPOLOGIES OF ICONS PAINTED ON WOOD FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA (THE 19TH AND 20TH CENTURIES)

Icoanele realizate pe suport de lemn constituie una dintre cele mai reprezentative forme ale artei sacre din spațiul Republicii Moldova, fiind profund integrate atât în tradiția religioasă ortodoxă cât și în cultura materială a comunităților rurale. În contextul societății tradiționale, lemnul a fost unul dintre cele mai accesibile și mai frecvent utilizate materiale, prezent în arhitectura locuințelor, în obiectele de uz gospodăresc și în numeroase creații ale artei populare. Această familiaritate cu materialul lemnos a favorizat dezvoltarea unei tradiții consistente de realizare a icoanelor pe lemn, în care dimensiunea spirituală se îmbină cu practicile meșteșugărești locale și cu sensibilitatea artistică specifică mediului rural.

În acest context, icoanele de lemn nu pot fi înțelese exclusiv ca simple obiecte de cult, ci ca elemente complexe ale culturii vizuale tradiționale. Ele reflectă atât continuitatea canonului iconografic al artei bizantine, transmis prin intermediul Bisericii Ortodoxe, cât și adaptarea acestuia la realitățile locale, la posibilitățile tehnice ale meșterilor și la gustul estetic al comunităților. Astfel, icoanele de lemn devin spații de întâlnire între normă și libertate creatoare, între tradiția ecleziastică și expresivitatea populară.

Articolul își propune să investigheze principalele tipologii ale icoanelor de lemn realizate în spațiul Republicii Moldova în secolele XIX-XX, perioadă caracterizată printr-o răspândire largă a acestui tip de obiect de cult atât în mediul bisericesc, cât și în spațiul domestic. Demersul urmărește identificarea și clasificarea diferitelor forme de icoane pe lemn, punând accent pe caracteristicile formale, tehnice și stilistice care le definesc, precum și pe funcțiile pe care acestea le îndeplinesc în viața religioasă și culturală a comunităților.

Analiza tipologică evidențiază existența mai multor categorii principale de icoane de lemn. Una dintre cele mai răspândite forme o reprezintă icoanele pictate pe panou de lemn, realizate în tehnica tempera sau, în unele cazuri, în ulei. Acestea urmează, în general, structura compozițională și schemele iconografice consacrate ale tradiției bizantine, reprezentând teme precum „Maica Domnului cu Pruncul”, „Iisus Hristos Pantocrator” sau diferiți sfinți protectori. În mediul rural aceste icoane sunt adesea caracterizate printr-o simplificare a desenului și printr-o cromatică adaptată materialelor disponibile, ceea ce le conferă un aspect distinct, apropiat de estetica artei populare.

O altă categorie importantă este reprezentată de icoanele sculptate în relief, în care imaginea sacră este realizată prin cioplirea directă a lemnului. În aceste cazuri, volumul și textura materialului devin elemente esențiale ale expresiei artistice. Figurarea personajelor este adesea simplificată, iar detaliile sunt reduse la elementele esențiale, ceea ce conferă reprezentărilor o forță expresivă aparte. Uneori, aceste icoane sculptate sunt policrome, fiind ulterior pictate sau decorate pentru a accentua anumite trăsături ale compoziției. În cadrul acestei tipologii se înscriu și

⁷⁹ E-mail: tamazlicari.cristina@upsc.md

crucifixurile din lemn, obiecte de cult care ocupă un loc aparte în tradiția artistică și religioasă a regiunii. Reprezentarea lui Hristos răstignit este frecvent întâlnită atât în biserici cât și în spații domestice sau în cadrul troițelor amplasate la marginea drumurilor ori în curțile gospodăriilor. În multe cazuri aceste crucifixuri reflectă interferența dintre canonul iconografic și tradiția sculpturii populare, prin stilizarea formelor și prin integrarea unor motive decorative specifice artei lemnului.

De asemenea, o categorie distinctă o constituie icoanele de dimensiuni reduse destinate spațiului domestic, care erau amplasate în colțul sacru al casei sau în apropierea vetrei. Aceste icoane aveau o funcție devoțională profund personală și familială, fiind asociate cu rugăciunea zilnică, cu momentele importante ale vieții și cu protecția spirituală a gospodăriei. În multe familii astfel de icoane erau transmise din generație în generație, dobândind treptat o valoare simbolică și memorială.

Din punct de vedere stilistic, icoanele de lemn realizate în această perioadă reflectă un dialog constant între tradiția iconografică bizantină și expresivitatea specifică artei populare. Deși structura generală a compozițiilor respectă, în mare parte, normele canonice, intervenția meșterilor populari conduce adesea la reinterpretări vizuale ale modelelor consacrate. Simplificarea proporțiilor, accentul pus pe contur, expresivitatea directă a figurilor și integrarea ornamenticii inspirate din decorul tradițional contribuie la conturarea unei identități stilistice proprii acestor creații.

Prin urmare, icoanele de lemn din spațiul Republicii Moldova pot fi considerate nu doar obiecte de cult, ci și expresii ale unei culturi vizuale locale, în care credința, meșteșugul și tradiția artistică se întâlnesc într-o formă materială durabilă. Studiul tipologiilor acestor icoane permite o mai bună înțelegere a modului în care spiritualitatea ortodoxă a fost integrată și reinterpretată în cadrul culturii tradiționale, generând forme artistice care reflectă atât continuitatea tradiției cât și creativitatea comunităților locale. În acest sens, cercetarea propusă contribuie la evidențierea diversității și complexității patrimoniului iconografic din Republica Moldova, subliniind totodată importanța conservării și valorificării acestor obiecte ca parte integrantă a identității culturale și spirituale a regiunii.

Cuvinte-cheie: icoane pe lemn, artă sacră, iconografie bizantină, artă populară, tipologii iconografice, spațiu domestic, patrimoniu cultural

Icons created on wooden supports represent one of the most representative forms of sacred art in the space of the Republic of Moldova, being deeply integrated both into the Orthodox religious tradition and into the material culture of rural communities. Within the context of traditional society, wood was one of the most accessible and frequently used materials, present in the architecture of dwellings, in household objects, and in numerous creations of folk art. This familiarity with wood as a material encouraged the development of a consistent tradition of wooden icon production, in which the spiritual dimension intertwines with local craft practices and with the artistic sensitivity characteristic of the rural environment.

In this context, wooden icons cannot be understood merely as simple objects of worship, but rather as complex elements of traditional visual culture. They reflect both the continuity of the Byzantine iconographic canon, transmitted through the Orthodox Church, and its adaptation to local realities, to the technical possibilities of craftsmen, and to the aesthetic preferences of the

communities. Thus, wooden icons become spaces of encounter between norm and creative freedom, between ecclesiastical tradition and popular expressiveness.

The present article aims to investigate the main typologies of wooden icons created in the territory of the Republic of Moldova during the 19th and 20th centuries, a period characterized by the widespread presence of this type of cult object both in ecclesiastical environments and in domestic spaces. The study seeks to identify and classify the different forms of wooden icons, focusing on the formal, technical, and stylistic characteristics that define them, as well as on the functions they fulfill within the religious and cultural life of communities.

The typological analysis highlights several main categories of wooden icons. One of the most widespread forms consists of icons painted on wooden panels, executed in tempera or, in some cases, in oil painting. These icons generally follow the compositional structure and the established iconographic schemes of the Byzantine tradition, depicting themes such as the Virgin and Child, Christ Pantocrator, or various protective saints. In rural environments, these icons are often characterized by a simplification of drawing and by a chromatic palette adapted to the materials available, which gives them a distinct appearance, close to the aesthetics of folk art.

Another important category is represented by icons carved in relief, in which the sacred image is shaped directly into the wooden surface. In such cases, the volume and texture of the material become essential elements of artistic expression. The representation of figures is often simplified, while details are reduced to essential features, which gives these images a particular expressive strength. In some instances, these carved icons are polychrome, being subsequently painted or decorated in order to emphasize certain compositional elements. Within this typology, wooden crucifixes also occupy a special place as objects of worship in the artistic and religious tradition of the region. The representation of Christ crucified is frequently found both in churches and in domestic spaces, as well as within roadside shrines or crosses placed at the edges of roads and in household courtyards. In many cases, these crucifixes reflect the interaction between the iconographic canon and the tradition of folk wood carving, through stylized forms and the integration of decorative motifs characteristic of wooden craftsmanship.

A distinct category is also formed by small-sized icons intended for domestic spaces, which were usually placed in the sacred corner of the house or near the hearth. These icons fulfilled a deeply personal and familial devotional function, being associated with daily prayer, with important moments of life, and with the spiritual protection of the household. In many families, such icons were passed down from generation to generation, gradually acquiring symbolic and memorial value.

From a stylistic perspective, wooden icons created during this period reflect a constant dialogue between the Byzantine iconographic tradition and the expressive language of folk art. Although the general structure of compositions largely follows canonical norms, the intervention of folk craftsmen often leads to visual reinterpretations of established models. The simplification of proportions, the emphasis on contour, the direct expressiveness of figures, and the incorporation of ornamental motifs inspired by traditional decoration contribute to shaping a distinctive stylistic identity for these creations.

Therefore, wooden icons from the territory of the Republic of Moldova can be regarded not only as objects of worship but also as expressions of a local visual culture in which faith, craftsmanship, and artistic tradition meet in a durable material form. The study of the typologies of these icons allows for a better understanding of how Orthodox spirituality was integrated and

reinterpreted within traditional culture, generating artistic forms that reflect both the continuity of tradition and the creativity of local communities. In this sense, the proposed research contributes to highlighting the diversity and complexity of the iconographic heritage of the Republic of Moldova, while also emphasizing the importance of preserving and promoting these objects as an integral part of the cultural and spiritual identity of the region.

Keywords: *wooden icons, sacred art, Byzantine iconography, folk art, iconographic typologies, domestic space, cultural heritage*

INTERACȚIUNEA DINTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN ARTA ANIMAȚIEI

INTERACTION BETWEEN TRADITION AND INNOVATION IN ANIMATION ART

STEPAN CRANI⁸⁰

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

<https://orcid.org/0009-0007-9680-890X>

CZU 791.228:7.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.69>

În sistemul artelor audiovizuale animația ocupă un loc aparte, reprezentând un fenomen autonom în spațiul cultural. Specificul său este determinat de natura sa sintetică: opera de animație îmbină elemente ale artelor plastice, literaturii, teatrului și muzicii, formând un sistem complex de mijloace expresive. Artele plastice au jucat un rol fundamental în formarea animației ca fenomen artistic. Încă din perioada timpurie a dezvoltării culturii ecranului s-au conturat modele vizuale de bază, care au influențat școlile naționale de animație și au determinat direcțiile evoluției acestora. Aceste modele își au originea în grafică, caricatură și ilustrația de carte de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Un rol deosebit îl are creația lui Ladislav Starevich, ale cărui filme de animație cu păpuși de la începutul secolului XX au reprezentat o etapă importantă în dezvoltarea animației tridimensionale. Utilizând obiecte reale și construind compoziții complexe, el a transpus principiile sculpturii și naturii statice în spațiul cinematografic. Lucrările sale demonstrează că animația s-a dezvoltat inițial ca o continuare a artelor plastice, în care materialitatea formei joacă un rol esențial. Apariția noilor tipuri și forme de animație nu a fost întâmplătoare și nu s-a datorat exclusiv progresului tehnologic. Potențialul acestora era deja conținut în evoluția gândirii artistice și în transformarea practicilor plastice. Animația desenată, care a cunoscut un succes comercial semnificativ, în special prin industria reprezentată de The Walt Disney Company, s-a bazat pe

⁸⁰ E-mail: stepancrani@gmail.com

principiile picturii academice – perspectiva, anatomia și compoziția. În același timp, animația europeană a interacționat activ cu curente moderniste, precum expresionismul și suprarealismul.

Un aspect esențial îl constituie utilizarea materialelor plastice ca purtătoare de sens artistic. În animația cu păpuși și plastilină materialul determină plasticitatea mișcării și caracterul imaginii. Garri Bardin sublinia faptul că proprietățile materialului influențează direct expresivitatea animației și împreună cu Alexander Tatarsky au transformat plastilina într-o metaforă a schimbării lumii. În lucrările lor plasticitatea materialului devine principalul instrument dramaturgic. O abordare similară este întâlnită în practica studioului Aardman Animations, unde se păstrează textura și caracterul „manual” al imaginii.

Tehnicile picturii ocupă, de asemenea, un loc important. Lucrările lui Alexandr Petrov demonstrează posibilitățile integrării picturii în ulei în procesul animațional, unde mișcarea apare prin transformarea progresivă a imaginii. Această abordare evidențiază legătura profundă dintre animație și tradițiile picturii clasice. Colajul, textilele și alte materiale extind limitele expresivității, permițând crearea unor structuri vizuale complexe și metaforice. În aceste practici se manifestă puternic influența artei de avangardă din secolul XX, în care combinarea elementelor heterogene devine un principiu artistic fundamental.

Odată cu dezvoltarea industriei, animația desenată și, ulterior, cea 3D au devenit dominante, datorită universalității și eficienței tehnologice. În consecință, multe tehnici alternative – animația cu păpuși, picturală sau de colaj – s-au orientat către zona filmului de autor și experimental, fiind frecvent prezentate în cadrul festivalurilor internaționale.

Totodată, interesul pentru tehnicile animației cu materiale plastice persistă și în cinematografia comercială. Studioul Laika, prin filme precum *Coraline*, *The Boxtrolls* și *Kubo and the Two Strings*, demonstrează sinteza dintre animația tradițională și tehnologiile digitale. O abordare similară este prezentă în filmul *Isle of Dogs*, realizat de Wes Anderson, unde materialitatea imaginii devine un principiu estetic esențial.

Artele plastice nu doar conferă animației o valoare estetică unică, ci, prin diverse forme de expresie, materializează idei abstracte, facilitând o înțelegere mai profundă a conținutului operei. Astfel, influența acestora este una sistemică și se manifestă la toate nivelurile – de la alegerea materialului până la configurarea limbajului artistic. Animația, ca artă sintetică, revine constant la originile sale plastice, reinterpretându-le în contextul tehnologiilor contemporane. Această interacțiune dintre tradiție și inovație determină evoluția sa și deschide noi perspective pentru experimentul artistic.

Cuvinte-cheie: animație, arte plastice, expresivitate vizuală, tehnici de animație, materialitate, limbaj artistic, experiment vizual

Within the audiovisual arts, animation occupies a unique place, representing an autonomous phenomenon in the cultural sphere. Its distinctiveness stems from its synthetic nature: an animated work combines elements of the visual arts, literature, theater, and music, forming a complex system of expressive means. The visual arts have played a fundamental role in the development of animation as an artistic phenomenon. From the very early stages of screen culture's development, basic visual models emerged that influenced national animation schools and shaped the directions of their evolution. These models have their origins in graphic art, caricature, and book illustration from the late 19th and early 20th centuries.

A particularly significant role is played by the work of Ladislav Starevich, whose puppet animation films from the early 20th century represented an important stage in the development of three-dimensional animation. By using real objects and constructing complex compositions, he transposed the principles of sculpture and still life into the cinematic space. His works demonstrate that animation initially developed as an extension of the visual arts, in which the materiality of form plays an essential role. The emergence of new types and forms of animation was not accidental and was not due exclusively to technological progress. Their potential was already inherent in the evolution of artistic thought and the transformation of visual arts practices. Hand-drawn animation, which achieved significant commercial success, particularly through the industry represented by The Walt Disney Company, was based on the principles of academic painting – perspective, anatomy, and composition. At the same time, European animation actively engaged with modernist movements, such as Expressionism and Surrealism.

A key aspect is the use of plastic materials as vehicles of artistic meaning. In puppet and clay animation, the material determines the plasticity of movement and the character of the image. Garri Bardin emphasized that the properties of the material directly influence the expressiveness of animation, and together with Alexander Tatarsky, they transformed plasticine into a metaphor for the changing world. In their works, the plasticity of the material becomes the primary dramatic tool. A similar approach is found in the practice of Aardman Animations, where the texture and "handmade" character of the image are preserved.

Painting techniques also play an important role. The works of Alexandr Petrov demonstrate the possibilities of integrating oil painting into the animation process, where movement emerges through the progressive transformation of the image. This approach highlights the deep connection between animation and the traditions of classical painting. Collage, textiles, and other materials expand the boundaries of expressiveness, allowing for the creation of complex and metaphorical visual structures. These practices strongly reflect the influence of 20th-century avant-garde art, in which the combination of heterogeneous elements becomes a fundamental artistic principle.

With the development of the industry, hand-drawn animation and later 3D animation became dominant, due to their universality and technological efficiency. Consequently, many alternative techniques – puppet, painted, or collage animation – have shifted toward the realm of auteur film and experimental film, frequently being presented at international festivals.

At the same time, interest in plastic-based animation techniques persists in commercial cinema. Laika Studios, through films such as *Coraline*, *The Boxtrolls*, and *Kubo and the Two Strings*, demonstrates the synthesis between traditional animation and digital technologies. A similar approach is evident in the film *Isle of Dogs*, directed by Wes Anderson, where the materiality of the image becomes an essential aesthetic principle.

The visual arts not only confer a unique aesthetic value on animation but, through various forms of expression, materialize abstract ideas, facilitating a deeper understanding of the work's content. Thus, their influence is systemic and manifests itself at all levels – from the choice of material to the configuration of artistic language. Animation, as a synthetic art, constantly returns to its visual origins, reinterpreting them in the context of contemporary technologies. This interaction between tradition and innovation determines its evolution and opens new perspectives for artistic experimentation.

Keywords: animation, visual arts, visual expressiveness, animation techniques, materiality, artistic language, visual experimentation

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

INTELECT ȘI TEHNOLOGIE VS EDUCAȚIE ȘI INFLUENȚE CULTURALE

INTELLECT AND TECHNOLOGY VS EDUCATION AND CULTURAL INFLUENCES

TATIANA COMENDANT⁸¹

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

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

CZU 159.955:[004+008]

316.612

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.70>

Intelectul uman este rezultatul unei interacțiuni complexe între factori tehnologici și culturali, iar sociologia contemporană oferă cadrul necesar pentru a analiza aceste influențe. Cele mai recente surse despre intelectul uman discută atât bazele genetice și epigenetice ale inteligenței cât și rolul mediului social și al dezvoltării cognitive. Cercetările din 2024-2025 subliniază că inteligența este un construct multidimensional, influențat de neuroni, vârstă, experiență și context cultural. Intelectul uman este studiat astăzi prin prisma neuroplasticității, memoriei și influenței mediului digital, cu aplicații directe în educație, sănătate mentală și politici sociale.

Această lucrare explorează comparativ două dimensiuni majore: impactul tehnologiei digitale și al inteligenței artificiale asupra proceselor cognitive individuale, respectiv, rolul educației și al culturii în formarea și reproducerea intelectului.

În prima parte cercetarea evidențiază modul în care tehnologia redefinește atenția, memoria și gândirea critică, dar și cum transformă instrumentele metodologice ale sociologiei prin utilizarea Big Data și a algoritmilor. Totodată, sunt discutate dilemele etice legate de confidențialitatea datelor. În a doua parte analiza se concentrează asupra educației ca instituție socială, subliniind rolul său ambivalent: reproducerea ierarhiilor sociale și culturale, dar și contestarea acestora prin politici incluzive. Diversitatea culturală este prezentată ca factor esențial în stimularea creativității și gândirii critice, dar și ca sursă de tensiuni în lipsa unor mecanisme de integrare.

Tehnologia și educația implică interdisciplinaritate, fiind analizate prin prisma sociologiei,

⁸¹ E-mail: tatianacomen@gmail.com

psihologiei și neuroștiințelor. Din perspectivă sociologică, tehnologia nu este doar un instrument neutru, ci un fenomen social care influențează structurile cognitive, relațiile interumane și metodele de cercetare. Cercetările moderne arată că utilizarea excesivă a rețelelor sociale poate reduce capacitatea de concentrare, în timp ce utilizarea controlată a instrumentelor digitale poate îmbunătăți procesele de învățare și creativitatea.

Compararea celor două domenii arată că tehnologia și educația nu pot fi analizate separat, ci doar în complementaritate. Tehnologia influențează la nivel individual și metodologic, în timp ce educația acționează la nivel structural și social. Împreună, ele conturează un model integrat al intelectului uman, în care dilemele etice și interdisciplinaritatea joacă un rol central. Lucrarea propune direcții viitoare de cercetare privind integrarea AI în educația și dezvoltarea unor cadre etice comune.

Relevanța acestei cercetări derivă din faptul că societatea contemporană se află la intersecția dintre digitalizare și diversitate culturală. Înțelegerea modului în care aceste două forțe modelează intelectul nu este doar un exercițiu teoretic, ci are implicații practice pentru politicile educaționale, pentru reglementarea tehnologiei și pentru dezvoltarea societăților capabile să răspundă provocărilor secolului XXI.

Cuvinte-cheie: *intelect uman, tehnologie, educație, influențe culturale, dileme etice, interdisciplinaritate*

Human intellect is the result of a complex interaction between technological and cultural factors, and contemporary sociology provides the necessary framework to analyze these influences. The most recent sources on human intellect discuss both the genetic and epigenetic foundations of intelligence, as well as the role of the social environment and cognitive development. Research from 2024–2025 emphasizes that intelligence is a multidimensional construct, influenced by neurons, age, experience, and cultural context. Human intellect is currently studied through the lens of neuroplasticity, memory, and the impact of the digital environment, with direct applications in education, mental health, and social policies.

This paper explores two major dimensions in a comparative manner: the impact of digital technology and artificial intelligence on individual cognitive processes, and the role of education and culture in the formation and reproduction of intellect.

In the first part, the research highlights how technology redefines attention, memory, and critical thinking, while also transforming the methodological tools of sociology through the use of Big Data and algorithms. At the same time, ethical dilemmas related to data confidentiality are discussed. In the second part, the analysis focuses on education as a social institution, emphasizing its ambivalent role: the reproduction of social and cultural hierarchies, as well as their contestation through inclusive policies. Cultural diversity is presented as an essential factor in stimulating creativity and critical thinking, but also as a source of tensions in the absence of integration mechanisms.

Technology and education involve interdisciplinarity, being analyzed through the lens of sociology, psychology, and neurosciences. From a sociological perspective, technology is not merely a neutral tool, but a social phenomenon that influences cognitive structures, human relationships, and research methods. Modern research shows that excessive use of social networks can reduce concentration capacity, while controlled use of digital tools can enhance learning

processes and creativity.

Comparing the two fields reveals that technology and education cannot be analyzed separately, but only in complementarity. Technology influences both at the individual and methodological levels, while education operates at the structural and social levels. Together, they shape an integrated model of human intellect, in which ethical dilemmas and interdisciplinarity play a central role. The paper proposes future research directions regarding the integration of AI in education and the development of common ethical frameworks.

The relevance of this research derives from the fact that contemporary society is situated at the intersection of digitalization and cultural diversity. Understanding how these two forces shape intellect is not merely a theoretical exercise, but has practical implications for educational policies, technology regulation, and the development of societies capable of responding to the challenges of the 21st century.

Keywords: *human intellect, technology, education, cultural influences, ethical dilemmas, interdisciplinarity*

REPERE ISTORICE ȘI STRATEGII ÎN GENEALOGIA MEDIERII MUZICALE – EDUCAREA PUBLICULUI ȘI IMPACTUL EI ASUPRA MANAGEMENTULUI CARIERELOR MUZICALE

HISTORICAL PERSPECTIVES AND STRATEGIES IN THE GENEALOGY OF MUSIC MEDIATION – AUDIENCE EDUCATION AND ITS IMPACT ON MUSICAL CAREER MANAGEMENT

OANA BĂLAN BUDOIU⁸²

doctor, conferențiar universitar,

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

<https://orcid.org/0000-0003-2048-8157>

CZU 78.071:78.073

78:005

78:159.937]:37

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.71>

Prezentul studiu are menirea de a trasa o serie de rădăcini istorice în relație cu proaspătul concept managerial asociat artelor, „medierea”. Practica existentă în istoria muzicii, utilizată de numeroși artiști și instituții culturale – pentru a facilita receptarea repertoriului și a consolida relația dintre artist și public – vine să arate că acest concept contemporan al „medierii muzicale” este, de fapt, o continuare a multor alte inițiative pornite încă din sec. al XVIII-lea. Din dorința de a oferi o perspectivă istorică asupra relației muzician-public, acest articol își stabilește trei obiective majore:

⁸² E-mail: oana.balan@amgd.ro

- să prezinte momentele istorice relevante (prin punctarea unor activități reprezentative ale unor mari personalități artistice: J.S. Bach, Leopold Mozart, Franz Liszt, Nadia Boulanger, Zoltán Kodály, Carl Orff, Leonard Bernstein ș.a.);
- să analizeze impactul strategiilor de mediere istorică asupra managementului carierelor artistice;
- să coreleze profilul practicilor istorice cu cele contemporane.

În esență, dorim să arătăm că un management de succes al instituțiilor și muzicienilor a depins întotdeauna de capacitatea de a educa și implica publicul în actul artistic.

Din punct de vedere strategic, în istorie se evidențiază mai multe strategii care au influențat relația artiștilor cu publicul, aspecte pe care le considerăm esențiale inclusiv în practica curentă de a fideliza consumatorii culturali:

- pedagogică – care a presupus formarea unui gust artistic și, implicit, a unui public avizat (în acest sens, vor fi prezentate lucrări pedagogice care au influențat semnificativ audiențele);
- de comunicare și discurs artistic – unde interacțiunea cu publicul în diverse forme a avut rolul de a contextualiza, explica și accesibiliza muzica pentru publicul larg;
- experiențială – care a adus publicul în mijlocul actului artistic (prin proiecte comunitare, acțiuni artistice participative, ateliere interactive).

Studierea acestor momente din istoria muzicii ne arată că a existat permanent o relație activă cu publicul concertelor și că muzicienii au fost încurajați să dezvolte competențe secundare (acelea de comunicator/mediator muzical, pedagog).

Pe lângă valoarea descriptivă a unor repere istorice, putem găsi aici coordonate privind potențialele soluții la scăderea participării publicului la concerte și spectacole culte, schimbarea obiceiurilor de consum în rândul societății și modalități de a rămâne relevanți ca domeniu într-o societate competitivă în care alte forme de divertisment abundă pe piața culturală.

Data fiind această realitate, medierea muzicală devine un instrument esențial în creșterea relevanței sociale a instituțiilor muzicale, ajutându-ne să înțelegem și, implicit, să adaptăm programele, astfel încât să păstrăm un nivel înalt de relație cu publicul nostru.

Vom studia democratizarea treptată a accesului la cultură (de la curțile aristocratice și biserici la festivaluri și spații neconvenționale), modelul de interacțiune (indirect – prin educație muzicală sau direct – prin dialog) și metodele concrete utilizate, pentru a arăta diferența de impact și efectele sale asupra transformării profilului publicului.

Pornind de la aceste premise, cercetarea verifică ipoteza conform căreia strategiile de educare au reprezentat constant un factor determinant în dezvoltarea relației dintre artiști și audiență.

Cuvinte-cheie: *management, mediere muzicală, implicarea publicului, cariere muzicale*

The present study aims to trace a series of historical roots in relation to the emerging managerial concept associated with the arts, namely "mediation." The practice found throughout music history, employed by numerous artists and cultural institutions to facilitate the reception of repertoire and to strengthen the relationship between artist and audience, demonstrates that this contemporary concept of "musical mediation" is, in fact, a continuation of many initiatives that began as early as the 18th century.

In order to provide a historical perspective on the musician–audience relationship, this article establishes three major objectives:

- to present relevant historical moments (by highlighting representative activities of major artistic personalities such as J.S. Bach, Leopold Mozart, Franz Liszt, Nadia Boulanger, Zoltán Kodály, Carl Orff, Leonard Bernstein, among others);
- to analyze the impact of historical mediation strategies on the management of artistic careers;
- to correlate the profile of historical practices with contemporary ones.

Essentially, we aim to demonstrate that successful management of institutions and musicians has always depended on the ability to educate and engage audiences in the artistic act.

From a strategic perspective, history highlights several approaches that influenced the relationship between artists and audiences, aspects that we consider essential in current practices aimed at building audience loyalty:

- pedagogical – involving the formation of artistic taste and, implicitly, an informed audience (in this regard, pedagogical works that significantly influenced audiences will be presented);
- communication and artistic discourse – where interaction with the audience in various forms served to contextualize, explain, and make music more accessible to the general public;
- experiential – which brought audiences into the centre of the artistic act (through community projects, participatory artistic actions, and interactive workshops).

The study of these moments in music history shows that there has always been an active relationship with concert audiences and that the musicians were encouraged to develop secondary competencies (those of communicator/musical mediator and educator).

Beyond the descriptive value of historical landmarks, these examples also provide guidance regarding potential solutions to declining audience participation in classical concerts and performances, changing consumption habits within society, and ways for the field to remain relevant in a competitive environment where other forms of entertainment are abundant in the cultural market.

Given this reality, musical mediation becomes an essential instrument in increasing the social relevance of musical institutions, helping us to understand and adapt programs in order to maintain a strong relationship with our audiences.

We will examine the gradual democratization of access to culture (from aristocratic courts and churches to festivals and unconventional spaces), models of interaction (indirect — through music education — or direct — through dialogue), and the concrete methods used, in order to demonstrate differences in impact and their effects on the transformation of audience profiles.

Based on these premises, the research tests the hypothesis that educational strategies have consistently represented a determining factor in the development of the relationship between artists and audiences.

Keywords: *management, music mediation, audience engagement, musical careers*

PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL: INTERPRETĂRILE UNEI NOȚIUNI

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: THE MEANINGS OF A NOTION

ANDREI PROHIN⁸³

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

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

CZU 008:341.16

39:351.853

39:351.853(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.72>

Convenția pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial (prescurtat, Convenția 2003) e una dintre cele mai noi și populare convenții ale UNESCO. Prevederile sale au contribuit la răspândirea amplă a sintagmei patrimoniu cultural imaterial – o noțiune care a extins arealul semantic al patrimoniului cultural, utilizat anterior doar pentru monumente și artefactele materiale. Fiind o noțiune relativ recentă, patrimoniul cultural imaterial suscită variate interpretări care, în ultimă instanță, se răsfrâng asupra politicilor publice și acțiunilor diferitor actori sociali. În prezenta comunicare vom analiza accepțiunile patrimoniului cultural imaterial în publicațiile UNESCO, în practica unor state străine, precum și a Republicii Moldova. Considerăm că o atare cercetare este necesară pentru a evalua poziționarea țării noastre în acest domeniu, precum și a evidenția anumite tendințe internaționale.

În art. 2(1) al Convenției 2003 patrimoniul cultural imaterial este definit indirect, prin enumerarea formelor sale de manifestare („practicile, reprezentările, expresiile, cunoștințele, abilitățile”) și a trăsăturilor specifice („transmis din generație în generație”, conferă „un sentiment de identitate și continuitate”). În preambul e menționat că unul din documentele de la care a pornit Convenția 2003 este Recomandarea UNESCO privind salvagardarea culturii tradiționale și folclorului (1989). Cu toate acestea, în Convenția 2003 nu este explicată relația dintre patrimoniul cultural imaterial și noțiunile folclor, cultură populară, cultură tradițională. Această ambiguitate lasă loc pentru multiple interpretări. Unii autori (Richard Kurin, SUA) au remarcat că definiția din Convenția 2003 permite a considera drept patrimoniu cultural imaterial nu doar cultura tradițională, ci și alte forme ale culturii contemporane (muzica rap, dansul modern, karaoke etc.).

Pe parcursul timpului, UNESCO a contribuit la precizarea sensului unor noțiuni și prevederi din convenție. Într-un ghid de popularizare (Ce este patrimoniul cultural imaterial?, 2011), se afirmă că „patrimoniul cultural imaterial nu reprezintă doar tradițiile moștenite din trecut, dar și practicile rurale și urbane contemporane, în care participă diverse grupuri culturale”. E depășit astfel caracterul conservator al tradiției prin integrarea manifestărilor culturale contemporane, având caracter colectiv. Aceeași înclinație se observă în faptul că, de câțiva ani, noțiunea de patrimoniu cultural imaterial e înlocuită prin cea de patrimoniu viu.

⁸³ E-mail: andrei.prohin@gmail.com

Aceasta din urmă subînțelege că în atenția UNESCO se află practicile culturale active în prezent, nu cele rămase doar în amintire sau în culegerile de folclor.

Dacă e să parcurgem Lista reprezentativă a patrimoniului cultural imaterial al umanității, vom remarca o mare diversitate de practici culturale. Multe dintre ele pot fi încadrate în domeniul culturii tradiționale, pe când altele depășesc câmpul său semantic. Astfel, vom afla în Lista reprezentativă manifestări artistice care nu se transmit pe cale orală, neformal, asemeni creațiilor folclorice, dar demult au devenit arte sau meserii profesionale: cântarea bizantină (Grecia, Cipru), interpretarea operei italiene, producerea franzei (Franța), confecționarea ceasurilor mecanice (Elveția) etc. Mai regăsim practici care reflectă experiența de adaptare la anumite condiții naturale (păstoritul transhumant, gestionarea riscurilor de avalanșă în munți).

În acest context, Republica Moldova se situează între țările care și-au manifestat preocuparea pentru cultura tradițională. În Legea nr. 58/2012 patrimoniul cultural imaterial este definit fără echivoc: „totalitate a elementelor creației tradiționale autentice”. Caracteristicile sale sunt cele definite demult de folcloriști: „caracter anonim al originii creației”; „transmitere cu precădere pe cale orală, neformală, în virtutea tradiției”. Dacă autorii Convenției 2003 afirmă că patrimoniul cultural imaterial „este recreat în permanență”, atunci legislația Republicii Moldova adoptă o viziune mai conservatoare, pledând pentru „respectarea formelor, modelelor, conținuturilor și tehnicilor tradiționale”. Prevederile respective, inspirate și din legislația României, oglindesc experiența istorică a țării noastre: conștiința faptului că regimul sovietic a cenzurat și distorsionat anumite aspecte ale tradițiilor populare, astfel încât revenirea la autentic s-a numărat între idealurile Mișcării de Renaștere Națională de la sfârșitul anilor '80 ai sec. XX.

Conchidem că noțiunea de patrimoniu cultural imaterial a căpătat un caracter eterogen, înglobând diverse forme culturale, prin care țările lumii aleg să-și afirme identitatea pe plan mondial.

Cuvinte-cheie: UNESCO, Convenție, patrimoniu cultural imaterial, folclor, cultură tradițională

The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (shortly, the 2003 Convention) is one of the youngest and most popular UNESCO conventions. Its provisions contributed to the widespread adoption of the concept *intangible cultural heritage* — a notion that expanded the semantics of cultural heritage, previously confined only to monuments and material artifacts. Being a relatively recent notion, *intangible cultural heritage* is subject to various interpretations that, ultimately, have an impact on public policies and actions of various social actors. In our paper, we shall analyze the views on intangible cultural heritage in the UNESCO publications, in the practice of certain foreign states, and in the Republic of Moldova. We consider that such an investigation is necessary to assess our country's position in this field and to highlight certain international tendencies.

In art. 2(1) of the 2003 Convention, intangible cultural heritage is indirectly defined by listing its forms of manifestation ("practices, representations, expressions, knowledge, skills") and their specific traits ("transmitted from generation to generation", provides "a sense of identity and continuity"). It is mentioned in the preamble that one of the documents that gave birth to the 2003 Convention is the UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore (1989). However, the relationship between the intangible cultural heritage and the notions of *folklore*, *popular culture*, and *traditional culture* is not explained in the 2003

Convention. This ambiguity allows manifold interpretations. Some authors (Richard Kurin, USA) pointed out that the definition of intangible cultural heritage in the 2003 *Convention* can encompass not only traditional culture, but also other forms of contemporary culture (rap music, modern dance, karaoke, etc.).

UNESCO contributed over time to clarifying the meanings of some notions and provisions of the convention. In a popular brochure (*What is Intangible Cultural Heritage?*, 2011), it is stated that "intangible cultural heritage does not only represent inherited traditions from the past but also contemporary rural and urban practices in which diverse cultural groups take part". Thus, the conservative character of the tradition is overcome by integrating contemporary cultural manifestations that are collectively shared. The same tendency can be noticed in the fact that, for several years, the notion of *intangible cultural heritage* has been substituted with *living heritage*. The latter implies that UNESCO's attention is focused on active present-day cultural practices, rather than on those that remained only in memory or in editions of folklore.

When reading the *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*, we notice a big variety of cultural practices. Many of them can be ascribed to the field of traditional culture, while others come out of its semantic field. Thus, we can find in the *Representative List* artistic performances that are not orally transmitted, in an informal way, like folkloric creations, but became long ago professional arts or crafts: Byzantine chant (Greece, Cyprus), opera singing in Italy, baking baguette bread (France), mechanical watch-making (Switzerland), etc. We can also find practices mirroring the adaptation to environment conditions (transhumance, avalanche risk managing).

In this context, the Republic of Moldova positions itself among countries that manifested their concern for traditional culture. Law No. 58/2012 defines clearly the intangible cultural heritage: "a sum of elements of the authentic traditional creation". Its features are those that were long ago defined by folklorists: "anonymous character of the origin of creation"; "transmission mainly in an oral and informal way, by means of tradition". While the authors of the 2003 *Convention* assert that the intangible cultural heritage "is constantly recreated", the legislation of the Republic of Moldova adopts a more conservative view; it supports the "respect of traditional forms, patterns, contents, and techniques". These provisions, inspired also by Romanian legislation, mirror our country's historical experience: the acknowledgement of the fact that the Soviet regime censored and distorted certain aspects of the folk traditions, consequently the return to authenticity counted among the ideals of the National Revival Movement in the late 80s of the 20th century.

Our conclusion is that the notion of *intangible cultural heritage* took a heterogeneous character; it encompasses various cultural forms, through which countries of the world choose to express their identity at world level.

Keywords: UNESCO, Convention, intangible cultural heritage, folklore, traditional culture.

MEGATRENDS IN CULTURE AND ART

MEGATENDINȚE ÎN CULTURĂ ȘI ARTĂ

YEVGEN BORINSHTEIN⁸⁴

doctor of Philosophical Sciences, Professor,
The State Institution *South Ukrainian National Pedagogical University*
named after *K. D. Ushynsky*, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-0323-4457>

CZU 316.7

316.74:7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.73>

Value systems in the life of a society create the fundamental basis of its existence and, interacting with sociocultural, socioeconomic, sociopolitical, legal, moral, information and other spheres, determine the megatrends of its transformations and further development. Over the past two centuries of human history, education has, in one way or another, determined the nature and content of the transformations that have taken place in the life of society.

In the 20th century, for the first time in the entire history of culture and art, awareness of their leading role in all spheres of society began. It has become increasingly obvious that without culture and art, man and humanity will not be able to solve the whole complex of problems and the contradictions that have developed in their existence. Culture and art are a kind of guide that, in critical epochs like the modern one, when many of the former ideals are crumbling, when humanity clearly feels its physical and spiritual insecurity, experiencing deep moral and ethical crises, helps not only to understand the direction in which society is developing, but also to substantiate the architectonics of modern civilizational dynamics.

What, then, is culture? It adds up, combines various aspects of a person's spiritual life. At every historical moment, it acquires a very specific expression addressed to the user (person) and acceptable to him. It organically includes various fields of humanitarian knowledge. In established forms (traditions, behavioral stereotypes, value preferences accepted by public opinion), culture is summed up in a humanitarian picture of the world, dissolved in the minds of many people. On the basis of such a picture, the daily way of life and lifestyle are formed, which a person adheres to if he is aware of his belonging to this ethnic group (society).

The humanitarian picture of the world carries a whole range of different kinds of "recommendations". Of course, these are not road rules and they exist informally (which is also very important!). Based on his social experience, a person easily comprehends the nature of these "wishes"; taking them into account, he builds his relations with society and the world around him. Let's call these wishes megatrends, meaning by them large-scale, global and long-term processes that radically transform a person, society, economy, culture, civilization and technology, being irreversible and having a fundamental character: 1) general moral principles (for example, "thou shalt not kill"); 2) private moral principles (for example, the main "commandments" of the

⁸⁴ E-mail: eborin197013@gmail.com

profession); 3) etiquette stereotypes of interpersonal relationships and appropriate behavior; 4) special forms of behavior that reproduce certain cultural representations (for example, carnival, rituals); 5) humanitarian meanings of art images; 6) cultural objects that are carriers of cultural meanings. It is important to note that, unlike John Naseby, the founder of the concept of "megatrends," who means key long-term processes in the context of the transition from an industrial society to an information society, from a rigid structure to flexible networks that are changing the global economy and society, we are talking about megatrends of culture and art, which imply a focus on a creative personality based on creative self-expression and knowledge of the world through artistic images.

Regarding culture, I find it interesting to define David and Julia Gerry as understanding it (culture) as the "way of life" of the whole society, including norms of customs, dress, language, rituals, behavior and belief system. There are different areas in the cultural space that indicate the simultaneous existence of different aspirations in the spiritual life of people. The most defined areas of the spiritual life of man and society are: mythology, religion, art and philosophy.

Based on the theme of the work, by art I mean the cultural activity of a particular people, a single person, aimed at shaping a creative artistic image, implying the evolution of humanity as a species. It exists in order to help people understand the world around them through artistic images.

Scientific knowledge presupposes an understanding of the evolution of humanity as a species. By examining the essential characteristics of a person, we see his value priorities and have the opportunity to imagine the anthropological field of humanity. For understanding the foundations of human existence, the most important component is the functioning of humanity in the world of culture and art. Cultural universals are crucial in understanding the specifics of such functioning.

Cultural universals are common to all, typically understandable aspects of life that manifest themselves in all known societies. That is, cultural universals are common phenomena inherent in all human cultures at all stages of development.

George Peter Murdock and colleagues from Yale University developed a classification of such cultural universals from 88 general behavioral categories, from which 70 cultural universals were later identified. These include: clothing, habitat, property, holidays, gifts, hospitality, labor, kinship, infancy and childhood, death and funerals, religious beliefs, social stratification, the use of tools, the presence of family and marriage institutions, and so on. Researchers believe that cultural universals are associated with the most important biological human needs: preservation of life, procreation, healthy offspring.

No culture can arise, function and develop without creating and ensuring the viability of cultural universals, which are the prototypes of modern megatrends. At the same time, the field of culture and art presupposes the existence and functioning of megatrends of culture and art as the foundation of the fact and understanding of the evolution of mankind.

Keywords: *megatrends, culture, art, man, cultural universals, values, humanitarian worldview*

Sistemele de valori din viața unei societăți constituie fundamentul existenței acesteia și, prin interacțiunea lor cu sferile socioculturale, socioeconomice, sociopolitice, juridice, morale, informaționale și altele, determină megatendențele transformărilor și ale dezvoltării ulterioare. De-a lungul ultimelor două secole din istoria omenirii, educația a determinat, într-un fel sau altul,

natura și conținutul transformărilor care au avut loc în viața societății.

În secolul XX, pentru prima dată în întreaga istorie a culturii și artei, a început conștientizarea rolului lor de lider în toate sferile societății. A devenit din ce în ce mai evident că fără cultură și artă omul și umanitatea nu vor putea rezolva întregul complex de probleme și contradicții care s-au dezvoltat în existența lor. Cultura și arta sunt un fel de ghid care, în epoci critice precum cea modernă, când multe dintre fostele idealuri se prăbușesc, când umanitatea își simte clar nesiguranța fizică și spirituală, trăind crize morale și etice profunde, ajută nu numai la înțelegerea direcției în care se dezvoltă societatea, ci și la fundamentarea arhitectonicii dinamicii civilizaționale moderne.

Ce este cultura? Reunește și combină diferite aspecte ale vieții spirituale a unei persoane. În fiecare moment istoric, acesta dobândește o expresie foarte specifică, adresată utilizatorului (persoanei) și acceptabilă pentru el. Include organic diverse domenii ale cunoașterii umane. În forme bine stabilite (tradiții, stereotipuri comportamentale, preferințe de valoare acceptate de opinia publică), cultura este rezumată într-o imagine umanitară a lumii, dizolvată în mintea multor oameni. Pe baza unei astfel de imagini, stilul de viață zilnic și stilul de viață la care aderă o persoană se formează dacă este conștient de apartenența sa la acest grup etnic (societate).

Imaginea umanitară a lumii poartă o gamă întreagă de diferite tipuri de „recomandări”. Desigur, acestea nu sunt reguli rutiere și există informal (ceea ce este, de asemenea, foarte important). Pe baza experienței sale sociale, o persoană înțelege cu ușurință natura acestor „dorințe”; luându-le în considerare, își construiește relațiile cu societatea și lumea din jurul său. Vom numi aceste dorințe megatrends (megatendințe), adică procese pe scară largă, globale și pe termen lung, care transformă radical o persoană, societate, economie, cultură, civilizație și tehnologie, fiind ireversibile și având un caracter fundamental: 1) principii morale generale (de exemplu, „să nu ucizi”); 2) principii morale private (de exemplu, „poruncile” de bază ale profesiei); 3) stereotipurile etichetei relațiilor interpersonale și comportamentul adecvat; 4) forme speciale de comportament care reproduc anumite reprezentări culturale (de exemplu, carnaval, ritualuri); 5) semnificații umane ale imaginilor de artă; 6) obiecte culturale care sunt purtătoare de semnificații culturale. Este important de menționat că, spre deosebire de John Naseby, fondatorul conceptului de „megatrends”, care înseamnă procese-cheie pe termen lung în contextul tranziției de la o societate industrială la o societate informațională, de la o structură rigidă la rețele flexibile care schimbă economia și societatea globală, vorbim despre megatrends de cultură și artă, care implică un accent pe o personalitate creativă bazată pe auto-exprimare creativă și cunoașterea lumii prin imagini artistice.

În ceea ce privește cultura, mi se pare interesant să-i definim pe David și Julia Gerry, care o înțeleg (cultura) ca un „mod de viață” al întregii societăți, inclusiv normele obiceiurilor, îmbrăcămintei, limbajului, ritualurilor, comportamentului și sistemului de credințe. Există diferite zone în spațiul cultural care indică existența simultană a diferitelor aspirații în viața spirituală a oamenilor. Cele mai definite domenii ale vieții spirituale a omului și a societății sunt: mitologia, religia, arta și filosofia.

Pe baza temei operei, prin artă mă refer la activitatea culturală a unui anumit popor, o singură persoană, care vizează crearea unei imagini artistice creative, implicând evoluția umanității ca specie. Există pentru a ajuta oamenii să înțeleagă lumea din jurul lor prin imagini artistice.

Cunoașterea științifică presupune o înțelegere a evoluției umanității ca specie. Examinând

caracteristicile esențiale ale unei persoane, vedem prioritățile sale de valoare și avem ocazia să ne imaginăm câmpul antropologic al umanității. Pentru înțelegerea fundamentelor existenței umane, cea mai importantă componentă este funcționarea umanității în lumea culturii și artei. Universalele culturale sunt cruciale în înțelegerea specificului unei astfel de funcționări.

Universalele culturale sunt comune tuturor, aspecte de obicei ușor de înțeles ale vieții care se manifestă în toate societățile cunoscute. Adică universalele culturale sunt fenomene comune inerente tuturor culturilor umane în toate etapele dezvoltării.

George Peter Murdock și colegii de la Universitatea Yale au dezvoltat o clasificare a unor astfel de universale culturale din 88 de categorii comportamentale generale, din care au fost identificate ulterior 70 de universale culturale. Acestea includ: îmbrăcăminte, habitat, proprietate, sărbători, cadouri, ospitalitate, muncă, rudenie, pruncie și copilărie, moarte și înmormântări, credințe religioase, stratificare socială, utilizarea instrumentelor, prezența instituțiilor familiale și de căsătorie și așa mai departe. Cercetătorii cred că universalele culturale sunt asociate cu cele mai importante nevoi biologice umane: conservarea vieții, procrearea, descendenții sănătoși.

Nicio cultură nu poate apărea, funcționa și dezvolta fără a crea și asigura viabilitatea universalelor culturale, care sunt prototipurile megatrendelor moderne. În același timp, domeniul culturii și artei presupune existența și funcționarea megatrendelor culturii și artei ca fundament al faptului și înțelegerii evoluției omenirii.

Cuvinte-cheie: *megatrends, cultură, artă, om, universale culturale, valori, viziune umanitară asupra lumii*

INTERFERENȚE IDENTITARE ÎN ARTA VIZUALĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

IDENTITY INTERFERENCES IN CONTEMPORARY VISUAL ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

LUDMILA LAZAREV⁸⁵

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

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

CZU 316.74:7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.74>

Identitatea este una dintre preocupările principale ale practicii artistice actuale, în special în artele vizuale, unde reprezentarea, simbolurile și discursul cultural se leagă într-un mod complex și interdependent. Artă vizuală contemporană nu se limitează la a reflecta realitatea; ea devine un spațiu de negociere și un vehicul prin care narațiunile identitare sunt construite, contestate și reconfigurate. Astfel, identitatea face ca arta să devină un dialog viu despre cine suntem.

⁸⁵ E-mail: ludmila.lazarev@amtap.md

La baza acestui discurs se află înțelegerea identității ca proces dinamic și fluid, modelat de traiectorii istorice, memorie colectivă, experiență individuală și interacțiuni culturale. În filosofia lui Zygmunt Bauman, conceptul de „modernitate lichidă” reflectă natura fluidă și schimbătoare a identității în societatea contemporană.

În contextul schimbărilor cauzate de globalizare, mobilitate și digitalizare, arta contemporană devine un spațiu de investigare a identităților multiple, fluide și adesea tensionate. În ultimele două decenii problematica identității se manifestă cu o expresivitate deosebită în arta conceptuală din Republica Moldova, caracterizată printr-o abordare interdisciplinară și critică. În acest context, artiștii utilizează obiecte cotidiene, simboluri culturale și intervenții în spațiul public pentru a construi discursuri identitare complexe.

Reprezentările identitare în arta conceptuală contemporană se realizează printr-un proces de reinterpretare și resemnificare a simbolurilor culturale, aflate în dialog permanent cu realitățile politice, sociale și ecologice ale prezentului. Artiștii reflectă identitatea, dar, totodată, o problematizează și o reconstruiesc, evidențiind caracterul său plural, negociat și în continuă schimbare. Creația artiștilor vizuali din Republica Moldova, precum Pavel Brăila, Valeria Barbas, Ghenadie Popescu, ilustrează modul în care arta contemporană integrează corporalitatea, memoria colectivă, tradițiile culturale și tehnologiile contemporane pentru a reflecta și reconstrui identitatea națională și globală. Aceste practici artistice demonstrează că identitatea este un proces dinamic, interactiv și profund conectat la experiențele istorice, sociale și culturale ale comunității.

În acest context, instituțiile culturale și educaționale joacă un rol esențial în modelarea discursurilor identitare. Programele educaționale asociate expozițiilor facilitează dialogul critic și reflecția asupra propriilor poziții culturale și epistemologice. Artă contemporană ridică, totodată, întrebări etice legate de reprezentare, autenticitate și apropiere culturală, subliniind responsabilitatea artiștilor și instituțiilor în construcția și medierea identităților.

Cuvinte-cheie: *arta vizuală, identitate, simboluri culturale, artă conceptuală, dialog critic, reprezentare, autenticitate*

Identity is one of the main concerns of current artistic practice, particularly in the visual arts, where representation, symbols, and cultural discourse are intertwined in a complex and interdependent manner. Contemporary visual art is not limited to reflecting reality; it becomes a space for negotiation and a vehicle through which identity narratives are constructed, contested, and reconfigured. Thus, identity makes art a living dialogue about who we are.

At the heart of this discourse lies the understanding of identity as a dynamic and fluid process, shaped by historical trajectories, collective memory, individual experience, and cultural interactions. In Zygmunt Bauman's philosophy, the concept of "liquid modernity" reflects the fluid and changing nature of identity in contemporary society.

In the context of changes brought about by globalization, mobility, and digitalization, contemporary art becomes a space for investigating multiple, fluid, and often tense identities. Over the past two decades, the issue of identity has been particularly prominent in conceptual art in the Republic of Moldova, which is characterized by an interdisciplinary and critical approach. In this context, artists use everyday objects, cultural symbols, and interventions in public spaces to construct complex discourses on identity.

Representations of identity in contemporary conceptual art are achieved through a process of reinterpreting and redefining cultural symbols, which are in constant dialogue with the political,

social, and ecological realities of the present. Artists reflect on identity, but at the same time they question and reconstruct it, highlighting its plural, negotiated, and ever-changing nature. The work of visual artists from the Republic of Moldova, such as Pavel Brăila, Valeria Barbas, and Ghenadie Popescu, illustrates how contemporary art integrates corporeality, collective memory, cultural traditions, and contemporary technologies to reflect and reconstruct national and global identity. These artistic practices demonstrate that identity is a dynamic, interactive process deeply connected to the community's historical, social, and cultural experiences.

In this context, cultural and educational institutions play an essential role in shaping discourses of identity. Educational programs associated with the exhibitions facilitate critical dialogue and reflection on one's own cultural and epistemological positions. Contemporary art also raises ethical questions regarding representation, authenticity, and cultural appropriation, highlighting the responsibility of artists and institutions in the construction and mediation of identities.

Keywords: *visual art, identity, cultural symbols, conceptual art, critical dialogue, representation, authenticity*

RECONFIGURAREA IDENTITĂȚII CULTURALE ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE A REPUBLICII MOLDOVA

THE RECONFIGURATION OF CULTURAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA'S EUROPEAN INTEGRATION

VALENTINA ENACHI⁸⁶

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

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

CZU 008(478):316.4.063.3(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.75>

Parcursul european al Republicii Moldova a influențat cultura ei și, implicit, identitatea sa culturală. Metodologia cercetării noastre include analiza termenilor teoretici, sinteza factorilor de influență culturală asupra societății și configurarea rezultatelor. Influența culturii europene asupra identității culturale a cetățenilor din Republica Moldova cere o clarificare a termenilor de identitate. Astfel, problema identității europene a fost studiată de mai mulți cercetători. Savantul francez René Girault a evidențiat factorii determinanți care au condus la conștientizarea și identificarea unei părți a Europei ca un tot întreg. Conform analizei sale, identitatea Europei Occidentale se definește printr-o dezvoltare accelerată, susținută de eficiența și productivitatea

⁸⁶ E-mail: enachi.valentina@upsc.md

sectoarelor de producție și distribuție, tehnologia de vârf ca motor al progresului economic. În această ordine de idei, cultura este factor de coeziune socială, care conturează o civilizație unitară, dar care își păstrează caracterul divers prin multiculturalitate.

Pilonii istorici ai identității se exprimă prin referințe fundamentale la: Antichitatea clasică greco-romană, care a pus bazele gândirii europene; Creștinătatea medievală, ca factor de unitate spirituală; și „Europa Luminilor”, perioadă care a definit valorile moderne și drepturile civile. Filosoful german Jürgen Habermas a promovat conceptul de „patriotism constituțional”, unde identitatea nu se mai bazează pe etnie, ci pe aderarea la valori democratice comune, iar Edgar Morin, autor al lucrării fundamentale „*Gândind Europa*” (*Penser l'Europe*), vede identitatea europeană ca pe o „unitate în diversitate”, un spațiu care a reușit să sintetizeze contradicțiile istorice.

În spațiul nostru identitatea culturală europeană și națională devine obiect de studiu la catedre universitare și subiect important la conferințe științifice. Doar câteva exemple: conferințele științifice ale UTM: *Teoria și practica integrării europene*, Chișinău 2019-2023; *Integrare prin cercetare și inovare* (Sesiunea Științifică Anuală) a USM 2020-2025; *Identitate și valori culturale în context european*, USM 2023 (București – Chișinău); Conferința internațională Jean Monnet: *Parteneriatul estic: Spre o comunitate europeană a democrației și prosperității* (USM 2023); *Promovarea valorilor social-economice în contextul integrării europene*, Conferințe anuale USEM; Mese rotunde: *Aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană – Prioritate a politicii externe a Republicii Moldova* (USEM 2026) etc. Curs de lecții la Academia de Administrare Publică de pe lângă Președintele Republicii Moldova: *Procese culturale europene: Implicații pentru Republica Moldova* (2020). Introducerea temelor referitoare la cultura și civilizația europeană și a bunelor practici europene în cursurile dedicate subiectelor din planurile de învățământ.

În Republica Moldova problema identității a fost abordată multidimensional: istoric de către G. Cojocaru, A. Petrenco, I. Cașu; lingvistic de S. Berejan și N. Bilețchi, care au susținut identitatea românească în opoziție cu cea moldovenească sovietică promovată de istoricii din partidele socialist și comunist și alte formațiuni proruse. Articole referitoare la identitatea din Republica Moldova au fost publicate de G. Bobănă, L. Beniuc, T. Comendant. Aceste lucrări au analizat din diferite perspective problema identitară din republică, contribuind semnificativ la studierea acesteia. Problemele identitare din Moldova sunt prefigurate și în mass-media și în creațiile literare.

Cercetători precum Ludmila Lazăr, în lucrarea *Cultura ca instrument de consolidare a identității europene*, analizează rolul politicilor culturale ale UE în formarea identității europene, cu accent pe integrarea Republicii Moldova. Elena Balan a studiat interacțiunea dintre identitatea etnică și cea europeană, iar Angelina Suceveanu a arătat rolul culturii instituționale în stabilirea echilibrului dintre identitatea națională și cea europeană.

Problemele referitoare la influența culturii europene asupra identității culturale a cetățenilor Republicii Moldova cere o studiere aprofundată. În calitate de repere generale, subliniem următoarele: Parcurusul pro-european al Republicii Moldova a influențat domeniul culturii și implicit identitatea culturală. Astfel, cooperarea internațională în domeniul artistic, promovarea culturii digitale și a industriilor creative, precum și sprijinirea proiectelor de restaurare a patrimoniului cultural au fost efectele colaborării europene. Cetățenii republicii au descoperit noi

forme de exprimare artistică și culturală, iar producțiile culturale autohtone au început să devină mai accesibile pe plan european.

Un alt efect important al parcursului pro-european a fost creșterea mobilității oamenilor din domeniul culturii, științei și altor specialiști. Cetățenii orientați către un orizont european și global, mai deschiși la noi idei și mai puțin atașați de tradițiile conservatoare, au devenit o parte semnificativă a populației.

Politicile proeuropene au avut un impact semnificativ asupra felului în care oamenii se raportează la cultura proprie, dar și asupra modului în care își construiesc identitatea în raport cu alte culturi. Cetățenii Republicii Moldova conectați la valorile europene contribuie la crearea unei societăți mai dinamice și mai tolerante. Acestea au dus la o modernizare a societății, la schimbarea percepției asupra identității naționale și la o deschidere mai mare față de diversitate și pluralism.

În ciuda progreselor semnificative, parcursul pro-european al Moldovei nu a fost unul lipsit de provocări. Corupția, instabilitatea politică și influențele externe (în special din partea Rusiei) au fost puse pe seama noilor politici de integrare europeană. O propagandă acerbă antieuropeană din mass-media pro-rusă și a partidelor pro-Kremlin erodează încrederea populației în valorile culturale europene. Aceste fenomene au condus la o reticență în rândul unei părți a populației față de cultura și civilizația europeană.

Ideea unei identități mixte, care îmbină tradițiile moldovenești cu influențele culturale europene, este promovată de guvernările pro-europene. În acest sens, cultura locală a fost reinterpretată, nu neapărat ca un contrast cu valorile europene, ci ca o oportunitate de a crea un dialog cultural autentic între est și vest. Identitatea europeană în spațiul cultural autohton îmbogățește prin valorile sale axiologice – democrația, pluralismul, interculturalitatea – identitatea națională.

Cuvinte-cheie: *parcurs european, identitate culturală, modernizare, dialog social*

The Republic of Moldova's European journey has shaped its culture and, by extension, its cultural identity. Our research methodology includes an analysis of theoretical terms, a synthesis of the factors influencing society culturally, and the presentation of our findings. The influence of European culture on the cultural identity of the citizens of the Republic of Moldova calls for a clarification of the terms related to identity.

Thus, the issue of European identity has been studied by several researchers. The French scholar René Girault highlighted the key factors that led to the awareness and identification of a part of Europe as a whole. According to his analysis, Western Europe's identity is defined by rapid development, driven by the efficiency and productivity of the manufacturing and distribution sectors, with cutting-edge technology serving as the engine of economic progress. In this context, culture is a factor of social cohesion, shaping a unified civilization while preserving its diverse character through multiculturalism.

The historical pillars of identity are expressed through fundamental references to: Classical Greco-Roman antiquity, which laid the foundations of European thought; Christianity in the Middle Ages, as a factor of spiritual unity; and the "Age of Enlightenment," a period that defined modern values and civil rights. The German philosopher Jürgen Habermas promoted the concept of "constitutional patriotism," in which identity is no longer based on ethnicity but on adherence to shared democratic values, and Edgar Morin, author of the seminal work *Thinking Europe (Penser l'Europe)*, views European identity as "unity in diversity," a space that has succeeded in synthesizing historical contradictions.

In our region, European and national cultural identity has become a subject of study in university departments and a key topic at academic conferences. Just a few examples: UTM's scientific conferences: *Theory and Practice of European Integration*, Chişinău 2019–2023; *Integration through Research and Innovation* (Annual Scientific Session) at USM 2020–2025; *Cultural Identity and Values in a European Context*, USM 2023 (Bucharest–Chişinău); Jean Monnet International Conference: *The Eastern Partnership: Toward a European Community of Democracy and Prosperity* (USM 2023); *Promoting Socio-Economic Values in the Context of European Integration*, USEM Annual Conferences; Roundtables: *Moldova's Accession to the European Union – A Priority of Moldova's Foreign Policy* (USEM 2026) etc. Course of lectures at the Academy of Public Administration under the President of the Republic of Moldova: *European Cultural Processes: Implications for the Republic of Moldova* (2020). Incorporation of topics related to European culture and civilization and European best practices into courses dedicated to subjects in the curriculum.

In the Republic of Moldova, the issue of identity has been approached from multiple perspectives: historically by G. Cojocaru, A. Petrenco, and I. Caşu; linguistically by S. Berejan and N. Bileţchi, who advocated for Romanian identity in opposition to the Soviet Moldovan identity promoted by historians from the Socialist and Communist parties and other pro-Russian groups. Articles on identity in the Republic of Moldova were published by G. Bobâna, L. Beniuc, and T. Comendant. These works analyzed the issue of identity in the republic from various perspectives, contributing significantly to its study. Issues of identity in Moldova are also reflected in the media and in literary works.

Researchers such as Ludmila Lazăr, in her paper *Culture as a Tool for Strengthening European Identity*, analyze the role of EU cultural policies in shaping European identity, with a focus on the integration of the Republic of Moldova. Elena Balan has studied the interaction between ethnic and European identity, while Angelina Suceveanu has highlighted the role of institutional culture in striking a balance between national and European identity.

Moldova's pro-European path has influenced the cultural sphere and, by extension, cultural identity. Thus, international cooperation in the arts, the promotion of digital culture and the creative industries, as well as support for cultural heritage restoration projects - have been the outcomes of European collaboration. The citizens of the republic have discovered new forms of artistic and cultural expression, and local cultural productions have begun to become more accessible across Europe. Another important effect of the pro-European path has been the increased mobility of people in the fields of culture, science, and other specialists.

Citizens with a European and global outlook, who are more open to new ideas and less attached to conservative traditions, have become a significant segment of the population.

Pro-European policies have had a significant impact on how people relate to their own culture, as well as on how they construct their identity in relation to other cultures. Moldovan citizens connected to European values contribute to the creation of a more dynamic and tolerant society. These values have contributed to the modernization of society, a shift in the perception of national identity, and greater openness to diversity and pluralism.

Despite significant progress, Moldova's pro-European path has not been without challenges. Corruption, political instability, and external influences (particularly from Russia) have been blamed on the new European integration policies. Intense anti-European propaganda from pro-Russian media and pro-Kremlin parties erodes public trust in European cultural values.

These issues have led to reluctance toward European culture and civilization among a segment of the population.

However, the idea of a hybrid identity, blending Moldovan traditions with European cultural influences, has been promoted by pro-European governments. In this regard, local culture has been reinterpreted, not necessarily as a contrast to European values, but as an opportunity to foster an authentic cultural dialogue between East and West. European identity in the local cultural space enriches national identity through its axiological values: democracy, pluralism, and interculturality.

Keywords: *European integration, cultural identity, modernization, social dialogue*

DIALOGUL ROMÂN-ITALIAN: CONVERGENȚE ȘI DIVERGENȚE LINGVISTICE ÎN CONTEXT CULTURAL EUROPEAN

ROMANIAN-ITALIAN DIALOGUE: LINGUISTIC CONVERGENCES AND DIVERGENTES IN A EUROPEAN CULTURAL CONTEXT

LIDIA CAZACU⁸⁷

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

<https://orcid.org/0009-0002-8232-5767>

CZU 811.135.1

811.131.1

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.76>

Dialogul româno-italian reprezintă un caz relevant de interacțiune între două limbi romanice de origine comună în latina vulgară, dar care au evoluat în contexte istorice, geografice și culturale distincte. În spațiul european contemporan, caracterizat prin mobilitate crescută și deschidere interculturală, analiza convergențelor și divergențelor lingvistice dintre română și italiană devine nu doar un demers filologic, ci și unul cultural. Acest dialog reflectă atât unitatea de fond a limbilor romanice, cât și diversitatea formelor dobândite în timp.

Studiul de față își propune să evidențieze principalele puncte de convergență și divergență dintre cele două limbi, plasându-le în contextul mai larg al schimburilor culturale europene și subliniind rolul acestora în consolidarea identităților lingvistice.

Convergențele lingvistice dintre limba română și limba italiană se manifestă la nivel lexical, morfologic și, într-o anumită măsură, sintactic, fiind rezultatul direct al originii comune în latina vulgară. Un număr semnificativ de unități lexicale prezintă similitudini formale și semantice, facilitând intercomprehensiunea pasivă între vorbitorii celor două limbi. Exemple precum „mare” (it. mare) sau „lumină” (it. luce) ilustrează această proximitate lexicală, chiar dacă diferențele fonetice pot fi uneori semnificative. Din punct de vedere morfologic, ambele limbi păstrează categorii gramaticale fundamentale, precum genul și numărul, precum și sisteme verbale

⁸⁷ E-mail: lidiacazacu1@gmail.com

comparabile, bazate pe conjugări.

Totodată, existența unui fond lexical internațional comun, mai ales în domenii precum cultura, știința sau arta, contribuie la consolidarea convergenței. În ansamblu, aceste elemente atestă unitatea genetică a celor două limbi și favorizează un dialog lingvistic eficient în context european.

Divergențele lingvistice dintre limba română și limba italiană sunt rezultatul unor evoluții istorice distincte, marcate de influențe externe diferite și de procese interne specifice. Un aspect relevant îl constituie influențele lingvistice heterogene: româna a fost marcată de contactul cu limbile slave, turcice și maghiare, în timp ce italiana a evoluat sub influența dialectelor regionale și a unor elemente germanice.

La nivel morfologic, o particularitate definitorie a limbii române este articolul hotărât enclitic (ex.: „omul”), în contrast cu articolul proclitic din italiană (it. l'uomo), ceea ce reflectă o evoluție structurală distinctă. De asemenea, diferențele fonetice, precum stabilitatea sistemului vocalic italian comparativ cu cel românesc, contribuie la individualizarea fiecărei limbi.

În plan semantic, apar așa-numiții „falși prieteni”, termeni similari formal, dar diferiți ca sens, care pot genera dificultăți în comunicare. Aceste divergențe nu contrazic originea comună, ci evidențiază adaptarea limbilor la contexte istorice și culturale diferite.

Dimensiunea culturală a dialogului româno-italian constituie un element esențial în înțelegerea interacțiunii dintre cele două spații lingvistice. Italia a reprezentat, de-a lungul timpului, un reper cultural major pentru spațiul românesc, în special în perioada Renașterii și în epocile ulterioare, influențând dezvoltarea artei, literaturii și educației. Un exemplu elocvent îl constituie domeniul muzical, unde terminologia italiană s-a impus ca limbaj universal, influențând profund vocabularul de specialitate utilizat în interpretare și teoria muzicii.

În contextul contemporan, mobilitatea academică și migrația economică au intensificat contactul direct dintre vorbitori, favorizând transferul lexical și apariția unor forme hibride de expresie culturală. Acest dialog trebuie înțeles ca un proces bidirecțional, în care fiecare cultură contribuie la îmbogățirea celeilalte. Dialogul româno-italian evidențiază raportul dinamic dintre convergență și divergență lingvistică, specific limbilor romanice. Asemănările structurale și lexicale facilitează comunicarea, în timp ce diferențele rezultate din evoluțiile istorice contribuie la definirea identităților lingvistice.

În contextul european actual, acest echilibru între unitate și diversitate demonstrează că apropierea lingvistică nu implică uniformizare, ci valorificarea specificului fiecărei limbi. Relația dintre română și italiană poate fi considerată un model de coexistență armonioasă în cadrul plurilingvismului european.

Cuvinte-cheie: *limbi romanice, interferență lingvistică, transfer semantic, patrimoniu cultural italo-român*

The Romanian–Italian dialogue represents a relevant case of interaction between two Romance languages of common origin in Vulgar Latin, which have nevertheless evolved in distinct historical, geographical, and cultural contexts. In contemporary European space, characterized by increased mobility and intercultural openness, the analysis of linguistic convergences and divergences between Romanian and Italian becomes not only a philological endeavor, but also a cultural one. This dialogue reflects both the underlying unity of Romance languages and the diversity of the forms they have acquired over time.

The present study aims to highlight the main points of convergence and divergence

between the two languages, placing them within the broader context of European cultural exchanges and emphasizing their role in strengthening linguistic identities.

The linguistic convergences between Romanian and Italian manifest themselves at the lexical, morphological, and, to some extent, syntactic levels, being a direct result of their common origin in Vulgar Latin. A significant number of lexical units display formal and semantic similarities, facilitating passive intercomprehension between speakers of the two languages. Examples such as “mare” (It. mare) or “lumină” (It. luce) illustrate this lexical proximity, even if phonetic differences may sometimes be significant. From a morphological perspective, both languages preserve fundamental grammatical categories such as gender and number, as well as comparable verbal systems based on conjugations.

At the same time, the existence of a shared international lexical stock, especially in fields such as culture, science, and art, contributes to reinforcing convergence. Overall, these elements attest to the genetic unity of the two languages and favor an efficient linguistic dialogue within the European context.

The linguistic divergences between Romanian and Italian are the result of distinct historical evolutions, marked by different external influences and specific internal processes. A relevant aspect is the heterogeneous linguistic influence: Romanian has been shaped by contact with Slavic, Turkic, and Hungarian languages, while Italian evolved under the influence of regional dialects and certain Germanic elements. At the morphological level, a defining feature of Romanian is the enclitic definite article (e.g., “omul”), in contrast to the proclitic article in Italian (It. l'uomo), reflecting a distinct structural evolution. Additionally, phonetic differences—such as the relative stability of the Italian vowel system compared to the Romanian one—contribute to the individualization of each language. On the semantic level, so-called “false friends” appear—terms which are formally similar but differ in meaning, potentially generating communication difficulties. These divergences do not contradict the common origin, but rather highlight the adaptation of the languages to different historical and cultural contexts.

The cultural dimension of the Romanian–Italian dialogue constitutes an essential element in understanding the interaction between the two linguistic spaces. Italy has long represented a major cultural reference for the Romanian space, especially during the Renaissance and in subsequent periods, influencing the development of art, literature, and education. An eloquent example is the musical field, where Italian terminology has established itself as a universal language, profoundly influencing the specialized vocabulary used in performance and music theory.

In the contemporary context, academic mobility and economic migration have intensified direct contact between speakers, fostering lexical transfer and the emergence of hybrid forms of cultural expression. This dialogue should be understood as a bidirectional process, in which each culture contributes to enriching the other. The Romanian–Italian dialogue highlights the dynamic relationship between linguistic convergence and divergence, characteristic of Romance languages. Structural and lexical similarities facilitate communication, while differences resulting from historical evolution contribute to defining linguistic identities.

In the current European context, this balance between unity and diversity demonstrates that linguistic proximity does not imply uniformity, but rather the valorization of the specificity of each language. The relationship between Romanian and Italian can be considered a model of harmonious coexistence within European multilingualism.

Keywords: Romance languages, linguistic interference, semantic transfer, Italo-Romanian cultural heritage

MEȘTEȘUGUL MĂRGELITULUI CA FORMĂ DE REZILIENȚĂ CULTURALĂ ÎN ERA TRANZIȚIEI DIGITALE

THE CRAFT OF BEADWORK AS A FORM OF CULTURAL RESILIENCE IN THE ERA OF DIGITAL TRANSITION

LUDMILA MOISEI⁸⁸

doctor in istorie, conferențiar universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă* din Chișinău.

<https://orcid.org/0000-0003-0856-7186>

CZU 746.5:[316.74+004

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.77>

Prezenta lucrare analizează dinamica meșteșugului mărgelitului în contextul expansiunii tehnologice contemporane, propunând ipoteza conform căreia această formă de artă decorativă reprezintă, pe de o parte, un vestigiu al trecutului, iar pe de altă parte, un mecanism activ de reziliență culturală. Într-o eră definită de „tranziția digitală”, marcată de dematerializarea experiențelor și de accelerarea ritmului de producție, mărgelitul reușește să își redefinească relevanța prin capacitatea de a oferi o ancoră tactică și o continuitate identitară.

Analiza pornește de la geneza mărgelitului, privit ca ornament estetic și ca „limbaj” codificat, fundamental în structura comunităților arhaice. În acest context, trebuie să menționăm că, mărgeaua a depășit funcția decorativă, devenind un purtător de semne semiotice: modelul unei zgardane sau cromatica specifică funcționau ca un pașaport vizual ce comunica instantaneu vârsta, statutul social și apartenența regională a purtătorului. Mai mult, mărgelitul îndeplinea un rol apotropaic, anumite tipare fiind investite cu puterea de a oferi protecție spirituală, transformând astfel obiectul artizanal într-o interfață între individ și sacru. În etapa actuală, această moștenire este reinterpretată prin prisma rezilienței culturale, concept definit aici nu ca o conservare statică, „într-un glob de sticlă”, dar ca o adaptare dinamică la fluxurile globalizării. Reziliența meșteșugului se manifestă atunci când artizanul nu respinge modernitatea, ci internalizează noile unelte, de la designul asistat de calculator la rețelele globale de distribuție, pentru a proteja esența simbolică a lucrului manual. Astfel, tranziția digitală nu reprezintă un factor de abandon al tradiției, dar devine vehiculul prin care mărgelitul își păstrează relevanța, demonstrând că un meșteșug supraviețuiește doar dacă acceptă dialogul cu tehnologia, fără a-și sacrifica autenticitatea tactică.

Cercetarea explorează paralela structurală dintre tehnica analogă a mărgelitului și arhitectura digitală. Se argumentează faptul că mărgeaua, ca unitate discretă de informație,

⁸⁸ E-mail: moisei.ludmila@upsc.md

funcționează similar pixelului, transformând schemele tradiționale de țesut în precursori ai codificării vizuale moderne. Această „geometrie sacră” a mărgelitelui a permis adaptarea rapidă a modelelor arhaice în formate digitale (diagrame vectoriale, tutoriale video), facilitând astfel o transmitere transgenerațională fără precedent, care depășește barierele geografice ale „șezătorii” tradiționale.

Un punct central al cercetării îl constituie analiza rolului mărgelitelui ca instrument de digital și mindfulness. Într-un mediu dominat de hiper-stimulare vizuală și algoritmi de atenție, procesul repetitiv și minuțios al mărgelitelui induce o stare de flux, esențială pentru echilibrul psiho-emoțional al individului contemporan. Astfel, meșteșugul devine o formă de rezistență psihologică, restabilind primatul senzorialului și al motricității fine în fața ecranelor tactile. Din perspectivă sociologică, lucrarea investighează transformarea comunităților de artizani. Tranziția digitală nu a dus la izolarea meșteșugarului, dar la formarea unor rețele globale de sprijin și schimb de cunoștințe. Platformele de e-commerce și rețelele sociale au creat un nou ecosistem economic, unde „obiectul cu memorie”, bijuteria lucrată manual, capătă o valoare de lux etic, opunându-se curentului fast-fashion.

În concluzie, reziliența culturală a mărgelitelui rezidă în caracterul său hibrid: acesta conservă nucleul simbolic al tradiției, utilizând în același timp instrumentele digitale pentru propagare și inovare. Articolul demonstrează că, departe de a fi amenințat de tehnologie, meșteșugul mărgelitelui se reafirmă ca un vector esențial de umanitate, oferind o soluție tangibilă pentru păstrarea identității într-o lume în continuă virtualizare.

Cuvinte-cheie: *reziliență culturală, mărgelit, tranziție digitală, patrimoniu imaterial, mindfulness, identitate artizanală*

This paper analyzes the dynamics of the craft of beadwork within the context of contemporary technological expansion, proposing the hypothesis that this form of decorative art represents, on one hand, a vestige of the past, and on the other, an active mechanism of cultural resilience. In an era defined by "digital transition", marked by the dematerialization of experiences and an accelerated pace of production, beadwork succeeds in redefining its relevance through its capacity to provide a tactile anchor and identity continuity.

The analysis begins with the genesis of beadwork, viewed both as an aesthetic ornament and as a coded "language" fundamental to the structure of archaic communities. In this context, it must be noted that the bead transcended its decorative function, becoming a carrier of semiotic signs: the pattern of a *zgardană* (traditional beaded necklace) or specific chromatics functioned as a visual passport that instantaneously communicated the wearer's age, social status, and regional affiliation. Furthermore, beadwork fulfilled an apotropaic role, with certain patterns being invested with the power to offer spiritual protection, thus transforming the artisanal object into an interface between the individual and the sacred. In the current stage, this heritage is reinterpreted through the lens of cultural resilience, a concept defined here not as static conservation "in a glass globe," but as a dynamic adaptation to the flows of globalization. The resilience of the craft manifests when the artisan does not reject modernity but instead internalizes new tools, from computer-aided design to global distribution networks, to protect the symbolic essence of manual labor. Thus, the digital transition does not represent a factor for abandoning tradition but becomes the vehicle

through which beadwork maintains its relevance, demonstrating that a craft survives only if it accepts a dialogue with technology without sacrificing its tactile authenticity.

The research explores the structural parallel between the analog technique of beadwork and digital architecture. It argues that the bead, as a discrete unit of information, functions similarly to a pixel, transforming traditional weaving schemes into precursors of modern visual coding. This "sacred geometry" of beadwork has allowed for the rapid adaptation of archaic patterns into digital formats (vector diagrams, video tutorials), thereby facilitating an unprecedented transgenerational transmission that surpasses the geographical barriers of the traditional *șezătoare* (social gathering).

A central point of the research is the analysis of beadwork's role as a tool for digital balance and mindfulness. In an environment dominated by visual hyper-stimulation and attention algorithms, the repetitive and meticulous process of beadwork induces a "flow state," essential for the psycho-emotional balance of the contemporary individual. Thus, the craft becomes a form of psychological resistance, restoring the primacy of the sensory and fine motor skills in the face of touchscreens. From a sociological perspective, the paper investigates the transformation of artisan communities. The digital transition has not led to the artisan's isolation but to the formation of global support and knowledge-exchange networks. E-commerce platforms and social media have created a new economic ecosystem where the "object with memory", the handmade jewelry, acquires the value of ethical luxury, opposing the fast-fashion trend.

In conclusion, the cultural resilience of beadwork resides in its hybrid character: it preserves the symbolic core of tradition while simultaneously utilizing digital tools for propagation and innovation. The article demonstrates that, far from being threatened by technology, the craft of beadwork reaffirms itself as an essential vector of humanity, offering a tangible solution for preserving identity in a world of continuous virtualization.

Keywords: *cultural resilience, beadwork, digital transition, intangible heritage, mindfulness, artisanal identity*

ISTORIA MUZICII. LIBERTATEA CREATIVĂ. GENERAȚIA „Z”

HISTORY OF MUSIC. CREATIVE FREEDOM. “Z” GENERATION

VALERIA ȘEICAN⁸⁹

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

<https://orcid.org/0000-0001-9142-1254>

CZU 37.016:78.03

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.78>

Istoria Muzicii este un obiect de studiu ce oferă o perspectivă largă, dar și o fundamentare solidă conceptului de *Libertate Creativă*. Anume *Libertatea Creativă* constituie azimutul în

⁸⁹ E-mail: valycultura@hotmail.com

fortificarea abilităților cognitive, psihologice și de formare a caracterului Generației „Z”. Materia „Istoria muzicii” este obiect de bază în grila învățământului artistic universitar modern. În același timp, a devenit și o preocupare opțională intelectuală a elitelor înțelepte de la vârfurile piramelor economice, politice, militare și sociale din întreaga lume.

Generația „Z”, numită și „Zoomers”, „iGen”, „Post-Mileniali”, sunt oamenii născuți aproximativ în perioada 1995-2012. Ca obiectiv la scară largă, „Post-Milenalii” își doresc echilibru între viața personală și cea profesională, căutând o relație deschisă cu liderii. Anume în acest punct intervenim noi, profesorii, pedagogii sau, mai bine spus, „călăuzele” tinerilor prin labirinturile vieții. Misiunea profesorilor este de a-i forja pe tinerii noștri minunați pentru bătăliile ce le vor avea de susținut prin seturi de cunoștințe, abilități, ustensile, modelând situații probabile pentru a preveni riscurile prin sisteme de avertizare timpurie.

Studiul obiectului *Istoria muzicii* s-a dovedit în timp istoric, de la grecii antici până în vremurile moderne, vital necesar tinerilor generații deoarece: îmbunătățește memoria (fapt confirmat de toate studiile de specialitate din centrele de cercetare a psihologiei comportamentale a omului); dezvoltă creativitatea; îmbogățește cultura generală; oferă context; completează, diversifică, amplifică și perfecționează experiența.

Muzica, ca fenomen social-istoric, a oscilat între încadrarea de a fi tratată ca o „Știință” (atent studiată, minuțios elaborată, subtil utilizată) și „Divertisment”. Atunci când avea rol de știință, statele, imperiile acumula influență, se dezvoltau armonios. În schimb, atunci când muzica era tratată ca divertisment, statele, imperiile intrau în declin, decadentă și, eminamente, se descompuneau. Exemplul recent al declinului, decadenței, descompunerii și dispariției unui imperiu este soarta URSS.

În această bătălie pentru „fericirea” Generației „Z”, noi, profesorii-călăuze, suntem diferiți de elitele motivaționale moderne promovate agresiv pe toate platformele online. Acestea din urmă se conduc după un postulat cel puțin discutabil sub aspect moral: „Mai bine să fii împărat în Infern, decât servitor în Paradis”.

Cuvinte-cheie: *creativitate, dezvoltare cognitivă, muzică, nativi digitali, interconectarea generațiilor, metode moderne didactice, fericire*

History of Music is a subject of study that offers a broad perspective, but also a solid foundation for the concept of *Creative Freedom*. Namely, Creative Freedom constitutes the azimuth in strengthening the cognitive, psychological and character-building abilities of Generation „Z”. The subject „History of Music” is a basic subject in the grid of modern university artistic education. At the same time, it has also become an optional intellectual concern of the wise elites at the tops of the economic, political, military and social pyramids around the world.

„Generation „Z” is also called „Zoomers”, iGen, Post-Millennials, are people born between the years 1995-2012 approximately. As a large-scale objective, Post-Millennials want balance between the personal and professional life, seeking an open relationship with leaders. It is at this point that we intervene — teachers, pedagogues, or better said, the „guides” of young people through the labyrinths of life. The mission of teachers is to forge our wonderful young people for the battles they will have to fight through sets of knowledge, skills, utensils, modeling probable situations to prevent risks through early warning systems.

The study of the subject *History of Music* has proven throughout history, from the Ancient Greeks to modern times, vitally necessary for young generations because: it improves memory (a

fact confirmed by all specialized studies in the field of research on human behavioral psychology); develops creativity; enriches general culture; provides context; completes, diversifies, amplifies and perfects the experience.

Music as a social and historical phenomenon has oscillated between being treated as a „Science” (carefully studied, meticulously elaborated, subtly used) and „Entertainment”. When it played the role of science, states and empires accumulated influence and developed harmoniously. On the other hand, when Music was treated as entertainment, states and empires were entering into decline, decay and, eminently, decomposed. A recent example of the decline, decadence, decomposition and disappearance of an empire is the fate of the USSR.

In this battle for the „happiness” of Generation “Z”, we teacher-guides are different from the modern motivational elites aggressively promoted on all online platforms. The latter are guided by a postulate that is at least morally questionable: „Better to be Emperor in Hell than a servant in Paradise”.

Keywords: *creativity, cognitive development, music, digital natives, generational interconnection, modern teaching methods, happiness*

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC SUPERIOR ÎN CONTEXTUL AVANSĂRII INTELIGENȚEI ARTIFICIALE: PROBLEMATICA PROTECȚIEI OPERELOR ȘTIINȚIFICE

HIGHER ARTISTIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ADVANCEMENT: THE ISSUE OF PROTECTING SCIENTIFIC WORKS

IURIE BADICU⁹⁰

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

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

CZU 37.091.214:347.78

378:[347.78+342.73

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.79>

În contextul transformărilor din învățământul artistic superior, generate de exigențele privind asigurarea calității, transparența și deschiderea științei (Open Science), instituțiile de profil sunt tot mai mult obligate să garanteze accesul public la informațiile academice, inclusiv la curriculumuri și fișele disciplinelor. Politicile de Acces deschis (Open Access) contribuie semnificativ la sporirea vizibilității și impactului cercetării, însă, concomitent, generează o serie de provocări legate de protecția proprietății intelectuale, amplificate de dezvoltarea accelerată a inteligenței artificiale.

⁹⁰ E-mail: ibadicu.official@gmail.com

Curriculumurile și fișele disciplinelor trebuie recunoscute ca produse ale creației intelectuale originale, protejate prin dreptul de autor, depășind statutul unor simple documente administrative. În condițiile digitalizării extinse și ale utilizării sistemelor bazate pe inteligență artificială, cresc riscurile de reproducere, reutilizare neautorizată și lipsă de atribuire corectă, ceea ce afectează atât drepturile morale, cât și cele patrimoniale ale autorilor. În acest context, devine esențială consolidarea mecanismelor de protecție juridică. Înregistrarea operelor științifice în Registrul de stat administrat de AGEPI reprezintă un instrument eficient în acest sens, oferind un suport probator suplimentar privind paternitatea creației, fără a condiționa însă existența dreptului de autor.

Totodată, experiența europeană demonstrează că principiile accesului deschis nu sunt incompatibile cu protecția drepturilor de autor, ci pot coexista prin utilizarea licențelor deschise, precum Creative Commons, care permit o diseminare controlată și responsabilă a cunoștințelor.

În cadrul AMTAP publicațiile științifice sunt deja valorificate în regim de acces deschis prin intermediul repozitoriilor instituționale și al platformelor academice, în conformitate cu politicile instituționale și standardele europene. Urmând această logică, Catedra *Management artistic și industrii culturale* își propune implementarea unor mecanisme integrate de protecție a proprietății intelectuale, concomitent cu dezvoltarea unor instrumente de stimulare creativă, meritocratică și financiară a cadrelor didactice tinere.

Abordarea propusă urmărește realizarea unui echilibru între necesitatea transparenței academice și imperativul protejării creației intelectuale în era inteligenței artificiale, contribuind astfel la consolidarea integrității academice și la creșterea relevanței și competitivității producției științifice.

Cuvinte-cheie: *proprietate intelectuală, inteligență artificială, acces deschis, drept de autor, transparență academică, învățământ artistic superior, protecție juridică*

In the context of ongoing transformations in higher artistic education, driven by quality assurance requirements, transparency, and the principles of Open Science, academic institutions are increasingly required to ensure public access to educational and research-related information, including curricula and course descriptions. Open Access policies significantly enhance the visibility, accessibility, and impact of research outputs; however, they simultaneously introduce complex challenges related to the protection of intellectual property, particularly in light of the rapid advancement and integration of artificial intelligence technologies.

Curricula and course descriptions should be regarded as original intellectual creations protected by copyright law, thus exceeding the status of purely administrative or technical documents. In the context of extensive digitalization and the growing use of AI-based systems, the risks of unauthorized reproduction, adaptation, reuse, and insufficient attribution are becoming more pronounced. These risks directly affect both the moral rights (such as authorship recognition) and the economic rights of creators, raising concerns about the safeguarding of academic authorship in contemporary digital environments. In this regard, the registration of scientific and didactic works in the State Register administered by AGEPI represents an efficient and practical mechanism for strengthening legal protection. Such registration provides additional evidentiary support concerning authorship and the date of creation, without constituting a precondition for the existence of copyright.

At the same time, European practices demonstrate that Open Access is not inherently contradictory to copyright protection; on the contrary, it is effectively implemented through open licensing frameworks, such as Creative Commons, which enable controlled, transparent, and legally grounded dissemination of knowledge.

Within AMTAP, scientific publications are already disseminated in Open Access format through institutional repositories and recognized academic platforms, in line with internal policies and European standards. In this context, the Department of *Arts Management and Cultural Industries* proposes the implementation of integrated mechanisms for intellectual property protection, alongside the development of creative, merit-based, and financial incentive systems aimed at supporting early-career academic staff.

This approach seeks to balance the imperative of academic transparency with the necessity of protecting intellectual creation in the age of artificial intelligence, thereby contributing to the consolidation of academic integrity and to increasing the relevance, sustainability, and competitiveness of scientific output.

Keywords: *intellectual property, artificial intelligence, open access, copyright, academic transparency, higher artistic education, legal protection*

TRAUMA TRANSGENERAȚIONALĂ A DEPORTĂRILOR SOVIETICE: MECANISME DE TRANSMITERE PSIHOLOGICĂ ȘI IMPACTUL ASUPRA IDENTITĂȚII CONTEMPORANE DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE TRANSGENERATIONAL TRAUMA OF SOVIET DEPORTATIONS: MECHANISMS OF PSYCHOLOGICAL TRANSMISSION AND THEIR IMPACT ON CONTEMPORARY IDENTITY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

MARINA VALUEVA⁹¹

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

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

CZU 323.282(47+57):159.9

159.923.2:316.356.4(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.80>

Trauma reprezintă efectul cumulativ al unor evenimente deosebit de stresante asupra calității vieții cotidiene a individului. Manifestările atestă faptul că psihicul a fost supus unor experiențe copleșitoare, percepute în anumite situații ca amenințătoare la viață, care au determinat persoana să adopte comportamente și moduri de gândire care să țină în permanent sub control dezechilibrul produs.

⁹¹ E-mail: marina.valueva@amtap.md

Vorbind de trauma transgenerațională, ne referim la acele efecte și sechele psihologice care se transmit din generație în generație descendenților, chiar dacă aceștia nu au trăit la propriu acea traumă. Însă, prezența anumitor mecanisme de transmitere, care se manifestă printr-un anumit tip de comportament adoptat, emoțiile și trăirile lasă amprente asupra psihismului indivizilor care nu au experimentat acele evenimente traumatizante. Trauma transgenerațională sau intergenerațională reprezintă transferul durerii emoționale, fizice sau psihologice de la o generație la alta. Această „moștenire psihologică” apare atunci când traumele nerezolvate ale părinților, bunicilor sau străbunicilor influențează inconștient dezvoltarea, comportamentul și starea de sănătate a descendenților. Aceasta poate fi transmisă prin modele comportamentale învățate.

Fenomenul deportărilor sovietice nu putea să nu lase sechele asupra psihicului victimelor acestor deportări, și nici asupra descendenților săi. Deportările sovietice au reprezentat o formă extremă de represiune politică și socială, aplicată de regimul stalinist în Uniunea Sovietică și în teritoriile ocupate, inclusiv Basarabia și Nordul Bucovinei, începând cu anii '20 și intensificându-se după al Doilea Război Mondial. Aceste acțiuni au vizat „dușmanii de clasă”, elementele antisovietice și grupuri etnice întregi, având ca scop supunerea populației, „sovietizarea” teritoriilor și transformarea lor social-economică.

Această lucrare reprezintă un studiu asupra acelor mecanisme psihologice de transmitere a elementelor traumatizante și modului de formare a traumei transgeneraționale prin comportamente parentale adoptate, cum ar fi tăcere asupra subiectelor dureroase, tipare de atașament nesigur etc. Manifestările traumei transgeneraționale pot fi reprezentate prin anxietate, depresie, tulburări de stres post-traumatic (PTSD), dificultăți în gestionarea emoțiilor și tipare relaționale disfuncționale.

Cuvinte-cheie: traumă, traumă transgenerațională, deportările sovietice, mecanisme de transmitere, tulburări de stres post-traumatic (PTSD)

Trauma represents the cumulative effect of particularly stressful events on the quality of an individual's daily life. The manifestations attest to the fact that the psyche has been subjected to overwhelming experiences, perceived in certain situations as life-threatening, which have led the person to adopt behaviors and ways of thinking that permanently keep the imbalance produced under control.

Speaking of transgenerational trauma, we refer to those psychological effects and sequelae that are transmitted from generation to generation to descendants, even if they have not personally experienced that trauma. However, the presence of certain transmission mechanisms, which manifest themselves through a certain type of adopted behavior, emotions and feelings leave their mark on the psyche of individuals who have not experienced those traumatic events. Transgenerational or intergenerational trauma represents the transfer of emotional, physical or psychological pain from one generation to another. This “psychological legacy” occurs when unresolved traumas of parents, grandparents or great-grandparents unconsciously influence the development, behavior and health of descendants. This can be transmitted through learned behavioral patterns.

The phenomenon of Soviet deportations could not but leave aftereffects on the psyche of the victims of these deportations, nor on their descendants. Soviet deportations represented an extreme form of political and social repression, applied by the Stalinist regime in the Soviet Union and the occupied territories, including Bessarabia and Northern Bukovina, starting with the 1920s and intensifying after World War II. These actions targeted “class enemies”, anti-Soviet elements and

entire ethnic groups, with the aim of subjugating the population, “sovietizing” the territories and transforming them socially and economically.

This paper represents a study on those psychological mechanisms of transmission of traumatic elements and the way of formation of transgenerational trauma through adopted parental behaviors, such as silence on painful topics, insecure attachment patterns, etc. Manifestations of transgenerational trauma can be represented by anxiety, depression, post-traumatic stress disorder (PTSD), difficulties in managing emotions and dysfunctional relationship patterns.

Keywords: trauma, transgenerational trauma, Soviet deportations, transmission mechanisms, post-traumatic stress disorder (PTSD)

ROLUL MUZICII ȘI IMPACTUL ACESTEIA ASUPRA PREDĂRII LIMBII ENGLEZE

THE ROLE OF MUSIC AND ITS IMPACT ON ENGLISH LANGUAGE TEACHING

DIDINA SAHARNEAN⁹²

asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-3748-7180>

CZU 37.016:821.111]:78

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.81>

Integrarea muzicii în predarea limbii engleze reprezintă o abordare pedagogică modernă și extrem de eficientă, care îmbină armonios învățarea cu plăcerea estetică. Într-un mediu educațional caracterizat prin schimbări rapide și constante, cadrele didactice caută tot mai des strategii inovatoare capabile să stimuleze interesul studenților și să sprijine dobândirea naturală a competențelor lingvistice. În acest context, muzica se afirmă ca un instrument didactic valoros, oferind o gamă largă de beneficii pedagogice.

Muzica facilitează memorarea vocabularului și a structurilor gramaticale, iar ritmul, repetiția și structurile melodice specifice cântecelor consolidează în mod semnificativ memoria pe termen lung. Cuvintele și expresiile sunt reținute cu mai multă ușurință atunci când apar în versuri repetitive și în contexte sonore plăcute, evitând învățarea mecanică și favorizând o retenție naturală și organică.

Cântecele susțin dezvoltarea unei pronunții și intonații corecte astfel expunerea la limbaj autentic – prezent în mod natural în muzică – oferă studenților modele credibile de pronunție. Imitarea cântăreților conduce la îmbunătățirea accentului, a ritmului, a intonației și a fluenței generale. În plus, activitățile muzicale reduc anxietatea asociată învățării unei limbi străine, încurajând exprimarea liberă și participarea cu mai multă încredere.

Muzica sporește motivația și implicarea studenților, iar activitățile muzicale sunt, în general, percepute ca fiind plăcute și relaxante, contribuind la crearea unei atmosfere pozitive și

dinamice la clasă. Acest angajament emoțional sporit determină o participare mai activă, deschidere spre comunicare și o mai mare disponibilitate de a experimenta cu limbajul.

Cântecele oferă acces la limbaj autentic și expresii idiomatice și acestea introduc în mod natural idiomuri, expresii colocviale, slang și formule uzuale de comunicare, adesea absente din manualele tradiționale. Prin intermediul cântecelor, studenții intră în contact cu un limbaj viu, contemporan, dobândind o înțelegere mai profundă și contextualizată a utilizării limbii în situații reale.

Muzica susține învățarea contextuală și prin urmare vocabularul și structurile lingvistice se fixează mai eficient atunci când sunt integrate într-o narațiune coerentă transmisă prin melodie. Cântecele oferă coerență emoțională și situațională, facilitând interpretarea corectă a mesajului și contribuind la memorarea de lungă durată. Cuvintele învățate în context sunt nu doar mai bine înțelese, ci și mai ușor de reamintit.

Activitățile muzicale dezvoltă abilitățile de ascultare și iată de ce exercițiile de tip listening bazate pe cântece îmbunătățesc capacitatea de a identifica cuvinte-cheie, idei principale și detalii relevante – competențe esențiale pentru o comunicare eficientă în situații reale. Astfel, muzica devine un instrument excelent pentru exersarea concentrării, a discriminării auditive și a înțelegerii mesajului oral.

Muzica facilitează integrarea elementelor culturale, iar cântecele reflectă valori, tradiții, realități sociale și nuanțe culturale specifice spațiului anglofon. Prin intermediul muzicii, studenții au acces nu doar la aspectele lingvistice, ci și la un conținut cultural autentic, favorizând o experiență de învățare mai bogată, holistică și interculturală.

În concluzie e de specificat că muzica depășește rolul ei recreativ. Aceasta se impune ca un instrument pedagogic puternic, capabil să susțină dezvoltarea completă a competențelor lingvistice – de la vocabular și pronunție până la abilități de ascultare și alfabetizare culturală. Integrarea constantă a cântecelor în cadrul lecțiilor de limba engleză contribuie la un proces de învățare mai rapid, mai profund și ancorat într-un context cultural autentic. Astfel, studiul limbii engleze devine nu doar mai eficient, ci și mai captivant, mai semnificativ și mai sustenabil.

Cuvinte-cheie: *Integrarea muzicii, competențe lingvistice, pronunție, limbaj autentic, învățarea contextuală, experiență interculturală, versuri repetitive*

The integration of music into English language teaching represents a contemporary and highly effective pedagogical approach, one that harmoniously combines learning with enjoyment. In an educational environment marked by constant transformation, teachers increasingly seek innovative strategies that can stimulate learners' interest and support the natural acquisition of linguistic competence. Within this context, music emerges as a valuable didactic resource, offering a wide range of pedagogical benefits.

Music enhances the memorisation of vocabulary and grammatical structures that is why the rhythm, repetition, and melodic patterns characteristic of songs significantly reinforce long-term memory. Learners recall words and expressions more easily when these are embedded in repetitive lyrics and pleasant soundscapes, avoiding mechanical memorisation and enabling more organic retention.

Songs support the development of accurate pronunciation and intonation, so exposure to authentic spoken language—naturally, present in music—offers learners credible models of pronunciation. Imitating singers helps improve accent, rhythm, pronunciation patterns, and overall

fluency. Moreover, musical activities tend to reduce language-related anxiety, encouraging learners to participate more freely and speak with greater confidence.

Music increases students' motivation and engagement, accordingly musical activities are generally perceived as enjoyable and relaxing, creating a positive and dynamic atmosphere in the classroom. This emotional engagement fosters heightened participation, openness to communication, and a greater willingness to experiment with language.

Songs provide access to authentic language and idiomatic expressions and these introduce learners to idioms, slang, colloquial formulas, and everyday linguistic routines that are often absent from traditional textbooks. Through songs, students encounter a living, contemporary form of English, enabling a deeper and more contextualised understanding of language use in real life.

Music supports contextual learning, therefore vocabulary and structures are more effectively retained when embedded within a meaningful narrative conveyed through melody. Songs offer emotional and situational coherence, helping learners interpret messages correctly and remember them for longer. Words learned in context are not only better understood but also more likely to be recalled.

Musical activities develop listening skills and that's why listening tasks based on songs enhance the ability to identify key words, main ideas, and relevant details — skills essential for effective communication in real-world contexts. Music thus becomes an excellent tool for practising concentration, auditory discrimination, and comprehension.

Music facilitates the integration of cultural elements, and the songs reflect values, traditions, social realities and cultural nuances from the anglophone world. Through music, learners gain access not only to linguistic forms but also to authentic cultural content, fostering a richer, more holistic, and intercultural learning experience.

To conclude, music surpasses its recreational role and establishes itself as a powerful pedagogical instrument capable of nurturing comprehensive linguistic development — from vocabulary and pronunciation to listening skills and cultural literacy. Regular integration of songs into language lessons leads to a faster, more profound, and more authentically contextualised learning process. In this way, the study of English becomes not only more effective but also more engaging, meaningful, and sustainable.

Keywords: *Music integration, language skills, pronunciation, authentic language, intercultural experience, repetitive lyrics, contextual learning*

ARTICOLE ARTICLES

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

APLICAREA INTELIGENȚEI ARTIFICIALE ÎN PROIECTAREA RESURSELOR EDUCATIONALE PENTRU DISCIPLINA EDUCAȚIE MUZICALĂ

APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DESIGN OF EDUCATIONAL RESOURCES FOR MUSIC EDUCATION

RUSLANA ROMAN⁹³

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

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

CZU [78:37]:004

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.82>

Articolul de față explorează problematica integrării Inteligenței Artificiale (IA) în procesul educațional, cu un accent special asupra utilizării acesteia în proiectarea și desfășurarea lecțiilor de educație muzicală. Sunt valorificate avantajele concrete ale IA, cum ar fi automatizarea sarcinilor repetitive, feedback-ul imediat și accesul extins la resurse digitale, în timp ce nu se neglijează nici provocările etice, pedagogice și tehnice implicate, precum și riscul diminuării relației umane și necesitatea formării profesorilor. De asemenea, sunt prezentate categorii de instrumente digitale relevante pentru generarea muzicii, pentru activitățile de predare-învățare și de creare a conținutului, cu oferirea unor sugestii aplicative pentru utilizarea lor în cadrul lecțiilor de muzică. În perspectivă, articolul propune o utilizare echilibrată și responsabilă a IA, accentuând rolul profesorului ca mediator și facilitator al procesului educațional, pentru a nu pierde dimensiunile fundamentale ale expresivității și sensibilității artistice.

Cuvinte-cheie: *Inteligență Artificială, educație muzicală, proiectare didactică, tehnologii educaționale, inovație pedagogică*

This article explores the issue of integrating Artificial Intelligence (AI) into the educational process, with a particular focus on its use in designing and delivering Music Education lessons. It highlights the concrete advantages of AI, such as the automation of repetitive tasks, immediate feedback, and expanded access to digital resources, while also addressing the ethical, pedagogical, and technical

⁹³ E-mail: ruslana.roman@amtap.md

challenges involved, including the risk of diminishing human interaction and the need for teacher training. Additionally, the article presents categories of relevant digital tools for music generation, teaching and learning activities, and content creation, offering practical suggestions for their use in music lessons. From a forward-looking perspective, the article advocates for a balanced and responsible use of AI, emphasizing the teacher's role as a mediator and facilitator of the educational process, in order to preserve the fundamental dimensions of artistic expressiveness and sensitivity.

Keywords: Artificial Intelligence, music education, instructional design, educational technologies, pedagogical innovation.

Introducere

În ultimii ani, datorită dezvoltării rapide a tehnologiilor informaționale, sistemul educațional din întreaga lume a parcurs un proces de transformare. Aceste schimbări nu au vizat doar instrumentele utilizate în clasă, dar au afectat și însăși structura actului educațional. Au fost redefinite rolurile profesorului și ale elevului, metodele de predare și strategiile de evaluare. În acest peisaj dinamic, *Inteligența Artificială* a început să ocupe un loc tot mai vizibil, datorită capacității sale de a analiza volume mari de date, de a automatiza procese complexe și de a furniza soluții adaptate nevoilor individuale ale utilizatorilor.

Dacă, inițial, *IA* era asociată preponderent cu domenii precum ingineria, medicina sau economia, astăzi ea își extinde aria de aplicabilitate și în educație, devenind un instrument important pentru inovarea practicilor pedagogice. În acest context, cercetarea de față își propune să investigheze modul în care *Inteligența Artificială* poate fi valorificată în proiectarea lecțiilor de educație muzicală, nu ca un simplu suport tehnic, dar ca un partener activ în procesul educațional.

Educația muzicală, fiind componentă fundamentală a formării culturale, emoționale și estetice a elevilor, se află într-o continuă adaptare la cerințele societății contemporane. Caracterul său creativ, interdisciplinar și interactiv o transformă într-un spațiu privilegiat pentru explorarea potențialului oferit de *Inteligența Artificială*, care poate contribui la diversificarea metodelor de predare, la personalizarea învățării și la stimularea expresivității artistice.

Conceptul de Inteligență Artificială. Definiții

Inteligența Artificială reprezintă un domeniu complex al științei și al tehnologiei, orientat spre dezvoltarea unor sisteme capabile să îndeplinească sarcini care, în mod tradițional, sunt asociate inteligenței umane. În fond, *IA* urmărește crearea unor „agenți inteligenți” capabili să învețe din experiență, să identifice tipare, să ia decizii și să interacționeze într-un mod cât mai natural cu utilizatorii umani [1].

Activitățile realizate de *IA* includ recunoașterea vorbirii, analiza imaginilor, traducerea automată, procesarea limbajului natural, anticiparea comportamentelor sau chiar compunerea de muzică și texte. Aceste capacități, considerate, până nu demult, specifice exclusiv inteligenței

umane, sunt astăzi simulate algoritmic de sisteme informatice avansate.

Putem descrie *Inteligența Artificială* ca un „creier artificial”, care este capabil să proceseze rapid volume mari de informații și să identifice corelații subtile între date. Spre deosebire de mintea umană limitată de factori biologici și cognitivi, *IA* poate analiza milioane de variabile într-un interval extrem de scurt. Totuși, este important de subliniat că *IA* nu „gândește” în sens uman, ci operează pe baza algoritmilor, modelelor statistice și a învățării automate [2].

În viața cotidiană *IA* este deja prezentă sub forma asistenților vocali, a sistemelor de recomandare sau a aplicațiilor de corectare automată. În educație, inclusiv în educația muzicală, ea începe să se contureze ca un partener flexibil, rapid și adaptabil, capabil să sprijine atât profesorii cât și elevii în procesul de învățare.

Inteligența Artificială în educație

Inteligența Artificială s-a impus treptat ca o forță transformatoare în educație, remodelând modul în care sunt concepute activitățile didactice și experiențele de învățare. Este utilizată în educație în diverse moduri, de la platforme educaționale interactive până la sisteme inteligente de evaluare și aplicații creative, contribuind la modernizarea și diversificarea procesului educațional.

Unul dintre cele mai semnificative avantaje ale utilizării *IA* constă în capacitatea de a personaliza procesul de învățare [3]. Fiecare elev poate studia în propriul ritm, într-un stil de învățare distinct și cu nevoi educaționale specifice. Platformele pot analiza comportamentul elevilor, pot identifica dificultățile întâmpinate și pot propune exerciții adaptate nivelului fiecăruia. În acest fel, *IA* funcționează ca un tutor virtual, capabil să ghideze procesul de învățare într-o manieră individualizată, ceea ce reprezintă un aspect deosebit de valoros pentru educația muzicală. În plus, automatizarea sarcinilor administrative și repetitive eliberează timp prețios pentru profesori, permițându-le să se concentreze asupra unor dimensiuni fundamentale ale educației: dialogul, motivația, creativitatea și relația educațională autentică.

Totuși, utilizarea *IA* ridică și o serie de provocări. Există riscul dependenței excesive de tehnologie, al diminuării gândirii critice sau al marginalizării relației umane dintre profesor și elev. Într-un domeniu precum educația muzicală, unde emoția, empatia și expresivitatea sunt indispensabile, aceste aspecte nu pot fi ignorate [4]. Deci, există atât avantaje în utilizarea *IA* în procesul educațional cât și dezavantaje (**Tabelul 1**). De aceea, cadrul didactic trebuie să găsească un echilibru în timpul utilizării tehnologiilor [5].

Tabelul 1. Avantajele și dezavantajele utilizării *IA* în educație

Avantaje	Dezavantaje
Personalizează învățarea în funcție de nevoile fiecărui elev;	Diminuează interacțiunea umană și latura emoțională a educației;
Oferă <i>feedback</i> imediat și corectare automată;	Creează riscul de dependență de tehnologie;
Reduce sarcinile administrative ale profesorilor;	Poate compromite securitatea și confidențialitatea datelor;
Extinde accesul la resurse educaționale digitale;	Poate accentua inegalitățile între școli cu acces diferit la tehnologie;
Asigură asistență non-stop prin tutori virtuali;	Algoritmii pot conține erori sau pot reflecta anumite părtiniri;
Identifică timpuriu dificultăți de învățare și riscul de abandon.	Poate diminua rolul profesorului dacă este utilizată fără o abordare critică.

Utilizarea *Inteligenței Artificiale* la lecțiile de educație muzicală

Tradițional, lecțiile de muzică se bazau pe interacțiunea directă dintre profesor și elev, pe activități de audiție, interpretare vocală și instrumentală, exerciții practice și jocuri muzicale. Integrarea *Inteligenței Artificiale* în cadrul lecțiilor nu elimină aceste practici, doar le completează și le extinde, oferind noi modalități de explorare și de aprofundare a actului artistic [6].

Astăzi, profesorii pot utiliza aplicații inteligente care generează partituri, analizează interpretări în timp real, creează melodii originale sau sugerează activități adaptate nivelului elevilor. Elevii, la rândul lor, pot experimenta muzica într-un mod personalizat, pot primi *feedback* imediat și pot exersa autonom, utilizând aplicații accesibile pe propriile dispozitive.

IA nu trebuie privită ca un adversar al metodelor tradiționale, ci ca un aliat. Profesorul nu își pierde rolul; dimpotrivă, devine mai liber să se ocupe de ceea ce contează cu adevărat: expresivitate, sensibilitate, relație umană, creativitate. Sarcinile repetitive sunt delegate tehnologiei, în timp ce ghidajul artistic și emoțional rămâne atributul profesorului [7].

Pentru elevi, utilizarea IA poate stimula autonomia, gândirea critică și flexibilitatea cognitivă. Copiii sunt deja obișnuiți cu tehnologia dată și integrarea ei în școală nu face decât să-i învețe cum să o folosească în mod conștient, creativ și educativ. Aplicațiile de recunoaștere audio pot clarifica așa concepte precum intonația sau ritmul, iar programele de compoziție asistată le pot trezi apetitul pentru creație. În acest context, rolul profesorului nu este diminuat, ci redefinit. El devine un mediator între tehnologie și elev, un ghid care selectează și integrează instrumentele digitale într-o strategie pedagogică coerentă. IA nu înlocuiește expertiza umană, ci o susține, oferind timp și resurse pentru activități care presupun sensibilitate artistică, expresivitate și comunicare autentică [8].

În continuare, vom descrie unele instrumente cu inteligență artificială și nu numai, care ar putea fi explorate și utilizate de către cadre didactice în timpul orelor de *educație muzicală* pentru proiectarea lecțiilor și a resurselor educaționale, sistematizate pe categorii: instrumente de

generare a muzicii, instrumente pentru *predare-învățare* (în domeniul muzicii) și instrumente de creare a conținutului (imagini, video, audio, text etc.). De asemenea, vom propune și câteva sugestii de utilizare a acestor instrumente în activitatea didactică. În mod evident, nu toate instrumentele sunt gratuite. În majoritatea cazurilor, versiunile mai performante ale aplicațiilor sunt disponibile contra cost, după perioada de testare gratuită.

Categoria 1. Instrumente de generare a muzicii⁹⁴

AIVA, lansat în anul 2016, este un asistent virtual de generare a muzicii în peste 250 de stiluri muzicale, doar în câteva secunde, cu descărcarea melodiei compuse în orice format. Pentru a deține dreptul de autor asupra compozițiilor compuse este nevoie de abonare la planul *PRO*. Platforma dată este activă și în 2025 [9]. În activitatea didactică, această platformă poate fi utilizată pentru analiza unor compoziții în vederea identificării elementelor de formă muzicală. Se poate utiliza și pentru exerciții de compoziție: elevii pot cere ca *IA* să genereze o melodie pe care ei s-o dezvolte în continuare. De asemenea, se poate compara o creație *AIVA* cu o lucrare clasică pentru a discuta la lecție stilurile, asemănările și diferențele.

Ecret Music este o platformă bazată pe inteligență artificială care generează muzică personalizată pentru videoclipuri, jocuri, *podcast*-uri și reclame, permițând utilizatorilor să selecteze scene (context), *mood* (stare emoțională) și *genre* (gen muzical), fără a fi necesare cunoștințe de teorie muzicală, precum și să ajusteze parametrii pentru track-uri unice. Lansată în anul 2021 ca instrument accesibil pentru creatori fără experiență muzicală, platforma folosește *IA* pentru a crea peste 500.000 de *pattern*-uri lunare, cu *loop*-uri infinite și export nelimitat în abonamente. Utilizatorii pot ajusta tempoul, structura, volumul fiecărui instrument și durata piesei compuse [10]. Muzica generată este *royalty-free*, ceea ce înseamnă că poate fi utilizată în proiecte, prezentări sau materiale multimedia fără îngrijorări de *copyright* – un avantaj major pentru proiectele educaționale. Cu ajutorul acestui instrument elevii pot să creeze, de exemplu, fundaluri sonore pentru proiectele școlare (nu numai la disciplina *Educație Muzicală*).

Suno, lansat în anul 2023-2024, reprezintă o platformă pe care se poate crea muzică originală pe baza *prompt*-urilor textuale (descrieri de gen, stare, instrumentație, versuri etc.). Platforma poate genera muzică de diferite genuri (peste 50 de genuri muzicale: de la *pop* și *rap* până la clasic sau electronic) și transformă rapid ideile într-un produs sonor final. *Suno* poate crea nu doar melodii instrumentale, ci și partide vocale, inclusiv versuri generate automat, ceea ce o diferențiază de multe alte servicii care sunt doar instrumentale. Platforma permite ajustarea

⁹⁴ Listele complete și actualizate cu instrumente *IA* pot fi examinate aici: <https://opentools.ai>.

structurii, lungimii piesei, schimbarea instrumentelor și extinderea ideilor inițiale [11].

Muzica poate fi generată în câteva secunde/minute, ceea ce o face potrivită pentru proiecte rapide sau lecții dinamice. În timpul lecțiilor elevii pot să descrie o stare, un text sau o temă, de exemplu, o serenadă la apus, și să genereze o piesă cu *Suno*. Apoi, pot fi discutate mijloacele de expresivitate folosite de *IA*. De asemenea, atât elevii cât și cadrele didactice, pot utiliza instrumentul dat pentru a crea coloane sonore pentru diverse proiecte multimedia (prezentări, povești, animații etc.).

Udio este, la fel, un generator de muzică bazat pe *Inteligență Artificială*, lansat la 10 aprilie 2024. Platforma dată creează melodii complete, inclusiv voci realiste și instrumentație, pornind de la *prompt*-uri descriptive, permițând utilizatorilor să genereze până la 300 de melodii lunar gratuit (10 melodii pe zi) [12]. Ca și instrumentele precedente, această platformă ar putea fi utilizată în activitățile educaționale.

O altă platformă avansată de generare a muzicii, care a fost lansată în 2024-2025, este **Mureka**. Ea permite crearea rapidă de melodii, piese complete și voci sintetice realiste, pornind de la *prompt*-uri text, versuri sau audio de referință. Dezvoltată pentru creatori de conținut, muzicieni și profesioniști, acest instrument oferă muzică *royalty-free* (fără drept de autor) de calitate înaltă, cu suport multilingv, inclusiv în limba română. Este disponibilă pe *web* și mobil, cu versiune gratuită limitată și planuri *Pro* pentru export nelimitat. Funcționalitățile principale ale acestei platforme sunt: generarea muzicii din text, versuri sau încărcare audio pentru stil similar, inclusiv sinteză vocală cu emoții, accente și respirații naturale; editare interactivă și ieșiri comerciale prin *track*-uri complete, compatibile cu video/podcast/jocuri și cu protecție *copyright* [13].

În procesul didactic *Mureka* i-ar ajuta elevii să transforme versurile școlare în cântece personalizate, explorând genuri și structuri prin *prompt*-uri ghidate. Profesorii ar putea genera *background*-uri/fundaluri muzicale tematice pentru improvizație sau analize, stimulând creativitatea elevilor. De asemenea, elevii ar putea compune o melodie simplă sau ar putea utiliza un cântec din repertoriul școlar, iar inteligența artificială ar putea genera un aranjament muzical adecvat.

Categoria 2. Instrumente pentru *predare-învățare* (în domeniul muzicii)

ToneGym este o platformă online, lansată în anii 2017-2018, care antrenează auzul muzical prin jocuri interactive și exerciții gamificate. Se concentrează pe dezvoltarea abilităților de recunoaștere a intervalelor, acordurilor, ritmului, gamelor și progresiilor de acorduri, fiind folosită atât de muzicieni amatori, cât și de profesioniști. Platforma oferă o versiune de bază gratuită și un abonament *Pro* care deblochează toate funcțiile și provocările disponibile. *ToneGym*

oferă numeroase jocuri și provocări care pun accent pe recunoașterea sunetelor ceea ce ajută la dezvoltarea auzului muzical și a intuiției sonore. Platforma include elemente similare jocurilor, precum niveluri de dificultate progresive, concursuri și clasamente, recompense și statistici de progres. Această abordare face învățarea muzicii mai motivantă și interactivă. Există exerciții pentru citirea la prima vedere și dicteuri, ceea ce ajută la dezvoltarea abilității de a recunoaște rapid notele, intervalele și desenul ritmic din partitură [14].

ToneGym este un instrument didactic foarte util pentru dezvoltarea abilităților auditive și cunoașterea teoriei muzicii. Iată câteva exemple de activități care pot fi organizate în clasă cu elevii: (1) Antrenament auditiv în clasă, în timpul căruia elevii pot exersa recunoașterea intervalelor și acordurilor ca parte din lecțiile de teorie sau audiție. Poate fi folosit individual sau în grup; (2) Exerciții de ritm și transcriere, provocările de dictare, ajutând elevii să recunoască ritmuri și melodii cu urechea, pregătindu-i, astfel, pentru exerciții practice.

O altă aplicație interactivă, lansată în anul 2011, este **Yousician**. Aplicația utilizează microfonul dispozitivului pentru a asculta și a corecta în timp real interpretarea la chitară, bas, *ukulele*, pian sau voce, transformând lecțiile în jocuri interactive cu *feedback* instantaneu. Suportă mii de melodii populare adaptate la nivele începător-avansat, cu progres *tracking* (urmărirea progresului) și stele de deblocare. Este disponibilă gratuit cu limitări, pe mobil, *desktop* și *web* [15].

Chrome Music Lab este un site gratuit creat în anul 2016 de *Google*, care oferă o colecție de „experimente” interactive pentru a explora și crea muzică direct în *browser*, fără instalare și fără cont. Platforma este gândită pentru copii, elevi și profesori pentru a învăța noțiuni de bază din muzică, știință și matematică prin joc și vizualizări simple. Laboratorul muzical conține un set de 14 mini-aplicații precum: *Song Maker*, *Rhythm*, *Melody Maker*, *Chords*, *Arpeggios*, *Spectrogram*, *Sound Waves*, *Oscillators*, *Strings*, *Voice Spinner*, *Kandinsky* și *Shared Piano*. Fiecare „experiment” este centrat pe un concept anume: de exemplu, *Song Maker* pentru compoziții, *Rhythm* pentru desene ritmice pentru percuție, *Chords* pentru armonie, *Sound Waves* și *Spectrogram* pentru evidențierea legăturii dintre sunet și fizică. La orele de *educație muzicală* poate fi folosit pentru compoziție (de exemplu, elevii desenează melodii în *Song Maker* sau *Melody Maker*, schimbă tempoul, instrumentele și salvează *linkul* ca temă sau proiect), poate fi folosit pentru activități în grup (cântarea simultan *online* cu *Shared Piano*) etc. [16].

O altă platformă online de creare a muzicii este **Soundtrap**, platformă de producție muzicală și creație audio digitală, deținută de *Spotify*, lansată în anul 2012, fiind concepută atât pentru începători, cât și pentru utilizatori avansați. *Soundtrap* oferă instrumente de înregistrare, mixaj, notare, *loop-uri*, efecte, generare de partituri și posibilitatea de a colabora în timp real cu

alți utilizatori, ceea ce este ideal pentru mediul educațional. Platforma oferă și *Soundtrap for Education*, o versiune specială pentru profesori și elevi, cu management al claselor, teme, *feedback* și raportare. Proiectele pot fi exportate ușor sau ascultate pe *Spotify* după producție, ceea ce va stimula motivația elevilor [17]. În timpul orelor elevii pot crea melodii, acompaniamente, pot să înregistreze fragmente vocale sau instrumentale și pot primi *feedback* imediat, pot lucra în echipă la crearea unei piese. Profesorul poate genera exerciții pentru audiție, de exemplu, pentru identificarea intervalelor și acordurilor, recunoașterea instrumentelor.

ScoreCloud este un *software* pentru notație muzicală care transformă automat melodiile cântate sau înregistrările audio/MIDI în partituri, fiind numit adesea „*Google Translate* pentru muzică”. Această aplicație a fost dezvoltată de compania suedeză *Doremir* în anul 2013 și funcționează atât pe computer (*ScoreCloud Studio/Songwriter*) cât și pe mobil (*ScoreCloud Express*), fiind util pentru elevi, profesori, coruri, formații artistice și compozitori. În acest soft, pe lângă transcrierea automată a textului muzical, este posibil și de a edita partiturile generate. De asemenea, partiturile pot fi exportate în PDF, MIDI, Music XML și pot fi partajate *online* cu alți utilizatori. Planul gratuit permite scrierea unui număr limitat de piese și exporturi [18].

Categoria 3. Instrumente de creare a conținutului (imagini, video, text)

Categoria a 3-a este cea mai diversificată, deoarece la momentul actual există o mulțime de aplicații, *softuri*, platforme etc., care pot fi utilizate atât pentru proiectarea lecțiilor cât și pentru elaborarea materialelor didactice și a resurselor educaționale. De exemplu, ChatGPT poate oferi numeroase sugestii de planuri și scenarii de lecție. Cu ajutorul *IA* pot fi compuse jocuri educaționale, chestionare, chiar și teste de evaluare [19]. În tabelul de mai jos vă propunem un șir de instrumente care pot fi utilizate pentru crearea conținuturilor educaționale.

Instrumente *IA* pentru generarea imaginilor

Dall-E (OpenAI)	3	https://dalle3.ai/	Utilizatorii pot introduce <i>prompt</i> -uri detaliate, iar sistemul creează imagini originale, coerente și vizual expresive, adaptate cerințelor formulate. DALL-E 3 se remarcă prin capacitatea sa de a înțelege nuanțe lingvistice complexe și de a transpune idei abstracte sau concrete în reprezentări vizuale de înaltă calitate.
Google Imagen (ImageFX/Gemini)	3	https://www.imagen.art/	Un model avansat de inteligență artificială pentru generarea de imagini din descrieri textuale, dezvoltat de <i>Google</i> și integrat în ecosistemul <i>Gemini</i> . <i>Imagen 3</i> se remarcă printr-un nivel ridicat de realism, detalii vizuale clare și o înțelegere precisă a <i>prompt</i> -urilor, inclusiv a relațiilor spațiale, stilistice și

		contextuale.
Midjourney	https://www.midjourney.com/home	Cunoscută pentru stilul său vizual expresiv și creativ, <i>Midjourney</i> este utilizată pe scară largă în artă digitală, <i>design</i> , ilustrație și creație vizuală. Platforma funcționează în principal prin intermediul aplicației <i>Discord</i> , unde utilizatorii introduc <i>prompt</i> -uri text, iar sistemul generează imagini originale în câteva secunde.
Adobe Firefly	https://firefly.adobe.com/	Aceasta permite generarea de imagini, efecte grafice, texturi și elemente vizuale, fiind integrată direct în aplicații populare precum <i>Adobe Photoshop</i> , <i>Illustrator</i> și <i>Express</i> , gratuit cu cont <i>Adobe</i> .
Leonardo AI	https://leonardo.ai/	Platforma dispune de o interfață intuitivă, accesibilă prin <i>browser</i> , și include atât funcții gratuite, cât și opțiuni avansate disponibile prin abonament. Bun pentru personaje și artă conceptuală; plan gratuit generos.
Recraft V3	https://www.recraft.ai/	Excelent pentru text lung în imagini și grafică vectorială ceea ce o face extrem de utilă pentru <i>logo</i> -uri, pictograme, afișe și materiale educaționale care necesită claritate și adaptabilitate la diferite dimensiuni.
Meta AI (Imagine)	https://www.meta.ai/ai-image-generator/	Platforma se remarcă prin ușurința în utilizare și prin capacitatea de a genera imagini într-un timp foarte scurt. Integrată în <i>Instagram/Facebook</i> , rapid pentru <i>social media</i> , complet gratuit.
BrandCrowd	https://www.brandcrowd.com/	Crearea rapidă a materialelor vizuale profesionale – de la <i>logouri</i> , postere și prezentări pentru clasă la materiale de marcă pentru cluburi, echipe sau evenimente școlare.
Dreamina	https://dreamina.capcut.com/	Platforma poate fi utilizată pentru ilustrații, concepte artistice, materiale multimedia sau conținut digital creativ.

Instrumente IA pentru generarea video-urilor

Synthesia	https://www.synthesia.io/	Creează videoclipuri cu avatare <i>IA</i> realiste și <i>voice-over</i> în mai mult de 140 limbi, ideal pentru tutoriale și prezentări.
Sora (OpenAI)	https://sora.chatgpt.com/explore	Generează clipuri video fotorealiste din <i>prompt</i> -uri textuale, cu mișcări complexe, acces gratuit limitat.
Pika Labs	https://pikalabs.org/	Instrument distractiv pentru clipuri scurte artistice, cu efecte creative și <i>lip sync</i> , plan gratuit cu limite.
Luma Dream Machine	https://lumalabs.ai/dream-machine	Generează videoclipuri dinamice din imagini/text, cu fizică realistă, focalizată pe <i>storytelling</i> vizual.
Heygen	https://www.heygen.com/	Generarea de videoclipuri cu avatare realiste,

		care transformă textul, scripturile sau ideile în conținut video profesional fără filmare sau actori. Este excelentă pentru educație, creând tutoriale, lecții sau prezentări cu voci sincronizate și traduceri automate în 170 limbi, inclusiv română.
DeepBrain AI	https://deepbrainai.com/	Avatare hiper-realiste și <i>text-to-video</i> ; perfect pentru conținut educațional sau <i>marketing</i> .
Pictory	https://pictory.ai/	Convertește articole/bloguri în videoclipuri animate cu <i>voice-over</i> , simplu pentru reutilizarea conținutului.
CapCut AI	https://www.capcut.com/	<i>Script-to-video</i> în 120 limbi, inclusiv română, generează clipuri complete din text, acces gratuit.
Fliki	https://fliki.ai/	<i>Text-to-video</i> cu voci în 75 limbi, bun pentru <i>YouTube/podcasturi</i> în română. Este gratuit 5 min pe lună, planuri de la 21\$ pe lună pentru export nelimitat fără marcă de apă.
Teach-O-Matic	https://www.teachomatic.net	<i>Open-source</i> care generează videoclipuri tutoriale „ <i>how-to</i> ” folosind <i>IA</i> , pornind de la instrucțiuni text simple. Ideal pentru educatori care vor conținut rapid fără editare manuală.

Instrumente IA pentru generarea textelor

ChatGPT (OpenAI)	https://chatgpt.com/	Generează planuri de lecții complete, scenarii interactive, chestionare cu răspunsuri multiple sau eseuri evaluative din <i>prompt</i> -uri simple.
TeacherMatic	https://teachermatic.com/	Platformă dedicată profesorilor, concepută pentru proiectarea și generarea de materiale didactice: creează planuri de lecții, fișe de lucru, <i>quizz</i> -uri, rubrici de evaluare și scenarii de roluri în secunde.
MagicSchool.ai	https://www.magicschool.ai/	Peste 60 de instrumente pentru educatori: planuri diferențiate, obiective SMART, chestionare adaptive și <i>feedback</i> personalizat pentru elevi.
Quizizz AI	https://wayground.com/	Crearea de teste și chestionare interactive, care integrează inteligență artificială pentru a automatiza și îmbunătăți procesul de creare a evaluărilor educaționale.
Slidesgo AI	https://slidesgo.com/	Generează prezentări <i>PowerPoint</i> cu planuri de lecții integrate, imagini și structură didactică din descriere text.
Copy.ai	https://www.copy.ai/	Scenarii creative, descrieri de activități, crearea materialelor didactice, rezumate lecții sau serii de <i>email</i> -uri pentru părinți/elevi.
Eduaide.ai	https://www.eduaide.ai/	Asistent educațional <i>IA</i> creat special pentru cadre didactice, care oferă peste 100 de tipuri de resurse, inclusiv planuri de lecție,

		activități, fișe de lucru, grafici și jocuri educative, toate generate automat pe baza datelor profesorului.
LessonPlans.ai	https://www.lessonplans.ai/	Creează planuri zilnice/orare cu obiective, metode și resurse, adaptate vârstei și disciplinei. Platforma este gândită pentru a reduce timpul de pregătire a lecțiilor și pentru a oferi inspirație pedagogică, fără a înlocui rolul profesorului în procesul educațional.

Instrumente de generare a cărților de povești pentru copii

Squibler	https://www.squibler.io/ai-book-generator/ https://www.squibler.io	Platformă dedicată scrierii creative, lansată în anul 2022, care ajută autorii, scenariștii și educatorii să genereze povești complete, romane, scenarii de film sau planuri narative din idei simple sau <i>outline</i> -uri (rezumate structurate ale poveștilor).
StoryBook AI	https://www.storybookai.app/	Generează automat povești ilustrate (în special pentru copii) pornind de la un scurt prompt text.
Childbook AI	https://www.childbook.ai/	Crearea de cărți personalizate pentru copii, în care textul și ilustrațiile sunt generate automat pe baza unor idei simple oferite de adult sau profesor.
AI Book generator	https://aibookgenerator.net/	Generarea automată de cărți, <i>ebook</i> -uri, manuale sau materiale educaționale extinse pornind de la instrucțiuni textuale, teme sau conținut existent.
Dashtoon	https://dashtoon.com/ai-childrens-story-generator	Crearea de benzi desenate și cărți ilustrate asistată de inteligență artificială, gândită în special pentru <i>webtoon</i> , <i>manga</i> și povești pentru copii. Permite atât generarea de imagini și panouri grafice, cât și structurarea poveștii într-un format de comic profesionist, fără să fie nevoie de desen manual.
Scarlett Panda	https://www.scarlettpanda.com/ai-book-picture-generator	Generarea de povești personalizate pentru copii. Platforma creează rapid (în aproximativ 30 de secunde) povestiri unice care îi au ca eroi pe copiii înșiși sau pe personajele lor preferate, adaptate după nume, vârstă, interese și universul dorit de utilizator.

Deși astăzi există o multitudine de platforme, aplicații și *softuri* dedicate creării muzicii și generării de resurse educaționale, integrarea *Inteligenței Artificiale* în *educația muzicală* nu vine fără provocări semnificative. Cea mai mare dintre acestea constă, probabil, în deschiderea profesorilor către schimbare și în dobândirea competențelor digitale necesare pentru a valorifica pe deplin potențialul acestor instrumente în cadrul lecțiilor.

Infrastructura tehnică devine, de asemenea, un factor esențial: școlile trebuie să fie dotate cu echipamente adecvate, să dispună de o conexiune la internet stabilă și să aibă acces continuu la platforme educaționale actualizate. Dar provocările nu se opresc aici. Utilizarea IA ridică, inevitabil, întrebări etice și pedagogice complexe: „Câtă autonomie este benefică pentru elev?“, „Cum poate fi menținut echilibrul între creativitatea umană și sugestiile generate de algoritmi?“ și, mai ales, „În ce măsură poate tehnologia să evalueze obiectiv performanțele artistice, care sunt profund subiective și marcate de expresivitate personală?“.

Aceste întrebări sunt cu atât mai relevante cu cât muzica, spre deosebire de alte discipline, se „hrănește” din emoție, intuiție și comunicare non-verbală. Prin urmare, integrarea IA trebuie să fie făcută cu maxim discernământ, cu atenție la detaliile subtile care definesc actul artistic, pentru a nu reduce creația muzicală la un simplu proces automatizat. Scopul nu este transformarea elevilor în utilizatori pasivi ai tehnologiei; dimpotrivă, aceștia trebuie să devină creatori conștienți, capabili să folosească IA ca un instrument suplimentar, un catalizator care le extinde orizontul explorării universului muzical.

Concluzii

În urma celor analizate, putem constata un fapt cert: *Inteligența Artificială* nu este doar un instrument auxiliar, ci reprezintă una dintre cele mai revoluționare inovații ale educației contemporane. Impactul său se face simțit profund asupra modului în care sunt proiectate, desfășurate și evaluate lecțiile, inclusiv și cele de *educație muzicală*, ceea ce transformă radical raportul dintre profesor, elev și conținutul educațional. Nefiind ca ceva trecător, IA se conturează ca un instrument educațional sofisticat, dar care este capabil să personalizeze procesul educațional, să stimuleze creativitatea și să pună la dispoziție resurse adaptate nevoilor ale elevilor și ale cadrelor didactice.

Educația muzicală, prin natura sa expresivă, artistică și interdisciplinară, se dovedește a fi un teren destul de fertil pentru integrarea IA. Instrumentele prezentate în lucrarea de față, începând cu generatoarele de muzică și aplicațiile de antrenament auditiv și până la platformele de creare de conținut vizual, audio și textual, ne demonstrează cum poate tehnologia sprijini nu doar dezvoltarea competențelor fundamentale, dar și explorarea creativității, improvizației și compoziției. Elevii pot experimenta muzica într-un mod mai captivant, interactiv, beneficiind de *feedback* imediat și dobândind autonomie reală în procesul de învățare. Profesorii, la rândul lor, pot folosi aceste resurse pentru a-și optimiza timpul didactic și a-și concentra eforturile pe activități care necesită judecată artistică, sensibilitate și expertiză umană.

Însă, IA nu trebuie văzută ca un înlocuitor al profesorului sau al experienței educaționale

tradiționale. Ea este, înainte de toate, un partener pedagogic, rolul profesorului rămânând central. Acesta mediază interacțiunea dintre tehnologie și elev, selectează instrumentele adecvate și creează contexte de învățare relevante, menținând dimensiunile fundamentale ale educației muzicale așa ca empatia, sensibilitatea artistică, motivația și relația umană, care nu pot fi replicate de algoritmi, indiferent de sofisticarea lor.

În același timp, utilizarea IA ridică provocări de ordin tehnic, pedagogic și etic. Lipsa infrastructurii adecvate, inegalitățile de acces la tehnologie, necesitatea formării competențelor digitale ale profesorilor, dar și riscul dependenței excesive de algoritmi sau reducerea creativității autentice sunt aspecte care trebuie atent evaluate. Integrarea IA trebuie să fie echilibrată, gândită și reflectată constant, cu atenție la scopurile educaționale reale.

Prin urmare, *Inteligența Artificială* are un potențial enorm de a îmbogăți și de a îmbunătăți lecțiile de *educație muzicală*, cu condiția că este utilizată cu responsabilitate și creativitate. Scopul nu este de a automatiza arta sau de a uniformiza expresia muzicală, ci de a sprijini elevii în descoperirea propriei voci artistice și în construirea unei relații autentice cu muzica. Folosită cu rațiune, IA poate deveni un factor declanșator al inovării didactice și un aliat valoros în formarea culturală, emoțională și creativă a viitoarelor generații.

Referințe bibliografice

1. RUSSELL, Stuart and Peter NORVIG. *Artificial intelligence: A modern approach*, 3rd ed. Pearson, 2021. ISBN 978-0-13-604259-4.
2. POPEAN, Mihai. Aplicații algoritmice în educația muzicală ca parte din Aicologia generală. *Tehnologii informatice și de comunicație în domeniul muzical*, Vol.9, nr.1, 2018, pp.7–15. Disponibil: [https://digital.csic.es/bitstream/10261/156712/1/FBBVATNS\(2016\)100-25.pdf](https://digital.csic.es/bitstream/10261/156712/1/FBBVATNS(2016)100-25.pdf) [accesat 2025-12-18].
3. LEI, Shuwen. Integrating Artificial Intelligence into University Music Education: Opportunities and Challenges. In: *Art and Performance Letters* (2025) Vol.6, pp.1–5. Disponibil: <https://www.clausiuspress.com/article/15463.html> [accesat 2025-12-18].
4. *Avantajele și dezavantajele inteligenței artificiale în educație*. Disponibil: <https://techpulsion.com/ro/avantajele-%C8%99i-dezavantajele-inteligen%C8%9Bei-artificiale-%C3%AEn-educa%C8%9Bie/> [accesat 2025-12-18].
5. *Pro și contra inteligenței artificiale în educație*. Disponibil: <https://techpulsion.com/ro/avantajele-%C8%99i-dezavantajele-inteligen%C8%9Bei-artificiale-%C3%AEn-educa%C8%9Bie/> [accesat 2025-12-18].
6. АЙНАБЕКОВА, Назгуль Торебаевна. Роль искусственного интеллекта на уроках музыки. *Universum: Психология и образование*: электрон. Научн. Журн. 2025. 11(137). Disponibil: [https://7universum.com/pdf/psy/11\(137\)%20\[28.10.2025\]/Ainabekova.pdf](https://7universum.com/pdf/psy/11(137)%20[28.10.2025]/Ainabekova.pdf) [accesat 2025-12-18].
7. SHAMAKHMUDOVA, D. M. (2025). Artificial Intelligence in Music Education. *European Journal of Arts*, 2025, No 1, pp. 66–69. Disponibil: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/article/Arts-1_p66-69_9VXO5L4.pdf [accesat 2025-12-18].
8. ДУБРОВСКИЙ Владимир Викторович и Ярослав Александрович ГОРБИК. Изучение возможностей применения искусственного интеллекта в обучении музыке. *Высшее образование сегодня*, 2024, 15(2), pp.74–79. Disponibil: <https://sciup.org/hetoday/2024-4> [accesat 2025-12-18].
9. AIVA. AI music generation assistant. Disponibil: <https://www.aiva.ai/> [accesat 2025-12-18].
10. Ecret music. Royalty Free Music for Creators. Disponibil: <https://ecretmusic.com/> [accesat 2025-12-18].

11. Suno. AI music generator. Disponibil: <https://suno.com/> [accesat 2025-12-18].
12. Udio. AI music generator. Disponibil: <https://www.udio.com> [accesat 2025-12-18].
13. Mureka. AI music generator. Disponibil: <https://www.mureka.ai> [accesat 2025-12-18].
14. ToneGym. Ear training platform. Disponibil: <https://www.tonegym.co> [accesat 2025-12-18].
15. Yousician. Learning platform. Disponibil: <https://yousician.com> [accesat 2025-12-18].
16. Chrome music lab. Learning platform. Disponibil: <https://musiclab.chromeexperiments.com> [accesat 2025-12-18].
17. Soundtrap. Platform for music creation and collaboration. Disponibil: <https://www.soundtrap.com/> [accesat 2025-12-18].
18. ScoreCloud. Music notation software. Disponibil: <https://scorecloud.com> [accesat 2025-12-18].
19. ГОШКО, Ирина Александровна. *Применение искусственного интеллекта и нейросетей в образовании*. Методический сборник. Тирасполь, 2025.

ABORDAREA SURSEI FOLCLORICE ÎN MINIATURA CORALĂ LA STREȘINA CASEI MELE DE ION MACOVEI

APPROACHING THE FOLKLORE SOURCE IN THE CHORAL MINIATURE - LA STREȘINA CASEI MELE BY ION MACOVEI

MIHAI MIHALAȘ⁹⁵

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

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

CZU 784.1.087.684:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.83>

Acest articol include analiza detaliată a miniaturii corale „La streșina casei mele” în prelucrare de Ion Macovei, precum și identificarea izvoarelor folclorice abordate în creație.

În articol sunt relatate informații generale despre personalitatea compozitorului și sunt identificate cele mai de seamă creații semnate de el. De asemenea, este redat concis modul de abordare a sursei folclorice și aplicarea acesteia în procesul componistic al creației sus-menționate. Analiza scoate în evidență structura miniaturii corale, diferite procedee componistice și mijloace de expresie muzicală. Autorul identifică unele probleme care pot apărea pe parcursul pregătirii în repetiții a creației miniaturale pentru interpretarea în scenă.

Cuvinte-cheie: *dirijor de cor, folclor, formă muzicală, Ion Macovei, mijloace de expresie muzicală, miniatură corală*

This article includes a detailed analysis of the choral miniature La streșina casei mele by Ion Macovei as well as the identification of the folklore sources addressed in the creation.

The article provides general information about the composer's personality and identifies the most important creations signed by him. It also concisely presents the way of approaching the folklore source and its application in the compositional process of the above-mentioned creation. The analysis highlights the structure of the choral miniature, different compositional procedures and means of musical expression.

⁹⁵ E-mail: mihalasmm@gmail.com

Throughout the article, the author identifies some problems that may arise during the preparation in the rehearsals of the miniature for stage performance.

Keywords: choir conductor, folklore, musical form, Ion Macovei, means of musical expression, choral miniature

Introducere

Compozitorul Ion Macovei (1947-2011) a lăsat pagini cu adevărat valoroase pentru componistica națională. Creația sa, ancorată adânc în muzica și spiritualitatea populară, a avut un impact puternic în viața muzicală a timpului său, deși a fost marginalizată de cenzura sovietică, compozitorul având parte de un destin dramatic. În articolul intitulat sugestiv *Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei*, cercetătoarea P. Rotaru scria: „În cultura muzicală a poporului nostru, Ion Macovei se înscrie drept unul dintre cei mai talentați compozitori din ultimele decenii. Creația sa îmbrățișează cele mai diverse genuri ale artei sonore. Printre ele descoperim opusuri orchestrale, pânze pentru soliști, cor și orchestră, piese instrumentale și vocale de cameră, rapsodii și prelucrări de cântece populare pentru cor, muzică pentru copii” [1]. Pe lângă binecunoscutul oratoriu *Miorița*, pentru soliști, cor și orchestră (compus în 1974), *Simfonia pentru soliști vocali* (discant, soprană, bas) și orchestră (1973), suitele orchestrale *Plaiuri simfonice* (1972), *Eterofonii rustice* (1977) și alte lucrări de inspirație folclorică, autorul a avut o predilecție aparte și pentru prelucrările corale ale cântecului popular, acesta constituind una din sursele de inspirație nesecate pentru compozitorii din Republica Moldova în general.

Identificarea sursei folclorice

Miniatura corală *La streșina casei mele* (1973) în prelucrare de Ion Macovei se bazează pe cunoscuta melodie românească din zona folclorică a Olteniei *Și-au pornit olteni la coasă* sau, în altă variantă – *Au plecat olteni la coasă*, ce se regăsește în repertoriul unor mari interpreți de muzică populară din această zonă, precum cântăreții Maria Lătărețu, Maria Ciobanu, Ion Dolănescu, instrumentiștii – naistul Gheorghe Zamfir, violonistul Tudor Pană, poli-instrumentistul Ion Lăceanu și mulți alții. Este, de fapt, o melodie în ritm de horă din zona Olteniei care a devenit extrem de cunoscută în tot arealul românesc datorită renumitei interprete, „privighetoarea Gorjului”, Maria Lătărețu, care este autoarea versurilor și, foarte probabil, și autoarea melodiei – se știe că marea cântăreață-rapsod a compus o serie întreagă de cântece pe care le-a interpretat cu mare succes, acestea devenind „populare”. Începând cu anii 1960, cântecul *Și-au pornit olteni la coasă* era atât de cunoscut încât a ajuns să fie o veritabilă „carte de vizită” a regiunii date, alături de alte melodii precum *M-a făcut maica oltean* sau *Lie-Ciocârlie*. Melodia în cauză face parte din genul liric, genul de cântec propriu-zis, având un subiect de dragoste. Textul povestește despre

plecarea bărbaților la muncă, la cosit de fân, în timp ce femeile rămân să-i aștepte, muncind și ele la secerat grâu. Alte versiuni ale textului (spre exemplu, cea a lui Ion Dolănescu) au și o tentă umoristică – „oltenii” nu mai vin, căci „au plecat la Severin”, iar femeile pleacă la cârciumă să bea „vinul cu pelinul”. O trăsătură specifică textului acestui cântec este prezența unui refren mai puțin obișnuit – *i-lai, i-lai* – fapt ce nu doar îl distinge de alte cântece propriu-zise, ci și îl face imediat recognoscibil. La data scrierii prelucrării corale analizate, melodia acestui cântec era binecunoscută și în spațiul dintre Prut și Nistru, fiind difuzată deseori la radioul sau televiziunea română, ce erau, după cum se știe, recepționate, audiate și privite clandestin, atât de locuitorii satelor de pe Prut cât, mai ales, de interpreții de muzică populară de la noi, care uneori chiar și le preluau în propriul lor repertoriu.

Abordarea sursei folclorice de către compozitor

Muzicologul Parascovia Rotaru relatează: „Sursa principală de inspirație pentru pânzele sonore pe care le-a creat a fost folclorul muzical – valoare nemuritoare a spiritualității poporului nostru. Fiind născut la țară, a cunoscut muzica populară în forma ei primară de existență. Tocmai de aceea compozitorul a utilizat-o în procesul de lucru într-un mod cu totul deosebit, foarte personal, fapt care i-a și marcat întreaga creație” [1]. Provenind dintr-o familie ce iubea muzica folclorică, unde se cânta cu vocea sau la diferite instrumente – unchiul compozitorului, Filimon Blidaru, a fost un lăutar vestit pe Valea Prutului – Ion Macovei a învățat să cânte încă în copilărie, practic, la toate instrumentele populare de suflat. Maestrul cunoștea îndeaproape folclorul românesc și datorită faptului că în timpul anilor de studii la Institutul de Arte G. Musicescu, a participat la expedițiile folclorice, culegând folclor.

Este interesant de remarcat faptul că Ion Macovei a utilizat, pentru miniatura sa, titlul și primele rânduri din textul unui alt cântec la fel de cunoscut, ce aparține Mariei Lătărețu intitulat: *Sub streășina casei mele* (I. Macovei schimbând cuvintele *Sub streășina* cu *La streșina*). Subiectul cântecului dat are note dramatice și se încadrează în specia „de jale, de soartă”: pornind de la titlu și imaginea personificată a rândunelelor, textul miniaturii corale analizate este scris în aceeași cheie, vizând dragostea nefericită.

La streșina casei mele / Este-un cuib de rândunele./

Ziua toată ciripesc / Și-ntre ele se iubesc./

A bățut noaptea un vânt / Și-a dat cuibul la pământ./

Cuibușorul risipit / Și de păsări părăsit./

La streșina casei mele / Fost-a cuib de rândunele./

Nimeni nu mai ciripește / Nimeni nu se mai iubește.

Structura miniaturii corale *La streșina casei mele* și mijloace de expresie muzicală

Din perspectiva analizei muzicale este important de menționat și de urmărit tendința transformării conținutului textelor (cel inițial și cel utilizat de compozitor) și a nuanțelor lirice pe care le conțin – de la un caracter luminos, chiar glumeț în versiunea originală (*Și-au pornit olteni la coasă*) la imagini și stări triste, chiar dramatice, în cele două versiuni ale versului *Sub streșina casei mele*, când în prim-plan apar imaginile cuibului, a vieții/morții rândunelilor, a dispariției vieții și a dragostei. Insistăm asupra acestei metamorfoze pe care a pus accent compozitorul, pentru că anume schimbarea de caracter va marca și caracterul prelucrării corale analizate. După cum vom vedea ulterior, compozitorul a întrevăzut în această melodie un bogat potențial semantic și l-a redat într-un mod foarte convingător, prin procedee componistice distincte, mijloace de expresivitate și o abordare componistică dramaturgică inedită, astfel încât un cântec popular de formă strofică s-a transformat într-o poveste muzicală cu caracter dramatic, în miniatură cu un bogat conținut semantic exprimat într-o formă concisă (macro cosmos reflectat în micro cosmos).

Se știe că „structura melodiilor vocale folclorice de regulă se încadrează în forma strofică cu sau fără refren, fiind clasificată în funcție de numărul de rânduri muzical-poetice și de structura materialului muzical pe care-l conțin” (bazat pe repetitivitate sau noutate melodică) [2, p.134-139]. Astfel, forma strofică ternară a cântecului original conține în total trei rânduri melodice distincte – două rânduri muzical-poetice care se repetă (pe versurile strofei) și unul al refrenului, ce se repetă variat, schema fiind prezentată mai jos (**Tabelul 1**).

Tabelul 1. I. Macovei, *La streșina casei mele*

Melodie:	A / Rf1	A / A / Rf1 //	B / Rf1	B / Rf2
Text:	a / rf	b / c / rf //	d / rf	e / rf
Nr. de măsuri:	2 / 3	2 / 2 / 3	2 / 3	2 / 3

Lungimea versurilor muzical-poetice este inegală: rândurile poetice au formă de opt silabe, iar refrenul diferă de acest tipar, având 5 (Rf1) și, respectiv, 13 silabe (Rf.2). Astfel, rândurile melodice conțin câte două măsuri, refrenele – câte trei. Este o structură specifică cântecului propriu-zis. Trebuie să menționăm că pentru a dobândi o integritate a textului muzical și poetic per frază este necesar de a nu separa în interpretare fiecare vers, ci dimpotrivă de a lega întreaga frază (rând poetic).

Structura miniaturii corale analizate articulează o formă monotematică tripartită simplă cu repriză modificată și codă, iar schema ce se conturează poate fi: AA1A2, compartimentele fiind constituite din perioade de, respectiv, 22, 24 și 29 (22+7) măsuri, unde A poartă un caracter de

expoziție, A1 – de dezvoltare, iar A2 – de repriză modificată la care se adaugă coda. Funcționalitatea clară a părților ne permite reprezentarea schematică a formei prin formula r ABA1, unde A este expoziția, B – dezvoltarea (structurată pe materialul muzical A), iar A1 – repriză modificată. În interiorul fiecărei părți compozitorul păstrează aproape exact forma cântecului original, la care adaugă o introducere înainte de două măsuri la începutul lucrării și o codă de 7 măsuri după compartimentul A1, adică la sfârșitul piesei. O primă deosebire de melodia originală rezidă în cadrarea rândurilor asimetrice ale acesteia în tiparele frazării simetrice, de tip ”pătrat”, specifice muzicii academice: în loc de 2+3/ 2+2+3// 2+3/ 2+3, avem: 2+2/ 2+2+4// 2+2/ 2+4. Prezentăm mai jos schema piesei analizate (**Tabelul 2**).

Tabelul 2. I. Macovei, *La streșina casei mele*

	A Andantino, m.1-22					B piu mosso, m.23-46				A1 Tempo I, m.47-75					
Scara sonoră	g-a-b-cis-d-e					d-e-f-gis-a-h				g-a-b-cis-d-e					
	intr	A Rf1	A Rf2	B Rf3	B Rf2	A Rf1	A Rf2	B Rf3	B Rf2	intr	A Rf1	A Rf2	B Rf3	B Rf2	coda
Nr.de măsuri	2	2+2	2+4	2+2	2+4	2+2	2+5	2+2	2+7	2	2+2	2+4	2+2	2+4	7
Tema expusă în partida:		alto		soprano		bas+tenor		bas+alto			soprano+alto				

Cel mai important aspect ce merită a fi reținut este faptul că în lucrarea lui Ion Macovei forma strofică (specifică structurii arhitectonice vocale, atât în muzica populară cât și în cea academică), ce are ca principiu ordonator caracterul repetitiv, capătă o desfășurare cu caracter dramatic, căpătând o amploare dramaturgică caracteristică atribuită mai mult genurilor instrumentale. În acest scop, compozitorul utilizează mai multe mijloace: contrastul dintre părțile I și a II-a (în special, pe plan tonal), amplificarea factuală (componentă de trei voci în partea I-a, de 4 voci în partea a II-a, divizarea vocilor și dublarea în octavă a melodiei, în partea a III-a). În miniatură este prezentă și o culminație, în segmentul al doilea din partea B, ce corespunde conținutului textului poetic. Unul dintre cele mai complicate momente pentru o interpretare spectaculoasă este ridicarea culminației în asemenea tipuri de creații unde tema muzicală este asemănătoare pe tot parcursul lucrării. Dirijorului, cât și artiștilor de cor le revine sarcina de a crea o creștere continuă a intensității și a nivelului dramatic până la culminație, folosind una și aceeași melodie. În cazul în care această melodie nu are o dinamică, atunci există riscul ca interpretarea miniaturii corale date să devină una banală.

Deși, conform semnului si bemol la cheie indicat la începutul lucrării se presupune că tonalitatea piesei ar fi d-moll sau F-dur, structura sonoră a melodiei este, de fapt, o scară hexatonică de tip cromatic (cu secundă mărită), cu fundamentală pe sol, care, în partea mediană este transpusă cu o cvartă în jos. Acest fapt, la care se adaugă și apariția melodiei în registrul grav, în partida

basului, contribuie la augmentarea contrastului între compartimentele A și B. Din experiența interpretării în scenă a lucrării date, putem spune că momentul în care vocea bas conduce melodia poate fi un impediment pentru o bună desfășurare a procesului interpretativ. După vocile alto și tenor, melodia în vocea inferioară poate avea o sonoritate mai estompată și aparent mai lentă, ceea ce ne determină să atragem atenția asupra unor metode de articulație care ar ajuta la omogenizarea per ansamblu a liniei melodice între toate vocile prin care trece melodia.

Având o „mare aplecare către tehnicile polifonice”, după expresia cercetătoarei V. Galaicu [3 p. 644], compozitorul folosește și în lucrarea analizată elemente ale polifoniei populare (ison, imitație) conferind acestor procedee componistice un rol dramaturgic. Pe tot parcursul miniaturii pot fi urmările două straturi sonore: tema și isonul, sub forma unei figurații melodice neîntrerupte, bazate pe treptele III-IV-V ale scării, ce nu atinge niciodată fundamentală – ca o imagine a unui suflet rătăcitor, simbolizat și de zborul rândunelilor. Pe măsura desfășurării materialului muzical, isonul se dublează în terță (partea B, m. 23-33), pentru ca apoi să apară în terță divizată la soprane, în acut, în segmentul culminant, pe versurile „cuibușorul risipit/și de păsări părăsit” (m. 34-42). Acest moment prezintă un pericol pentru sonoritatea piesei, vocile superioare care țin isonul, de cele mai dese ori, prevalează asupra melodiei, motiv pentru care am sugera o scădere a intensității dinamice în vocile de susținere și o creștere a dinamicii în partida bas. Un alt element polifonic utilizat de Ion Macovei este și imitația, ce apare în aceeași parte mediană creând efectul de amplificare sonoră și de dinamizare a dramaturgiei muzicale, obținut și prin indicațiile *più mosso* și *poco a poco crescendo*. Acest mijloc de expresivitate (imitația) necesită o abordare aparte. Toți membrii partidelor corale trebuie să respecte întru totul pasul metric și să fie cât mai concreți în emisia sunetului. În caz contrar imitația poate duce la o masă sonoră nedefinită („terci” sonor).

În culminație compozitorul utilizează și procedeul dublării în octavă a melodiei temei, fapt ce accentuează, de fapt, caracterul monodic al acesteia (în partidele bas-alto, m. 34-42), iar imaginea plecării păsărilor este subliniată în cele trei măsuri adăugate la Rf2 (m. 44-46, care avea 4 măsuri în partea A (m. 19-22), aici având 7 (m. 40-46). Efectul este aproape vizual – din temă se desprinde ultimul motiv descendent, ce trece, succesiv, în partidele de soprano, tenor, alto, bas, însoțite de isonul de cvintă, prelungit de *fermata*, pe acordul de dominantă al fundamentalei G, a scării hexacordice cromatice ce revine în compartimentul final al miniaturii.

Un loc aparte în dramaturgia lucrării îl ocupă nuanțele dinamice notate de autor în diapazonul *pp* – *mf*: astfel, chiar și în segmentul culminant, unde sopranele ating *la* din octava a treia, se va interpreta *mf* – ceea ce reprezintă una din dificultățile de interpretare ce stau în fața interpreților.

Concluzii

Miniatura *La streșina casei mele* de Ion Macovei ocupă un loc aparte în repertoriul coral național. Compozitorul a reconceptualizat semantica textului și a melodiei originale, utilizând procedee componistice apropiate de limbajul muzical folcloric, dezvăluind plenar conținutul poetic prin scriitura sa corală originală. Creația dată abundă de dramatism care se revarsă prin sonoritățile pe alocuri zbuciumate, iar în alte momente de tristețe și suspin. Putem presupune că compozitorul a dorit să arate prin creația dată firea poporului nostru, de-a lungul timpului asuprit, ponegriț, deportat și aruncat în beznă. Sentimentul pe care îl lasă audierea miniaturii corale *La streșina casei mele* este de cele mai dese ori tristețea însoțită de deznădejde. Probabil, asemenea sentimente le-a și avut compozitorul în timpul creării acestei lucrări. Cu siguranță, piesa *La streșina casei mele* poate fi considerată ca una dintre lucrările de referință care a intrat în repertoriul profesionist de miniatură corală în componistica autohtonă.

Referințe bibliografice

1. ROTARU, Parascovia. Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei. In: *Arta*, 2012, nr.1 (AAV). Chișinău: Grafema Libris, 2012, p. 51-54. ISSN 2345-1181 .
2. AGAPIE Larisa și Gheorghe OPREA. *Folclor muzical românesc*, Editura muzicală, București, 1982.
3. GALAICU, Violina. Descendența folclorică a unor procedee sintactice în creația compozitorilor basarabeni din ultimele decenii. In: *Materialele Simpozionului Internațional Români majoritari / Români minoritari: interferențe și coabitări lingvistice, literare și etnologice*. Iași: ALFA, 2007, pp. 643-646. ISBN 978-973-8953-49-9.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА*: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

PRINCIPIILE METODICE ALE CONDUCĂTORILOR CAPELEI CORALE *DOINA*: ASPECT ISTORIC

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE LEADERS OF THE “*DOINA*” CHORAL CHAPEL: HISTORICAL PERSPECTIVE

NATALIA BLÎNDU⁹⁶

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

⁹⁶ E-mail: nataliacons1290@mail.ru

В статье характеризуются методические принципы художественных руководителей академической хоровой капеллы «Дойна». Наиболее подробно рассмотрены творческие идеи Константина Пигрова, поскольку они представлены в двух изданных теоретических работах — «Руководство хором» и «Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ». По материалам опубликованных статей и воспоминаний учеников воссозданы методические взгляды Александра Свешникова, проявившиеся в деятельности таких лидеров «Дойны» как Владимир Минин, Вероника Гариштя и Илона Степан. С меньшей детализацией продемонстрированы способы работы с капеллой Михаила Брезденюка и Моисея Кононенко. На основании выполненных анализов сделан вывод о том, что методика К. Пигрова, М. Брезденюка и М. Кононенко опиралась на традиции Петербургской певческой капеллы, Московского Синодального училища церковного пения и многочисленных регентских певческих школ. Поскольку время работы этих музыкантов совпало с периодом гонения на церковь, концепции регентства проявлялись в их деятельности латентно и выражались в том, что выработанные вековым коллективным опытом способы работы с хором переносились на современный музыкальный материал. Во второй половине XX века в деятельности В. Минина, В. Гаришты и И. Степан преобладающими стали традиции светского хорового искусства, базирующиеся на обобщении опыта концертной и учебной деятельности современных руководителей капелл Москвы и Ленинграда.

Ключевые слова: академическая хоровая капелла «Дойна», методические принципы, руководство хором, хормейстер, художественный руководитель

În articol sunt caracterizate principiile metodice ale conducătorilor artistici ai Capelei Corale Academice „Doina”. Cel mai detaliat sunt examinate ideile artistice ale lui Konstantin Pigrov, prezentate în lucrările sale teoretice publicate — „Conducerea colectivului coral” și „Solfegiu pentru secțiile dirijoral-corale ale colegiilor muzicale”. Pe baza materialelor publicate și a amintirilor discipolilor sunt reconstituite concepțiile metodice ale lui Aleksandr Svešnikov, manifestate în activitatea unor lideri ai „Doinei” precum Vladimir Minin, Veronica Garștea și Ilona Stepan. Cu o detaliere mai redusă sunt prezentate modalitățile de lucru cu colectivul ale lui Mihail Brezdeniuk și Moisei Kononenko. În baza analizelor efectuate se ajunge la concluzia că metodologia lui K. Pigrov, M. Brezdeniuk și M. Kononenko s-a sprijinit pe tradițiile Capelei Imperiale din Sankt-Petersburg, ale Școlii Sinodale de cântare bisericească din Moscova, precum și ale numeroaselor școli de reghenți și de cânt bisericesc. Deoarece perioada de activitate a acestor muzicieni a coincis cu epoca persecuțiilor împotriva bisericii, concepțiile dirijorale bisericești s-au manifestat în activitatea lor în mod latent, exprimându-se prin transferarea asupra materialului muzical contemporan a metodelor de lucru cu corul, elaborate printr-o experiență colectivă seculară. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, în activitatea lui V. Minin, V. Garștea și I. Stepan au devenit predominante tradițiile artei corale laice, bazate pe generalizarea experienței concertistice și didactice a conducătorilor contemporani de capele din Moscova și Leningrad.

Cuvinte-cheie: Capela Corală Academică „Doina”, principii metodice, dirijare corală, maestru de cor, conducător artistic

⁹⁷ E-mail: tircunova@yandex.ru

This article characterizes the methodological principles of the artistic directors of the "Doina" Academic Choir. Konstantin Pigrov's creative ideas are examined in the most detail, as they are presented in two published theoretical works—"Choral Direction" and "Solfeggio for Choral Conducting Departments of Music Schools." Based on published articles and the memories of his disciples, Alexander Sveshnikov's methodical conceptions are reconstructed, as manifested in the activity of such "Doina" leaders as Vladimir Minin, Veronica Garshtya, and Ilona Stepan. Mikhail Brezdenyuk and Moisei Kononenko's methods of working with the choir are presented in less detail. Based on the performed analyses, it is concluded that the methods of K. Pigrov, M. Brezdenyuk, and M. Kononenko were based on the traditions of the Sankt-Petersburg Imperial Choir, the Moscow Synodal School of Church Singing, and numerous regent choir schools. Since these musicians' work coincided with the period of persecution of the church, the concepts of church choir conducting manifested themselves latently in their work, and were expressed in the fact that the methods of working with the choir, developed through centuries of collective experience, were transferred to modern musical material. In the second half of the 20th century, the traditions of secular choral art, based on the generalization of the concert and educational experience of contemporary choir directors from Moscow and Leningrad, became predominant in the work of V. Minin, V. Garshtya, and I. Stepan.

Keywords: "Doina" Academic Choir, methodological principles, choir direction, choirmaster, artistic director

Введение

В процессе исторического развития академической хоровой капеллы *Дойна* первостепенное значение для становления художественного облика коллектива сыграли Константин Пигров (1876–1962), Михаил Брезденюк (1895–1975), Моисей Кононенко (1891–1972), Владимир Минин (род. 1929) и Вероника Гарштя (1927–2012). В настоящее время артистический почерк коллектива определяется деятельностью Илоны Степан (род. 1964). Методические принципы, которыми руководствовались эти творческие личности, отражают профессиональные знания и опыт, полученные ими в процессе обучения и практической работы. Их можно охарактеризовать в соответствии с теми культурными традициями, представителями которых они являются и, развивая которые, обогащают область хорового дирижирования.

Среди названных имен особое значение принадлежит выдающемуся хоровому дирижеру Константину Константиновичу Пигрову, который заложил основы профессионального мастерства *Дойны*. О его вкладе в историю хоровой капеллы говорится во многих музыковедческих материалах (наиболее подробно — в статьях З. Столяра и И. Милютиной [1, 2]; значению этого музыканта в формировании творческого облика *Дойны* посвящена и специальная публикация Н. Блынду [3]. В контексте интересующей нас методической проблематики важен аспект профессиональной преемственности в деятельности К. Пигрова: два его последователя — Михаил Федорович Брезденюк и Моисей Никифорович Кононенко — тоже опирались на применяемые основателем *Дойны* способы работы с хором. Поэтому можно считать, что под эгидой творческих идей К. Пигрова прошел значительный этап существования коллектива.

С момента появления в *Дойне* В. Минина, за короткий срок подготовившего капеллу к Декаде молдавского искусства и литературы в Москве (1960) и сумевшего поднять исполнительский уровень коллектива на кардинально новый уровень, в работе хормейстеров стали использоваться другие методические положения, ведущие начало от деятельности Александра Васильевича Свешникова (1889–1980), известного хорового дирижера, педагога, общественного деятеля, являвшегося в период 1948–1974 гг. ректором Московской государственной консерватории им. П. Чайковского. В. Минин был учеником А. Свешникова; под руководством А. Свешникова после окончания Кишиневской государственной консерватории стажировалась в Государственном хоре русской песни (ныне — Государственный академический русский хор им. А. Свешникова) В. Гарштя, в большой дружбе с В. Мининым состояли Е. Богдановский, педагог В. Гаршты, и Г. Стрезев, наставник И. Степан. Поэтому ясно, что методические принципы А. Свешникова, усвоенные благодаря В. Минину, оказались важными для руководителей хоровой капеллы *Дойна* во второй половине XX века.

Конечно, стиль работы творческих лидеров *Дойны* не только интерпретировал традиции К. Пигрова и А. Свешникова, но и отличался индивидуальными чертами, которые отражали самобытные качества их личностей и определялись неповторимым профессиональным опытом. Каждый из художественных руководителей, решая задачи своего времени и располагая имеющимися в наличии ресурсами, внес неповторимую лепту в формирование того монументального хорового организма, который сегодня заявляет о себе как один из главных выразителей музыкальной сущности Республики Молдова. Поэтому материал настоящей статьи содержит четыре основных раздела: в первом раскрыты методические принципы К. Пигрова, второй посвящен анализу идей А. Свешникова, в третьем продемонстрировано многообразие хормейстерских традиций руководителей *Дойны*, последний содержит выводы.

Методические идеи К. Пигрова

Выходец из семьи священника, К. Пигров познакомился с азами хорового певческого искусства в церковном хоре родного села Малая Джалга Ставропольской губернии под руководством регента-самоучки Д. Слюсаря. С 9-летнего возраста обучался в Ставропольском духовном училище, затем в духовной семинарии, где, благодаря ярким музыкальным и организаторским способностям вскоре стал руководителем семинарского хора. Большое влияние на юного К. Пигрова оказал учитель В. Веневский, о котором он с восторгом отзывался как о замечательном педагоге, неутомимом работнике в области

школьного пения, прекрасном дирижере хора и талантливом композиторе⁹⁸.

По окончании Ставропольской духовной семинарии К. Пигров в 1898 г. поступил в регентский класс Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге и с успехом прошел ее курс за три года. В то время Петербургская капелла являлась одним из ведущих центров подготовки кадров профессиональных хоровых дирижеров-регентов. Преподавателями музыкальных предметов служили профессора Петербургской консерватории: композитор А. Лядов (гармония, контрапункт и музыкальная форма), выдающийся знаток древнерусского церковного пения Н. Соколов (история церковного пения, знаменное пение, теория гармонии, руководство певческими классами), музыковед И. Вишневский (теория музыки и гармония), глубокий знаток русского народного творчества и церковного пения М. Щиглев (теория музыки и вокальное искусство).

Знакомство К. Пигрова с работой хора Придворной капеллы (смешанный хор мужчин и мальчиков) произвело на него неизгладимое впечатление. «Пение хора капеллы открыло мне новый мир хорового звучания. Меня поразило техническое совершенство этого бесподобного коллектива. Непередаваемое мастерство певцов капеллы меня ошеломило и потрясло. Я услышал не только великолепное исполнение церковной музыки, но и классические партитуры русских и западноевропейских композиторов», — писал он в автобиографии [цит. по 4 с. 6]. Эти впечатления послужили основанием для детального анализа способов достижения таких блестящих результатов, которые К. Пигров проверял и оттачивал в практическом регентском труде в храмах нескольких городов юга России: Ростова-на-Дону, Ставрополя, Одессы.

Принципы своей работы с хором К. Пигров изложил в двух теоретических работах: *Руководство хором* [5] и *Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ* [6]. Изданная в 1964 г. под редакцией Клавдия Птицы⁹⁹, монография *Руководство хором* раскрывает стройную систему методических и педагогических положений по руководству и профессиональному обучению хорового коллектива, а также по организации деятельности хормейстеров. В монографии семь глав. В первой главе содержатся общие сведения: об однородных и смешанных хорах, о типах коллективов с разным числом самостоятельных партий (одноголосных, двухголосных и т.д.) и способах исполнения музыки — с сопровождением и *a cappella*; приводятся примеры хоровых организаций в

⁹⁸ Об этом, со ссылкой на автобиографию К. Пигрова, пишет К. Птица [4]. Возможно, влияние В. Вениковского проявилось в том, что в дальнейшем К. Пигров уделял большое внимание педагогической деятельности: впоследствии, выполняя обязанности регента в соборных хорах, он обучал регентскому делу всех желающих из числа певчих, работая в Одесской консерватории, преподавал хоровое дирижирование студентам.

⁹⁹ Клавдий Борисович Птица (1911–1983) — хоровой дирижер, хормейстер, профессор, Народный артист СССР.

Советском Союзе. Говорится также о диапазонах и тембровой характеристике хоровых голосов; подробно, с конкретными примерами раскрывается вопрос о видах хоров и их диапазонах. Характеризуются проблемы работы с хором: распределение обязанностей хормейстера, его помощников, концертмейстеров и т.д.

Вторая глава, центральная в книге, концентрирует внимание на проблемах интонации и строя: мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального). Методически важные сведения касаются рекомендаций по работе над мелодическим строем хора, то есть над интонированием мелодии, которая, в сущности, как пишет К. Пигров, представляет собой последовательность интервалов в восходящем и нисходящем направлении. Дирижер рассматривает интервалы с точки зрения их ладового значения в мелодии, ориентируясь на классико-романтический стиль музыки, а также на образцы народного творчества. Особое внимание он уделяет интонированию диатонических больших и малых секунд, выявляет наиболее распространенные ошибки при пении поступенного движения в мажорной и минорной гаммах, предлагает способы устранения интонационных погрешностей. Столь же важно, по мнению К. Пигрова, овладение чистой интонацией при пении больших и малых терций, поскольку именно секунды и терции — это основной строительный материал любой мелодии. Содержатся также рекомендации по исполнению других интервалов — септим, секст, кварт и квинт. Хормейстер приходит к выводу, что степень сложности пения интервалов зависит от ладового контекста, который может облегчить или затруднить интонирование.

Характеризуя вертикальный строй хорового звучания, К. Пигров выделяет терцию как основу гармонической координаты музыки. Умение чисто интонировать большие и малые терции является залогом качественного хорового звучания мажорных и минорных трезвучий, но при работе над трезвучиями от хормейстера требуется также верная оценка полного созвучия, где каждый звук имеет индивидуальное значение — примы, терции и квинты. Уменьшенному и увеличенному трезвучиям, реже встречаемым в музыке, К. Пигров дает образные характеристики: говорит, что характер звучания уменьшенного трезвучия сурово-благородный, а характер звучания увеличенного трезвучия — «особенный, необычный: в высоком регистре на нюансе *forte* — либо зловеще-угрожающий, либо как возглас отчаяния; в низком регистре на *piano* болезненно-изысканно томный» [5 с. 57]. Столь же подробно К. Пигров рассматривает способы правильного интонирования более сложных аккордов — септаккордов на разных ступенях лада и нонаккордов. При этом автор книги указывает, что на точное выстраивание всех этих аккордов влияют их расположение и мелодическое положение, тесситура, динамика, темп,

метроритм и дикция. Каждый из названных параметров детально раскрывается К. Пигровым, поясняется нотными примерами. Важный вывод касается роли дикции в хоровом интонировании: «Небрежное выговаривание слов ведет за собой неизбежное следствие – грязноватую интонацию. Сущность хорошей дикции заключается в твердой, отчетливой подаче согласных с правильно сформированными гласными. Поются только гласные. Точное и правильное артикулирование гласных способствует достижению чистой интонации» [5 с. 66]. На конкретных примерах К. Пигров демонстрирует анализ мелодического и гармонического строя хоровых партитур.

Третья глава, названная *Ансамбль*, анализирует наиболее важные аккорды с точки зрения хорового ансамбля и особенности их исполнения в зависимости от фактуры произведения. Дирижер определяет качество ансамбля в хоровом звучании как «точная интонационная слаженность звучания поющих в хоре, слитность и уравновешенность всех певческих голосов по силе и тембру, результатом чего будет сочный, насыщенный, богатый красками, без малейшего выделения тембров отдельных певцов, полноценный унисон партии» [5 с. 78]. Для этого дирижер должен уметь добиться так называемого ансамблевого звука. Это оказывается возможным при наличии «приблизительно одинакового тембра певцов партии и одинаковой силы голосов, удобной тесситуры, правильно взятых гласных, единой нюансировки, единой вокальной культуры певцов» [5 с. 79]. При хорошем ансамблевом качестве голосов звук хора, по выражению К. Пигрова, становится органоподобным. Достижению хорошего ансамбля способствуют несколько моментов: количественное и качественное равновесие групп хора, удобное расположение аккорда, «мелодическое положение аккорда, его вид, тесситура, нюансировка, темп, квалификация певцов хора, их природные музыкальные данные» [5 с. 80]. Дирижер подробно аргументирует каждое из названных понятий, приводя конкретные примеры. Детальнейшим образом рассмотрены ансамблевые возможности различных аккордов в неодинаковых динамических и тесситурных условиях.

Четвертая глава раскрывает специфику подготовки хорового дирижера к работе с коллективом. К. Пигров уделяет большое внимание практической работе хормейстера. Он убежден, что успехи руководителя могут быть гарантированы основательным изучением разучиваемого произведения с нескольких позиций. Как музыкант, дирижер должен понимать композиционно-драматургическую логику сочинения: жанр и стиль, форму и тональный план, особенности фактуры и т.д. С позиции хормейстера необходимо проанализировать мелодический и гармонический строй, особенности ансамбля, знать общий диапазон сочинения, тесситуру партий, наличие *divisi*. С точки зрения педагога

требуется выяснить степень соответствия сложности партитуры конкретному хоровому коллективу: продумать план работы и приемы для преодоления технических трудностей.

В пятой главе автор предлагает рассмотрение следующих проблем: техника управления хором, или техника дирижирования, условия работы с хором, методы разучивания одноголосного хорового произведения, особенности выстраивания хорового звучания при работе над двухголосными и многоголосными сочинениями. К. Пигров отдельно раскрывает технические приемы дирижирования на концертных выступлениях хора и в процессе подготовительной «черновой» работы над произведением. Анализируя необходимые условия для работы с хором, он показывает достоинства и недостатки разных музыкальных инструментов (фортепиано, фисгармонии, баяна, скрипки, гитары и др.), которые дирижер может использовать как вспомогательные при разборе произведений. Наиболее целесообразными он считает фортепиано и скрипку.

Подробные рекомендации по разучиванию одноголосных, двухголосных и многоголосных произведений отражают богатейший практический опыт К. Пигрова и его горячее желание в полной мере поделиться им с читателями. Поэтому в этом разделе книги содержится много конкретных советов, которые могут быть полезны дирижеру-хормейстеру при работе с детскими, самодеятельными и профессиональными коллективами разного уровня подготовки. Автор говорит здесь о принципах отбора произведений для хора, о порядке работы над партитурой, о рациональном планировании времени на репетициях. Чрезвычайно интересны его наблюдения над разучиванием многоголосной музыки по партиям и всем хором. Дирижер видит плюсы и минусы в каждом виде репетиционной работы и предлагает по максимуму использовать достоинства обоих.

Шестая глава посвящена проблемам воспитания хорового певца-ансамблиста и требованиям к певцам хора, условиям работы над развитием голосового аппарата, ритмического и гармонического чувства. Анализируется знание музыкальной грамоты, участие в хоре мальчиков-певцов, а также работа с детьми над развитием вокальных способностей и их возможностей петь в ансамбле. Содержание этой главы дает основание для выводов о том, каким образом К. Пигров отбирал певцов для *Дойны*. Дирижер пишет, что «наличие голоса и слуха есть только одно из неперенных условий для участия в хоре» [5 с. 166]. Хорист должен обладать вокально-исполнительской техникой, под которой К. Пигров понимал следующее: «умение свободно распоряжаться своими голосовыми данными, то есть иметь развитое и послушное воле певца дыхание, выравненный регистр, гибкую музыкальную фразировку; умение прикрывать звук, хорошую дикцию и главное — быть музыкально грамотным, то есть уметь свободно и точно петь интервалы, иметь

развитое гармоническое чувство, неразрывно связанное с чувством ансамбля, владеть точностью исполнения ритма, уметь слышать музыку всего исполняемого произведения» [5 с. 166]. Воспитание названных качеств становится предметом дальнейших рассуждений дирижера.

Завершает монографию раздел, в котором говорится о распевках хора и о подготовительных упражнениях, способствующих настройке в тональности. Автор советует использовать в качестве мелодических распевов унисонное пение гамм, тетрахордов, кадансовых оборотов, секвенций и т.д. — всего арсенала попевок, способствующих выработке ансамбля. Гармонические упражнения он подразделяет на два вида: общего учебно-воспитательного характера и специального, целевого назначения. Первые способствуют поддержанию высокого профессионального уровня хора, вторые помогают освоению трудных мест изучаемого репертуара. В этом разделе К. Пигров приводит большое количество нотных примеров, которые хормейстеры могут позаимствовать для своего труда.

Оценивая значение книги К. Пигрова *Руководство хором*, укажем на практическую целесообразность и ценность многих ее положений, особенно связанных с работой над строем. Кроме того, ее можно считать своего рода профессиональным дневником большого, самоотверженного художника, влюбленного в искусство и стремящегося передать свои знания, умения и навыки заинтересованным молодым людям. Не случайно К. Птица в предисловии к монографии писал: «Книга дышит искренней любовью к хоровому искусству. В ней виден и большой мастер-исполнитель, и мудрый учитель, увлекающий знаниями, опытом и любовью к своей профессии» [4 с. 20].

Второй методической работой, в которой нашли отражение идеи К. Пигрова, явился учебник *Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ*, изданный уже после ухода маэстро из жизни при значительном участии его ученика и последователя Василия Шипа¹⁰⁰ (поэтому на титуле книги, увидевшей свет в 1970 г., два имени). Выпускник Одесской консерватории по двум специальностям (теоретик-музыковед по классу А. Когана и дирижер-хормейстер по классу К. Пигрова), В. Шип с 1956 г. преподавал в Одесской консерватории и, будучи высококвалифицированным педагогом музыкально-теоретических дисциплин, смог внедрить методические положения своего наставника-хормейстера в преподавание сольфеджио для дирижеров-хоровиков. В этом проявилась реализация максимальной связи сольфеджио с хоровым классом и основами

¹⁰⁰ Василий Иванович Шип (1925–1987) — хоровой дирижер, последователь К. Пигрова, музыковед, профессор (1984), ректор Одесской консерватории имени А.В. Неждановой в период 1971–1984 гг.

дирижирования. В каждой из десяти глав *Сольфеджио* имеются детально разъясненные упражнения на развитие метроритма и ладового чувства, гармонического слуха и вокально-ансамблевых навыков, на изучение интервалов и написание диктантов. Музыкальным материалом учебника являются вокальные образцы (с текстом), заимствованные из хоровой, оперной и педагогической (детской, школьной) музыкальной литературы; народные песни приводятся в этнографической записи и в обработках.

Принципы А. Свешникова работы с хором

Сильное воздействие личности А. Свешникова на всех, кто общался с ним, определялось тем, что он был не только очень знающим и опытным музыкантом, но и обладал нестигаемой волей и умением подчинить себе самых разных людей — воспитанников-хористов, равных по должности коллег, подчиненных сотрудников. К его мнению руководителя прислушивались и вышестоящие инстанции, уважая в нем выдержку, дисциплинированность, четкую жизненную позицию.

Его биография насыщена фактами, свидетельствующими о непрекращающемся совершенствовании природных способностей, знаний и навыков. Обучение в Московской народной консерватории у крупного музыковеда и общественного деятеля Б. Яворского, певцов П. Власова и Э. Павловской; потом — в Филармоническом училище у известного композитора и педагога А. Корещенко дали ему широкий кругозор в области хорового пения и руководства хором. Практический опыт он приобрел, работая в 1920-е гг. церковным регентом Храма Успения Пресвятой Богородицы на Могильцах, позднее — руководя рабочими хорами, инструктируя школьное хоровое воспитание в Москве, принимая участие в формировании детских колоний на Полтавщине и т.д.

Фундаментальное значение в его профессиональном образовании имела работа заведующим вокальной частью первой студии Московского Художественного академического театра (1923–1928), где он познакомился со сценическим методом К. Станиславского. Под влиянием этого театрального реформатора, А. Свешников сформулировал оригинальный методический принцип хорового исполнительства, в соответствии с которым искусство пения сопоставлялось с выразительной речью. Он говорил, что петь надо так, как говоришь, только еще доходчивее, выразительнее и красивее. Такую манеру пения А. Свешников прививал хористам в руководимом им с 1941 г. Государственном хоре русской песни, ее же усваивали многочисленные ученики и последователи дирижера.

Для этого хора А. Свешников создавал многоголосные переложения народных

песен, в которых проявились его знания в области композиции. Лучшими считаются *Ах ты, степь широкая*, *Вдоль да по речке*, *Гибель «Варяга»*, *Дороженька* и другие. Главенствующее значение А. Свешников придавал мелодии, фактуру выбирал исходя из музыкального образа; простой и естественный гармонический язык был подчинен выразительности мелодической линии. Хоровые обработки А. Свешникова всегда хорошо звучат, будучи сделаны мастерской рукой исполнителя-практика. Многие из обработок русских песен А. Свешникова исполнялись и хоровой капеллой *Дойна*.

Секрет дирижерско-исполнительского мастерства А. Свешникова исследователи видят в той высочайшей культуре хорового пения, которую он постиг путем творческого преломления идей К. Станиславского. А. Свешников исходил из тезиса, что хоровой дирижер должен быть, прежде всего, вокальным педагогом. Он говорил: для того, чтобы произведение было воспринято, прочувствовано, осмыслено слушателем, оно должно быть спето красивым, вокально-выразительным звуком. Выстраиванию вокальной составляющей хорового звучания (звукового пространства хора) дирижер уделял значительное количество репетиционного времени. «Вокальность» у А. Свешникова становилась важным структурным компонентом формы, выражением интонационно-образного содержания музыки. Культура звука мыслилась им как особое качество хоровой звучности, обусловленное интонационной природой музыки и создаваемое человеческим голосом вкупе с правильным дыханием. Для А. Свешникова хоровой вокал — неотъемлемая часть исполнительской интонации. Как указывает музыковед Б. Критский, «исполнительская интонация Свешникова, выполняя коммуникативную функцию, оставалась на долгие годы непревзойденным образцом. Произведение еще только начинает разворачиваться, а слушатель уже погружен в стихию музыки, покоренный интонационной выразительностью хорового звучания, захваченный его красотой» [7 с. 126].

Воспитанники А. Свешникова свидетельствовали, что, добиваясь выразительности звучания хора, дирижер постоянно экспериментировал, отыскивая все более совершенные способы вокально-хоровой артикуляции. «Экспрессия свешниковского вокала — результат переплавки множества существовавших и продолжающих существовать в культурной памяти образцов певческого звучания. Это, в сущности, широкий культурно-исторический контекст, непрекращающийся диалог с народным, церковно-певческим искусством, с классической и современной хоровой музыкой. Все эти течения были мудро отфильтрованы Мастером с учетом художественно-музыкальных ценностей, которыми он руководствовался», — пишет Б. Критский [7 с. 127].

Таким образом, у А. Свешникова само качество вокального звучания несет

слушателю значимую для него образно-интонационную информацию, а хоровой вокал создает особый художественный мир, в котором разворачивается исполняемое произведение. А. Свешников стремился к тому, чтобы каждое произведение было спето своим звуком, то есть постоянно менял общий колорит звучания в соответствии с содержанием произведения. Достижение исключительно тонкой дифференциации хорового звучания становилось отличительной чертой его художественно-музыкальной исполнительской манеры; это достигалось тем, что дирижер стремился вызвать у хористов личное отношение к художественному содержанию произведения. Тем самым А. Свешников фактически обогащал, а в отдельных случаях и заново создавал образно-смысловое пространство исполняемой музыки.

Богатым исполнительским опытом А. Свешников делился со студентами и аспирантами Московской консерватории, где он занимался преподавательской и административной работой (сначала был деканом дирижерско-хорового факультета, профессором, затем, как уже было сказано, – ректором). Это учебное заведение имело общесоюзное подчинение и принимало учащихся из всех республик СССР, поэтому результаты труда А. Свешникова стали заметными всей стране. Профессор А. Свешников уделял огромное внимание воспитанию практических навыков хоровых дирижеров: повысил роль хорового класса и глубоко внедрил изучение певческого мастерства. Он воспитал специалистов, пользующихся заслуженной известностью: это К. Птица (1911–1983), А. Юрлов (1927–1973), В. Минин (род. 1929), А. Молодов (1929–2017), В. Ровдо (1921–2007), Б. Куликов (1932–2018), Б. Тевлин (1931–2012), В. Попов (1934–2008) и многие другие. Как видим, его влияние опосредованно проявилось и в дирижерском искусстве хормейстеров Молдавии.

В подготовке музыкантов А. Свешников выделял два ключевых аспекта: музыкальную грамотность и дисциплину. В свое время он писал: «Народ наш талантлив, голосов хороших тьма тьмущая, но природные данные без культуры пения что бенгальский огонь — вспыхнет, заискрится и погаснет, так и не дав тепла» [8 с. 87]. И далее: «Пение — труднейшее из искусств, оно не прощает небрежности в работе, в жизни» [8 с. 88]. Система обучения студентов и аспирантов в классе А. Свешникова заключалась в том, что учащийся всегда должен быть на репетициях своего учителя: внимательно наблюдать, запоминать, делать собственные выводы. При этом в любой момент пассивное наблюдение могло быть прервано поручением педагога выполнить ту или иную часть работы дирижера с хором. Такая постоянная включенность студента в деятельность дирижера стимулировала активность учащегося и оценивалась им как лучший способ развития дирижерского

мастерства.

Многообразие профессиональных традиций художественных руководителей

Дойны

В деятельности художественных руководителей хоровой капеллы *Дойна* преломлялись и другие традиции управления хором, способствующие индивидуализации их дирижерского почерка. Так, М. Брезденюк, будучи самоучкой, в течение всего периода деятельности К. Пигрова в Тирасполе находился рядом с ним в должности хормейстера и усвоил принципы руководства хором признанного и уважаемого мэтра как собственное кредо, а сотрудничество с ним воспринимал как настоящую школу профессионального мастерства. Поэтому уход К. Пигрова в 1937 г. с должности художественного руководителя не стал переломным для коллектива, а музыковеды не случайно называли его «учителем М. Брезденюка» [9 с. 175].

Жизнь этих двух деятелей культуры объединяло беззаветное служение хоровой музыке; они оба начинали профессиональный путь в церковном хоре, постепенно осваивая другие пласты хорового искусства. Судьба М. Брезденюка разворачивалась в разных селах и городах юга Малороссии. Получив образование в Первом земском училище при Преображенской церкви в Виннице, он пел в хоре Кафедрального собора Святых Апостолов Петра и Павла в городе Каменец-Подольске, потом дирижировал хором 248-го пехотного Славяносербского полка царской армии в Симферополе, был регентом в православных церквях села Пужайково и города Балты. Таким образом, до появления в *Дойне* М. Брезденюк на практике регентской деятельности самостоятельно освоил методику управления хором. Общение с К. Пигровым создало необходимую базу, которая систематизировала его профессиональные наблюдения и знания. Освободив в 1958 г. пост руководителя коллектива, он оставил о себе самые лестные отзывы современников. О М. Брезденюке писали: «Три десятилетия своей жизни отдал *Дойне* этот одаренный мастер хорового дирижирования. Его имя неотрывно связано с творческим ростом капеллы, с ее большими художественными достижениями. Многие из нынешних хористов *Дойны* являются учениками Брезденюка, впоследствии Заслуженного артиста республики, кавалера Ордена Трудового Красного Знамени» [9 с. 175].

Хотя М. Кононенко, руководивший *Дойной* в период 1949–1957 гг., не был непосредственным учеником К. Пигрова, идеи последнего были ему близки, поскольку и он получил образование как церковный регент, а практический опыт набирал в различных самодеятельных и профессиональных хоровых коллективах [10]. Выходец из крестьянской семьи, М. Кононенко прошел курс обучения в Музыкальном училище Херсонского

отделения Императорского русского музыкального общества¹⁰¹ и в Харьковском институте музыки и драмы, который был ведущим центром художественного образования в тогдашней столице Украины¹⁰².

Указание М. Кононенко в автобиографии на то, что в 1909–1912 гг. он учился на дирижерско-хоровом отделении Херсонского музыкального училища, требует уточнения. Дело в том, что в 1909 г. в этом училище не было дирижерско-хорового отделения в его современном понимании, так как эта специализация массово начала оформляться в российских музыкальных учебных заведениях только в 1920-е годы. В тот период в Херсонском музыкальном училище функционировали только классы фортепиано, струнных инструментов и вокала. Правда, хоровая подготовка существовала: это были летние регентско-учительские курсы и хоровые классы. Регентско-учительские курсы работали при Херсонском училище с 1908 г. и готовили регентов и учителей пения. Это была наиболее близкая к дирижерско-хоровому профилю форма обучения в то время. Возможно, именно ее имел в виду М. Кононенко, когда писал о дирижерско-хоровом отделении.

Что же касается хоровых классов, то такая учебная дисциплина было обязательной для большинства учащихся Херсонского училища, но не являлась их основной специальностью. Высокому уровню вокально-хоровой подготовки в заведении способствовал такой факт, что основатель училища, Яков Владимирович Дюмин (1870–1938), был выдающимся певцом (бас), хормейстером, дирижером и педагогом. Он получил профессиональное музыкальное образование в Московской консерватории, которую окончил по двум направлениям: вокал (ученик выдающегося итальянского педагога Э. Мазини, подготовившего плеяду оперных певцов), теория и композиция (в классах С. Танеева и А. Аренского). Этот солидный образовательный фундамент позволил Я. Дюмину не только выступать в качестве оперного баса и дирижера, но и профессионально организовать учебный процесс в Херсонском музыкальном училище, реализовав лучшие традиции московской музыкальной школы.

В последний год обучения в Херсонском музыкальном училище, М. Кононенко застал там известного музыкального деятеля и педагога Виктора Петровича Гутора (1864–

¹⁰¹ Это учебное заведение, открывшееся в 1908 г. на базе существовавших музыкальных классов, стало фундаментом для современного музыкального образования в регионе. В настоящее время преемником традиций училища считается Херсонский музыкальный профессиональный колледж им. В.А. Косенко.

¹⁰² В период 1919–1934 гг. Харьков являлся столицей УССР.

1947)¹⁰³, который внес значительный вклад в развитие музыкального образования города, а его идеи оказались созвучными мыслям М. Кононенко¹⁰⁴. Известный виолончелист, педагог и музыкальный теоретик, В. Гутор в Херсоне не только преподавал, но и активно занимался научной деятельностью — именно здесь он работал над своими трудами по теории музыкального исполнительства и методике обучения игре на фортепиано [13]. Основная идея концепции В. Гутора заключалась в том, что задача музыкального образования двуединая — с одной стороны, подготовить профессиональных музыкантов-специалистов с помощью основательного и практически пригодного специального музыкального образования; с другой стороны — дать музыкально подготовленных слушателей-любителей, компетентность которых обусловлена возможностью повсеместно получать общедоступное элементарное музыкальное образование. М. Кононенко особенно близок был тезис В. Гутора о том, что «изучение образцов музыки в коллективном исполнении есть нерв образования в музыке» [14 с. 109]. Именно так он оценивал возможности хорового искусства, что доказал в последующие годы своей жизни.

К моменту поступления М. Кононенко в Харьковский институт музыки и драмы (ныне — Харьковский национальный университет искусств им. И. Котляревского), где он обучался в 1925–1930 гг., отделение хорового дирижирования только начинало формироваться: с 1928 г. там работал А. Перунов, с 1929 г. — З. Заграничный, с 1930 г. — К. Греченко. Эти хормейстеры-практики сейчас считаются корифеями харьковской дирижерско-хоровой школы, «значительные творческие достижения и высокий художественный потенциал которой широко признаны в Украине и за ее пределами» [15]. Таким образом, процесс формирования М. Кононенко как дирижера-хормейстера был типичным для своего времени и прошел под влиянием различных регентских исполнительских традиций.

Вероника Гаршта, о которой пишут, что она «демонстрирует точную и ясную мануальную технику, а ее жест решителен и пластичен, полон выразительной силы и темперамента» [1 с. 259], — воспитанница известного молдавского хормейстера Е. Богдановского (1921–2005), внесшего большой вклад в развитие хорового искусства Республики Молдова. В свою очередь, Е. Богдановский является учеником Анны Дмитриевны Юшкевич (1908–1995), приехавшей в 1944 г. в Кишинев после окончания с отличием Белорусской государственной консерватории (ныне — Белорусская

¹⁰³ Поскольку В. Гутор в начале XX в. проживал в Кишиневе, его личность и деятельность привлекали внимание молдавских исследователей. О нем, в частности, писали Б. Котляров [12], Е. Кишка [11], Т. Мельник [13].

¹⁰⁴ В. Гутор работал в Херсонском музыкальном училище в период с 1912 по 1917 г.

государственная академия музыки), по классу Исидора Бари (1906–1944), белорусского хормейстера, дирижера, педагога, стоявшего у истоков Государственной хоровой капеллы БССР и явившегося первым заведующим кафедрой хорового дирижирования белорусского музыкального вуза. Под руководством И. Бари А. Юшкевич восприняла методику управления хором, которую он, в свою очередь, постиг от своего наставника, профессора Московской консерватории Николая Михайловича Данилина (1878–1945), хорового дирижера, регента, педагога, получившего образование в Синодальном училище церковного пения. Эти же профессиональные истоки имеет и Илона Афанасьевна Степан, закончившая Молдавскую государственную консерваторию по классу Георгия Дмитриевича Стрезева, тоже ученика А. Юшкевич (и, следовательно, продолжателя традиций И. Бари и Н. Данилина).

Выводы

Предпринятый анализ исторических связей, аналогий и параллелей, существующих между художественными руководителями академической хоровой капеллы *Дойна* и их профессиональными наставниками, позволил сделать вывод, что они свидетельствуют об их принадлежности к русской традиции хорового дирижирования, корни которой скрываются в деятельности двух крупнейших центров хорового искусства России — придворной Петербургской певческой капеллы и Московского Синодального училища церковного пения, а также в многочисленных регентских певческих школах. Ярким представителем Петербургской капеллы среди руководителей *Дойны* являлся К. Пигров, каноны региональных регентских школ развивали М. Брезденюк и М. Кононенко. На светские традиции, идущие от деятельности А. Свешникова, опирались В. Минин, В. Гарштя и И. Степан.

Формирование *Дойны* имело место в советский период, когда церковь подвергалась гонениям, поэтому принципы регентства в деятельности К. Пигрова, М. Брезденюка и М. Кононенко в 1930–1940-е гг. проявлялись в латентной форме. Тем не менее, известные им сакральные образцы хоровой культуры, сложившиеся в недрах высокой духовности, служили для них тем ориентиром, на который они равнялись в хормейстерской работе, а технические приемы, выработанные вековым коллективным опытом, переносились на современный музыкальный материал и передавались последователям в виде практических руководств и методических рекомендаций.

Начиная с конца 1950-х гг. преобладающими стали традиции светского хорового искусства, базирующиеся на обобщении многообразного опыта концертной деятельности современных руководителей капелл Москвы и Ленинграда.

Библиографические ссылки

1. СТОЛЯР, Зиновий. Академическая хоровая капелла «Дойна». В: Зиновий СТОЛЯР. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1983, с. 78–89.
2. МИЛЮТИНА, Изольда. *Дойна: Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова*. Кишинев: Hyperion, 1990.
3. BLÎNDU, Natalia. Dirijorul Constantin Pigrov (1876–1962) și rolul său în afirmarea Capelei Corale Academice „Doina”. *Academos*. 2025, 1(76), pp. 151–155. ISSN 1857-0461.
4. ПТИЦА, Клавдий Б. Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности). В: К. ПИГРОВ. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964, с. 3–20.
5. ПИГРОВ, Константин. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964.
6. ПИГРОВ, Константин и Василий ШИП. *Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ*. Москва: Музыка, 1970.
7. КРИТСКИЙ, Борис. Соотношение традиций и новаторства в деятельности педагога-музыканта-хормейстера (на примере А.В. Свешникова и Б.Г. Тевлина). *Музыкальное искусство и образование*. 2015, № 3, с. 124–131. ISSN 2309-1428.
8. СВЕШНИКОВ, Александр. Совершенствовать вокальное мастерство. *Советская музыка*. 1965, № 3, с. 86–88. ISSN 0869-4516.
9. Заслуженная капелла Молдавской ССР — государственная хоровая капелла «Дойна». В: К. В. КОРОЛЕВ (составитель). *Дойна радости*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1962, с. 173–189.
10. *Личное дело заслуженного деятеля искусств МССР Кононенко Моисея Никифоровича*. ANRM. F. 3241, inv. 1a, d. 10, f. 9.
11. КИШКА, Екатерина. *Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX–40-е гг. XX века)*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Киев, 1990.
12. КОТЛЯРОВ, Борис. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
13. МЕЛЬНИК, Тамара. Становление предмета «общее фортепиано» в контексте научно-методической деятельности В.П. Гутора. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 2 (39), pp. 145–149. ISSN 2345-1408.
14. ВОСКОБОЙНИКОВА, Элионора. Из истории начального музыкального образования в России. *Культурная жизнь Юга России*. 2014, № 1 (52), с. 108–110. ISSN 2070-075X.
15. *Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування*. Харківський національний університет мистецтв. Disponibil: <https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/performing-musicology/choral-conducting> [accesat 2026-01-11].

**РОЛЬ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МОБИЛЬНОСТИ В РАМКАХ
ПРОГРАММЫ ERASMUS+ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ
СТАНОВЛЕНИИ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО
СПЕЦИАЛЬНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ АКАДЕМИИ
МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ (АМТИИ)**

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

**THE IMPACT OF ACADEMIC MOBILITY WITHIN THE FRAMEWORK OF
THE ERASMUS+ PROGRAMME FOR AMTAP STUDENTS
OF THE SPECIALITY ACADEMIC SINGING**

VICTORIA NIKITCENKO¹⁰⁵

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

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

CZU784:378.014.242(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.85>

В центре внимания автора находятся факторы, оказывающие положительное влияние на подготовку студентов специальности «Академическое пение», в частности участие в программе академической мобильности Erasmus+ Европейского союза. Перспективы, открывающиеся перед студентами Республики Молдова, принявшими участие в академической мобильности, анализируются на основе анкет, заполненных студентами-вокалистами Академии музыки, театра и изобразительных искусств, которые прошли обучение в Консерватории имени «Агостино Стеффани» в городе Кастельфранко (регион Венето) под руководством преподавателей оперного вокала Моника Бенвенути и Энрико Ринальдо. Рассматриваются методика преподавания, формы взаимодействия между студентами и преподавателями, владение итальянским языком в процессе общения с преподавателями и коллегами, формы организации профильных экзаменов и другие аспекты.

Автор приходит к выводу, что академическая мобильность способствует развитию как hard skills (профессиональных компетенций), так и soft skills — владения иностранными языками, межкультурного взаимопонимания, социально-коммуникативных компетенций и способности решать различные задачи.

Ключевые слова: академическая мобильность, Erasmus+, академическое пение

În centrul atenției autoarei se află factorii care au un impact pozitiv asupra pregătirii studenților de la specialitatea Canto academic, și anume participarea la Programul de Mobilitate Academică Erasmus+ al Uniunii Europene. Perspectivile oferite studenților din Republica Moldova care au participat la mobilitate studențească se analizează pe baza chestionarelor completate de studenții-vocaliști ai Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, care au avut experiența de a studia la Conservatorul

¹⁰⁵ E-mail: victOria@list.ru

„Agostino Steffani” din Castelfranco, regiunea Veneto, cu profesori de canto de operă Monica Benvenuti și Enrico Rinaldo. Se clarifică metodologia de predare, forme de comunicare student-profesor, stăpânirea limbii italiene în procesul de comunicare cu profesori și colegi, formele de organizare a examenelor la specialitate și alte momente. Autoarea conchide că mobilitatea studenților dezvoltă atât hard skills (deci, aptitudini profesionale), cât și soft skills – cunoașterea limbilor străine, înțelegerea interculturală, competențele socio-comunicative, capacitatea de rezolvare a problemelor.

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

The author focuses on the factors that have a positive impact on the training of students in the “Academic Singing” program, namely participation in the European Union’s Erasmus+ Academic Mobility Program. The perspectives offered to students from the Republic of Moldova who participated in student mobility are analyzed on the basis of the questionnaires completed by vocalist students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts who had the experience of studying at the “Agostino Steffani” Conservatory in Castelfranco, Veneto Region, with the opera singing professors Monica Benvenuti and Enrico Rinaldo. The study clarifies teaching methodology, forms of student-teacher communication, Italian language proficiency in communicating with professors and peers, the organization of specialized exams, and other aspects. The author concludes that student mobility develops both hard skills (i.e., professional competencies) and soft skills – foreign language proficiency, intercultural understanding, socio-communicative skills, and problem-solving abilities.

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

Введение

Программа ERASMUS имеет давнюю историю. Учрежденная в 1987 году, она была направлена на содействие более тесному сотрудничеству между университетами и высшими учебными заведениями по всей Европе, что означало создание организованной и интегрированной системы трансграничного студенческого обмена. Со временем программа расширилась и углубилась, и сегодня она известна как ERASMUS+. В расширенном виде она представляет собой рамочную программу, объединяющую различные программы Европейского Союза по транснациональному сотрудничеству и мобильности в сфере образования, профессиональной подготовки, молодёжи и спорта в Европе. Сегодня программа всё больше выходит за пределы Европы.

Как отмечается на официальном сайте Европейской Комиссии, с момента запуска программы в 1987 году в ней приняли участие более 16 миллионов человек – студентов, молодёжи и учащихся всех возрастов, которые с энтузиазмом восприняли её возможности [1]. Сегодня Erasmus+ – это программа Евросоюза по поддержке образования, профессиональной подготовки, молодёжи и спорта, бюджет которой оценивается в 26,2 млрд. евро. Это почти вдвое больше финансирования предыдущей программы (2014-2020). Программа на 2021-2027 годы уделяет особое внимание социальной интеграции, переходу к зелёным и цифровым технологиям, а также содействию участию молодёжи в демократической жизни.

Академическая мобильность стала неотъемлемой частью образовательного процесса

высших учебных заведений Республики Молдова, в том числе, Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. Благодаря сотрудничеству АМТИИ с высшими учебными заведениями стран Европейского Союза, студенты, магистранты и докторанты получают возможность обретения нового образовательного, культурного и коммуникативного опыта. Важнейшими преимуществами стипендиатов программ академической мобильности являются: углубление знаний, развитие новых профессиональных навыков и опыта мультикультурализма путем взаимодействия с молодежью разных стран и регионов.

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств участвует в академической мобильности с 2014 года, когда наши студенты и преподаватели впервые присоединились к программе ERASMUS MUNDUS ACTION II. Позднее мы подключились к программе академической мобильности ERASMUS+. По данным секции Европейской Интеграции и Академическом Мобильности, на протяжении данного периода более 70 студентов всех трех циклов обучения приняли участие в мобильности в вузах Европейского Союза.

Из них только четверо студенток первого и второго цикла обучались по специальности *Академическое пение*. Следует отметить, что трое из них – Анастасия Гимбовская, Анастасия Леньо и Антонелла Гаина – были студентками моего класса (четвертой была Нина Болтяну, класс преподавателя Веры Драгонюк), поэтому я обратилась к студентам своего класса с просьбой заполнить анкету, в которой были бы отражены их впечатления, наблюдения и выводы относительно академической мобильности. Опрос проводился в марте 2025 года с применением программного обеспечения *Google Forms*.

Цель данного опроса состояла в попытке выявить и систематизировать основные тенденции, связанные с академической мобильностью студентов-вокалистов АМТИИ в европейских вузах. Анкета включала шесть вопросов, касающихся организации процесса обучения, учебных программ, репертуара, психологической атмосферы, способов работы студентов в классе и за его пределами. Вот как были сформулированы эти вопросы.

1. Какие у Вас были ожидания от мобильности? Что Вы знали о вокальной школе, итальянской традиции, о Консерватории «Агостино Стеффани» [2], о конкретных педагогах?

2. Как устроены учебные программы и учебный процесс? В чем сходство и отличие учебных программ и учебного процесса в АМТИИ и Консерватории «Агостино Стеффани»?

3. Чем отличается организация экзаменов? Как ведет себя экзаменационная комиссия, каково общее настроение во время экзаменов?

4. Как Вы можете охарактеризовать педагогические методы, манеру преподавания вокальных педагогов Консерватории «Агостино Стеффани»? Чем они отличаются от методов наших педагогов? Были ли они полезны или, напротив, навредили? Что Вы бы привнесли в нашу систему, а что Вам показалось противоречащим нашей вокальной школе?

5. Как Вы можете охарактеризовать учебный репертуар? Совпадает ли рекомендуемый репертуар в классе по специальности, оперном классе и классе *Lied* с тем, что практикуется в АМТИИ? Существуют ли определенные стилевые предпочтения, которые отсутствуют у нас (барочная музыка, современная и т.д.)

6. Какие изменения Вы почувствовали после мобильности? Как она повлияла на развитие ваших профессиональных навыков?

Процесс анкетирования

Результаты анкетирования, на наш взгляд, чрезвычайно важны для понимания специфики процесса академической мобильности и ее роли в улучшении преподавания специальности *сольное пение* в нашем учебном заведении. По первому вопросу – *Какие у Вас были ожидания от мобильности? Что Вы знали о вокальной школе, итальянской традиции, о Консерватории «Агостино Стеффани», о конкретных педагогах?* были получены следующие ответы, Респондент 1 пишет: «У меня были самые лучшие ожидания от мобильности. Я очень ждала этой поездки и очень рада, что она состоялась. Я знала о консерватории в Кастельфранко Венето от студентов, которые побывали там до меня, а также от педагогов этой консерватории, которые приезжали в Кишинев и давали мастер-классы. Я знала, что вокальная школа консерватории опирается на классический итальянский подход в обучении пению, на технику *бельканто*. Я была знакома с несколькими педагогами, у одного из них я и обучалась во время мобильности».

Респондент 2 пишет: «Перед поездкой я ожидала культурного обогащения, хотела испытать себя в новых условиях и максимально воспользоваться данной возможностью для получения знаний и навыков. О системе образования, традициях вокальной школы и конкретных педагогах у меня не было подробной информации». И, наконец, Респондент 3 отмечает: «накануне участия в академической мобильности у меня не было информации о педагогах. Я также знала очень мало, в общих чертах, о самом учебном заведении. Самым главным ожиданием было нахождение в музыкальной среде, в которой зародилась опера. Еще один факт: перед поездкой я была уверена, что в Италии очень сильная вокальная школа и что там все поют «как боги»».

На второй вопрос – *Как устроены учебные программы и учебный процесс? В чем сходство и отличие учебных программ и учебного процесса в АМТИИ?* были получены 3 ответа. Респондент 1 пишет: «Во время учебного процесса есть много возможностей для исполнительства, это концерты, постановки фрагментов оперных спектаклей. Зачастую участие в концертах и спектаклях засчитывается как часть экзамена. Очень здорово то, что в процессе создания оперных спектаклей участвуют студенты разных специальностей; они активно взаимодействуют между собой на всех этапах подготовки оперы и во время ее исполнения». Респондент 2 отмечает: «Учебный процесс отличается тем, что программа формируется в течение года с целью обогащения репертуара, а не ориентирована только на подготовку к экзаменам. На сам экзамен выбирается материал из уже изученного репертуара. Помимо обязательных дисциплин, студенты могут выбирать дополнительные предметы. Консерватория активно организует концерты, что способствует развитию исполнительских и сценических навыков. В учебный план также включены уроки с концертмейстером для работы над вокальными партиями».

Респондент 3 также отмечает, что «учебный процесс отличается от нашего. Если у нас лицензиат длится 4 года, то в консерватории Кастельфранко – всего 3 года. Учебный год там начинается осенью. Моя мобильность выпала на весенний семестр, который начинается в марте. Есть различие в дисциплинах и департаментах. Например, у них есть отделение барочных инструментов. Некоторые пианисты, по желанию, могли выбрать курс игры на клавесине, например. Да, предметы также можно выбирать в рамках своей специальности. На период моей мобильности я помню, что такими предметами были *история театра* или *чтение с листа*. Чтение с листа предполагает занятия с пианистом, разучивание оперных партий. В нашей программе в целом больше дисциплин, некоторые из них не связаны со специальностью. Следует отметить, что занятий по вокалу с педагогом там меньше (1-2 занятия в неделю), в то время как в нашей академии – 2-3 занятия. Огромный плюс учебного процесса в Италии – это организация большого количества концертов с участием всех департаментов. Например, я помню серию концертов *Sabati in Villa*, в котором принимала участие. Каждую субботу один из департаментов учебного заведения проводил концерт. Параллельно с этим были организованы концерты, приуроченные к праздникам или событиям. Еще один интересный факт: в воскресенье консерватория закрыта, а в будние дни работает до 20.00».

Ответов на третий вопрос, касающийся *организации экзаменов*, всего 2, так как одна из студенток участвовала в мобильности, которая длилась всего 3 месяца и не сдавала экзамены. Два других респондента ответили так: «Мой опыт сдачи экзаменов во время

мобильности положительный. Экзамены проходили в неформальной и дружелюбной атмосфере. Экзаменационная комиссия состояла из вокальных педагогов, также присутствовал координатор программы ERASMUS+». Респондент 2 отметил, что «экзамены проходят в неформальной атмосфере, больше напоминающей открытый урок, чем концерт. Между произведениями можно сделать паузу, что создает ощущение свободы и снижает уровень стресса, позволяя сосредоточиться на исполнении». Вопрос номер 4 был сформулирован более пространно: *Как Вы можете охарактеризовать педагогические методы вокальных педагогов Консерватории «Агостино Стеффани»? Чем они отличаются от манеры преподавания наших педагогов? Были ли они Вам полезны или, напротив, навредили? Что Вы бы привнесли в нашу систему, а что Вам показалось противоречащим нашей вокальной школе?* Ответы респондентов также были более подробными. Вот объяснение респондента 1: «Мне очень помогло нахождение в итальянской языковой среде. Нюансы фонетики и традиций исполнения итальянского репертуара, которым я научилась во время мобильности, очень важны для профессионального исполнения оперы. Что касается отличий, мой педагог в Кишиневе и мой педагог в Кастельфранко Венето говорили мне об одном и том же, учили меня одним и тем же вещам, просто немного разными словами, никаких противоречий в их подходе я не нашла.

Респондент 2 отметил следующие моменты: «Так как занятия проводятся раз в неделю, ученикам важно самостоятельно работать над материалом, иначе урок может быть потрачен впустую. Это дает преподавателям возможность глубже сосредоточиться на технике и текстах. В целом методы преподавания схожи с нашими, но психологическая свобода, полученная в новой обстановке, позволила мне услышать свой голос по-новому. Этот опыт оказался полезным». И, наконец, респондент 3 подчеркнул, что «в Республике Молдове прекрасная вокальная школа, которая имеет много общего с итальянской. Мне повезло с педагогом как в Молдове, так и в мобильности, а те навыки, которыми я обладала к моменту участия в мобильности, поощрялись в Италии. Большое внимание уделялось дыханию и стилю исполнения. В этом смысле мы отстаем от итальянцев». 5 вопрос был сформулирован следующим образом: *как Вы можете охарактеризовать учебный репертуар? Совпадает ли рекомендуемый репертуар в классе по специальности, оперном классе и классе Lied с тем, что используется в АМТИИ? Существуют ли определенные стилевые предпочтения, которых нет у нас (барочная музыка, современная и т.д.)?* Респондент 1 ответил односложно «Мой репертуар совпал», респондент 2 разъяснил, что «учебный репертуар формируется индивидуально, исходя из вокальных данных студента, а

не жестко привязан к определенному стилю (барочная, классическая музыка и т. д.). В оперном классе нет единой программы на семестр – студенты работают над несколькими фрагментами, помогая друг другу. В качестве крупного проекта берутся произведения студентов-композиторов консерватории, над которыми ведется музыкальная и сценическая работа. В камерной музыке студенты занимаются вокальными циклами одного из композиторов, сотрудничая с инструментальными классами». Респондент 3, в свою очередь, сказал: «репертуар в итальянских консерваториях гораздо разнообразнее. Исполняется много барочной музыки и, конечно, итальянской. У нас тоже исполняется много итальянской музыки, но список арий ограничен. Репертуар по оперному классу не слишком отличается. В АМТИИ даже имеется небольшое преимущество в том смысле, что в занятиях принимает участие дирижер. Во всяком случае, у меня на период мобильности дирижера не было. Но опять же, с точки зрения концертной деятельности, мы отстаем. В июне, например, проводятся концерты на открытом воздухе, в которых исполняются отрывки с участием студентов оперного класса и не только. Настоящим открытием во время мобильности стали занятия в классе *Lied*. Во-первых, нам аккомпанировали студенты – как в классе инструментального ансамбля (в Молдове у вокалистов – штатный концертмейстер). Во-вторых, репертуар очень обширный: много камерно-вокальных сочинений немецких композиторов-романтиков (у нас их меньше). Это, можно сказать, фундамент, на котором строится мастерство камерно-вокального исполнения. При выборе репертуара обращалось внимание на вокальные циклы, их исполнение приветствовалось. Ну и конечно, благодаря фантастическому педагогу Филиппо Фаесу (Filippo Faes) удалось очень продуктивно поработать над камерным репертуаром».

Что касается ответа на 6 вопрос: *Какие изменения Вы почувствовали после мобильности? Как она повлияла на развитие ваших профессиональных навыков?* все респонденты были едины в положительной оценке академической мобильности. Вот их ответы: «я чувствую, что мобильность оказала большое влияние на мое развитие как певицы. Я стала внимательнее относиться к итальянской фонетике, обращать внимание на стилевые нюансы музыкального языка опер Джузеппе Верди, которые открыла для меня педагог, а также изучила новый репертуар – как оперный, так и камерный» (респондент 1). «После поездки я почувствовала большую уверенность в своем голосе, обрела желание развивать актерские и вокальные навыки. Вокальная музыка стала восприниматься не просто как учебный материал, а как живой организм» (респондент 2). «Данный опыт помог мне раскрыться как исполнителю. Я стала гораздо увереннее в себе, стала понимать свои сильные и слабые стороны. Опыт мобильности напрямую повлиял на выбор темы моей

докторской диссертации» (респондент 3).

Выводы

Несмотря на очень скромное число участников опроса, полученные данные позволяют сделать некоторые выводы о пользе академической мобильности для студентов АМТИИ.

1. В первую очередь, можно говорить об общекультурном развитии студентов, о расширении их музыкального тезауруса, обогащении представлений об Италии, оперной музыке, системе музыкального образования в этой стране.

2. Во-вторых, можно констатировать активный процесс сравнения системы музыкального образования в Молдове и в Италии, и эти аспекты также рассматриваются комплексно. Речь идёт и о том, как выстроен учебный процесс (хронологически, с точки зрения содержания), какая доля отводится индивидуальным занятиям, самостоятельной работе вокалиста, как проходят экзамены и академические концерты, которые очень часто превращаются в обыкновенные концерты с присутствием публики, развивая у студента навыки нахождения на сцене, что в меньшей мере можно увидеть в нашей системе музыкального образования.

3. Кроме того, в ответах студентов можно идентифицировать некоторые психологические моменты, касающиеся того, как проходят сами экзамены в Консерватории «Агостино Стефани», в какой дружелюбной и позитивной атмосфере они реализуются, какой стиль общения педагога со студентом культивируется в данном учебном заведении.

4. Безусловно, сравнивается куррикулум обоих вузов: анализируются и те дисциплины, которые преподаются и у нас, и в итальянских консерваториях, а также те, что отсутствуют в учебных планах АМТИИ.

5. Большое внимание в ответах студентов уделяется изучаемому репертуару: по нашему мнению, педагогам было бы неплохо прислушаться к тем наблюдениям, которые сформулированы нашими вокалистами, поскольку потребность в расширении учебного репертуаре сохраняется.

6. И, наконец, можно сказать, что академическая мобильность создаёт некую траекторию профессионального развития студентов по специальности «сольное пение», является определённым толчком и важным этапом дальнейшей профессиональной карьеры наших студентов. Эта тенденция отмечается преподавателями молдавских вузов самого разного профиля, студенты которых участвуют в академической мобильности [3].

Библиографические ссылки

1. Erasmus+ EU Programme for Education, Training, Youth and Sport. Disponibil: <https://erasmus-plus.ec.europa.eu/about-erasmus/history-funding-and-future> [accesat 2026.03.25].
2. Conservatoriu A. Steffani. Disponibil: <https://conscfv.it/en/> [accesat 2026.04.11].
3. BULICANU, Victoria. Academic mobility in the context of professional becoming. *Studia Universitatis Moldaviae*, 2022, nr.11(01), p.83–86.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ БАС-ГИТАРИСТА МАРКУСА МИЛЛЕРА НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ *RUN FOR COVER*

ANALIZA PARTICULARITĂȚILOR STILULUI INTERPRETATIV AL BAS- CHITARISTULUI MARCUS MILLER PE BAZA EXEMPLULUI PIESEI *RUN FOR COVER*

CHARACTERISTICS OF BASSIST MARCUS MILLER'S PERFORMANCE STYLE BASED ON THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION *RUN FOR COVER*

ALEXANDR VITIUC¹⁰⁶

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

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

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68

780.614.131.071.2(73)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.86>

В настоящей статье рассматриваются особенности исполнительского стиля американского композитора, продюсера и бас-гитариста Маркуса Миллера на примере композиции Run for Cover. Особый интерес вызывает применение музыкантом акцентированной басовой канвы, основанной на использовании техники слэп. Подчеркивается обращение исполнителя к усложнению аккомпанирующей партии путем внедрения сольных фрагментов, позволяющих придавать звучанию бас-гитары дополнительный импульс. Вместе с тем, анализируется практическое применение М. Миллером специальных звукообработывающих устройств, способных в значительной степени расширить не только акустический объем инструмента, но и создавать яркие тембральные краски.

Ключевые слова: бас-гитара, Маркус Миллер, Run for Cover, слэп, исполнительская техника

În prezentul articol se analizează particularitățile stilului interpretativ al compozitorului, producătorului și bas-chitaristului american Marcus Miller, pe baza exemplului piesei Run for Cover. Un interes deosebit reprezintă utilizarea de către muzician a unei linii de bas accentuată, bazată pe tehnica slap. În articol se evidențiază modul în care interpretul complică partea de acompaniament prin introducerea de fragmente solistice, dând astfel un impuls suplimentar sunetului chitarei bas. De

¹⁰⁶ E-mail: vityuk150582@mail.ru

asemenea, se analizează aplicarea practică de către M. Miller a unor dispozitive speciale de procesare a sunetului, capabile să extindă semnificativ nu doar volumul acustic al instrumentului, ci și să creeze culori timbrale vibrante.

Cuvinte-cheie: chitara bas, Marcus Miller, Run for Cover, slap, tehnică de interpretare

In this article, the author examines the characteristics of the performance style of the American composer, producer, and bassist Marcus Miller, using the composition Run for Cover as an example. Of particular interest is the musician's use of an accented bass line, based on the slap technique. The article highlights the performer's approach to complicate the accompanying part by introducing solo fragments, which give the bass guitar's sound additional momentum. Furthermore, it analyzes M. Miller's practical application of special sound-processing devices, which can significantly expand not only the acoustic volume of the instrument but also create bright timbral colors.

Keywords: bass guitar, Marcus Miller, Run for Cover, slap, performance technique

Введение

Становление эстрадной и джазовой музыки в 1980-х годах характеризовалось не только усложнением гармонического языка, но и развитой метrorитмической организацией. Приверженность исполнителей к расширению границ традиционного жанрово-стилевого материала повлекло за собой рождение современных направлений джаза и поп-музыки. Естественным процессом данных преобразований стал поиск оригинального звучания инструментов и, как следствие, формирование инновационных способов звукоизвлечения.

Необходимо подчеркнуть, что образование различных стилей и направлений настоящего периода было результатом синтеза афроамериканской музыки и индивидуальных предпочтений мультикультурного регионального искусства. Таким образом, появление ярких *фронтменов* было следствием самобытного вокально-инструментального языка исполнителей в контексте их авторского музицирования. Вместе с тем, важным аспектом инновационных экспериментов все больше становится коммерческая составляющая, призванная выдвинуть на передний план как музыкальное искусство в целом, так и инструментальное исполнительство, в частности.

Что же касается бас-гитарного искусства, ведущим исполнительским приемом на инструменте по-прежнему оставалась техника пиццикато. Ее особенностью была более удобная фиксация, достигнутая инструменталистами в рамках традиционной игры свинга, рок-н-ролла и ритм-энд-блюза. Разумеется, отдельные музыканты, работающие в таких стилях, как фанк и джаз-рок-фьюжн, прибегали к использованию приемов слэп, тэппинг и флажолетов, однако это было лишь единичные случаи их практического применения.

Особенности исполнительского стиля Маркуса Миллера

Одним из крупнейших музыкантов 1980-х годов, сумевших раскрыть богатый функциональный и технический арсенал инструмента, был американский композитор, продюсер и бас-гитарист Маркус Миллер (Marcus Miller). Благодаря новаторской концепции, исполнитель сумел синтезировать множество различных стилей и направлений современной музыки, а также внедрить инновационные инструментальные принципы в технику басового слэпа. Характеризуя творчество Маркуса Миллера, Патрик Пфайффер замечает следующее: «Он смешивает соул, *R&B*, хип-хоп, фанк и современный джаз и создает оригинальные произведения потрясающей красоты и глубины. Он наиболее известен по работе с джазменами Майлзом Дэвисом и Дэвидом Сэнборном, а также своей студийной работой и сольными проектами» [1 с. 307].

М. Миллер начал заниматься музыкой по настоянию отца, работавшего в качестве руководителя хора и церковного органиста. Любопытно, что бас-гитарист приходился двоюродным братом известного джазового композитора и пианиста Уинтона Келли (Wynton Kelly), который приводил будущего инструменталиста на джазовые выступления. В одном из своих интервью М. Миллер признавался: «Уинтон Келли был моим двоюродным братом, и я уверен, что когда я был еще совсем ребенком, меня водили в клуб, чтобы послушать трио Уинтона Келли с Полом Чемберсом и Джимми Коббом» [2 с. 34].

Получив академическое образование как кларнетист в специализированной средней школе искусств (*High School of Music & Art*), М. Миллер пытается продолжить свое обучение в консерватории. В равной мере владея игрой на фортепиано, саксофоне и гитаре, он сомневается в выборе основного инструмента. В результате музыкант поступает в колледж *Queens College* без определенной инструментальной специализации.

Во время учебы в колледже М. Миллер впервые знакомится с бас-гитарой, периодически участвуя в концертах местных фанк-групп. В это время исполнитель знакомится с такими выдающимися музыкантами, как Майлз Дэвис (Miles Davis), Дэвид Сэнборн (David Sanborn), Джордж Бенсон (George Benson), Уэйн Шортер (Wayne Shorter) и др. Работая как *сессионный* (сессионный – (англ. *session musician*) – студийный музыкант [3 с. 61].) музыкант на условиях ангажемента, в 1981 году М. Миллер отправляется в мировое турне с гениальным джазовым трубачом Майлзом Дэвисом. Как отмечает Евгений Степанов, «исполнительский успех пришел к Маркусу еще на поздних альбомах Майлза Дэвиса (Miles Davis) и в основном за счет яркой и узнаваемой манеры при игре слэпом, приемом, который он с годами развил до совершенства. В целом его исполнительский стиль отличает идеальное качество штриха, отсутствие грубости, собранность и идеальное качество исполнения» [4 с. 113].

Одновременно с *сессионной* деятельностью, М. Миллер регулярно выступает в качестве композитора и продюсера как целых альбомов, так и отдельных произведений. Среди наиболее успешных работ можно выделить такие, как *Tutu* [5 с. 247]¹⁰⁷, *Chicago Song*, *Run for Cover*, *Till My Baby Comes Home* и др.

Как сообщает официальный сайт бас-гитариста, благодаря своеобразному стилю – уникальному сочетанию фанка, грува, соула и инструментального мастерства – Маркуса Миллера называют одним из крупнейших бас-гитаристов в джазе, R&B, фьюжн и соул. Известный журнал *Bass Player Magazine* включил его в список десяти самых влиятельных джазовых исполнителей нашего поколения [6].

Характерной особенностью исполнительского стиля М. Миллера было применение техники слэп на бас-гитаре. Инновационное звучание настоящего способа звукоизвлечения было обусловлено особой постановкой кисти правой руки. При этом, большой палец располагался на уровне последних ладов инструмента, благодаря чему подцеп указательным пальцем правой руки осуществлялся четко под струнами бас-гитары на ее *пикгарде* (*пикгард* (англ. *pickguard*) – накладка на корпус инструмента, обеспечивающая защиту древесины и лака от внешних источников [7 с. 128]).

Еще одной инновацией М. Миллера в технике басового слэпа было использование приема *Up and Down (Double Thumb)*. Выполнение этого элемента осуществлялось при условии строгого положения большого пальца, располагающегося параллельно всем струнам бас-гитары. Кроме того, звукоизвлечение совершалось большим пальцем правой руки, в месте между грифом и нековым звукоснимателем. В данной зоне инструмента, большой палец при ударе естественным образом опускался в пустое пространство, благодаря чему бас-гитарист сумел создать предпосылки к реализации подцепа большим пальцем правой руки при движении вверх.

Применение кистевого движения М. Миллером обеспечивало значительное увеличение технического потенциала бас-гитары, вследствие чего затрачивалось меньшее количество игровых движений. Одновременно с этим исполнитель неоднократно обращался к двойному подцепу в правой руке, что до музыканта редко кто применял в профессиональной исполнительской практике.

Исследуя технику басового слэпа М. Миллера, Е. Степанов подчеркивает: «Изредка,

¹⁰⁷ По мнению Джорджа Коула (George Cole), композиция *Туту* была названа в честь архиепископа Десмонда Мпило Туту, южноафриканского священнослужителя, стоявшего у истоков борьбы с апартеидом. В 1984 году Туту получил Нобелевскую премию мира, а в следующем году он стал первым чернокожим англиканским епископом Йоханнесбурга. Будучи чернокожим человеком, выросшим в Америке, Майлз Дэвис остро осознавал проблему расизма, и одним из самых ранних его воспоминаний было то, как его преследовал по улице белый человек с криками „Ниггер! Ниггер! Ниггер!“.

для создания определенной звуковой окраски или для акцентирования, удар суставом делается в пустое пространство на самой границе окончания грифа. Это придает звуку определенную пустоту в диапазоне средних частот, вызывает оригинальное звучание, при этом не теряя «комфортного» в частотном диапазоне места для бас-гитары в общем звучании коллектива. При этом надо заметить, что в постановке правой руки Маркуса это наиболее удобное и оптимальное положение, требующее минимума движений» [4 с. 113].

Нельзя не отметить развитую метроритмическую вариативность М. Миллера в контексте применения техники слэп. В ее основе лежит фанковая составляющая, организованная такими ритмоформулами, как восьмая с точкой и шестнадцатая, шестнадцатая-восьмая-шестнадцатая, шестнадцатая и восьмая с точкой. Кроме того, бас-гитарист активно практикует различные ритмические *паттерны* при игре внутритактовых и междутактовых синкоп. Это создает особый эффект «качания», а также дополнительную перкуссионную окраску.

Отдельного упоминания заслуживает перкуссионная техника М. Миллера, используемая для имитации звучания ударной установки. Звукоизвлечение совершается двумя руками, причем правая рука может исполнять большим и указательным пальцами отдельные звуки как на одной, так и на нескольких струнах, а также перемещаться вдоль грифа. Вместе с тем, правая рука, выполняя постукивание на грифе, реализует данный способ игры на всех струнах бас-гитары.

Качество звука и тембра напрямую зависит от амплитуды замаха кисти правой руки, а также глушения струн левой рукой. Таким образом, Маркус Миллер использует бас-гитару как полноценный перкуссионный инструмент, задействуя обе руки одновременно. Рассматривая тембральную составляющую звукоизвлечения *перкуссия*, Ю. Андреев сообщает: «Разный тембр звука достигается, во-первых, за счет чередования ударов по разным струнам и, во-вторых, чередованием ударов левой и правой рук. Указательный палец левой руки при этом постоянно находится в контакте со всеми струнами, слегка касаясь их так, чтобы они не звучали, а свободные средний и безымянный пальцы бьют по всем струнам» [8 с. 50].

Анализ композиции Маркуса Миллера *Run for Cover*

Переходя к особенностям исполнительского стиля бас-гитариста, автор настоящей статьи хочет обратиться к раннему творчеству М. Миллера. Одной из первых серьезных работ музыканта в качестве композитора было произведение *Run for Cover* (1981). Композиция вошла в шестой студийный альбом саксофониста Д. Сэнборна *Voyeur* и

объединила между собой таких известных музыкантов, как Ленни Кастро (Lenny Castro), Стив Гэдд (Steve Gadd), Майкл Колина (Michael Colina), Ральф Макдональд (Ralph MacDonald) и др.

Run for Cover написана в сложной двухчастной форме с сокращенной репризой и кодой и исполняется музыкантами в стиле фанк. Произведение включает в себя вступление, 2 раздела, между которыми звучит соло на бас-гитаре и коду. М. Миллер исполняет композицию при помощи звукоизвлечения слэп, в тональности *e-moll*, темп 130 *bpm*.

Таблица 1. Marcus Miller, *Run for Cover*

Раздел формы	Intro	aba	Соло бас-гитары	a ₁ b ₁	Coda (соло саксофон)
Такты	8	8 + 8 + 8	16	8 + 8	16

Исполнение на концертных площадках *Run for Cover* всегда отличалось не только вариативной формой произведения, но и разной продолжительностью. Кроме того, М. Миллер всегда отдавал предпочтение самым разнообразным составам инструментальных комбо. Аранжировка студийной записи, составляющая 3:13, является самой короткой из всех существующих.

Композиция начинается из-за такта с раздела *Intro*, состоящего из 8 тактов. В нем музыкант исполняет партию солирующей бас-гитары под аккомпанемент ударных инструментов. Обращает на себя внимание применение М. Миллером специальных звукообрабатывающих устройств, а именно эффекта *флэнджер* (*флэнджер* (от англ. *flanger*) – специфический эффект, изменяющий тембр звукового сигнала [9 с. 170]).

Нотный пример 1 (музыкальный текст композиции *Run for Cover* заимствован из издания *Best of Marcus Miller* [10 с. 179-194]). Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 1-4

Moderately ♩ = 130

Т Р Р Т Н Т Т Т Р Т Н Т Т Р 1 Р 2 Т Р Т Р Т Т Н Р Т Т Н

3

The musical notation consists of two staves. The top staff is a standard musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is a fretboard diagram corresponding to the top staff, showing fingerings (0-7) and techniques like pull-offs (marked with 'x') and bends (marked with 'b').

Затакт представляет собой триоль шестнадцатыми, исполненную одним из элементов слэповой техники *пулл-офф* (*пулл-офф* (англ. *pull-off*) – извлечение звука пальцем левой руки при помощи нисходящего легато [11 с. 44]), а также двух восьмых длительностей, сыгранных приемом *бенд* (*бенд* (от англ. *bend*) – блюзовый прием, заключающийся в том, что играющий палец левой руки движется вдоль ладового порожка вверх, натягивая струну и смещая ее к соседней, более толстой струне [12 с. 26]). Следует отметить, что первая нота вступления – *си-бемоль* в тональности *e-moll*, является пониженной квинтой или блюзовой нотой. Таким образом музыкант с самого начала создает напряженность в звучании, опираясь на аутентичные интонации вокального блюза второй половины XIX века.

В основе солирующего эпизода М. Миллер использует басовый рифф, комбинируя различные ритмические звенья, а также технику *мертвых нот*. Одновременно с этим в тт. 1-3 в партии бас-гитары можно обнаружить характерную метроритмическую особенность: на 1 и 3 долях такта обязательно присутствует фактическая длительность, на 2 и 4 долях – она отсутствует.

Анализируя специфику ритмической организации игры М. Миллера, Е. Степанов отмечает: «Непосредственно в технике игры основные приемы, применяющиеся Маркусом Миллером, – это стандартные <...> слэповые «качели», то есть игра со статичной кистью и симметричным ударом и подцепом, в более поздние годы к ним присоединились *double plucking* и триоли тремя пальцами, но все-таки основой стиля Маркуса является доведенная до совершенства «качельная» техника» [3 с. 114].

Отдельного упоминания заслуживает триоль шестнадцатыми, взятая на 1 долю во 2 и 4 тактах. Длительность исполняется техникой двойного подцепа, для которого характерно последовательное звукоизвлечение указательным и средним пальцами правой руки. Такты 5-8 практически полностью повторяют первоначальный четырехтактный басовый рифф, подчеркивая плотность басовой канвы.

Нотный пример 2. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 9-12

В разделе *a* главная тема произведения исполняется духовыми инструментами, а бас-гитара выполняет подвижную функцию аккомпанемента, дополненную отдельными элементами сольных заполнений. Так, в тт. 10 и 13 на третьих долях бас-гитарист играет унисонный пассаж со всеми солирующими голосами, а в тт. 11-12 и 13-15, М. Миллер обращается к первоначальному басовому риффу, сопровождая его глушением всех четырех струн бас-гитары. Данная инициатива в значительной мере повышает перкуссионный эффект ансамбля, дополняя тем самым группу ударных инструментов.

Вызывает интерес применение приема *glissando* (12 т.), исполненного одновременно со звукоизвлечением *хаммер-он* (*хаммер-он* (англ. *hammer-on*) – извлечение звука при помощи удара пальцем левой руки по струне [13 с. 29]). Это придает звучанию дополнительную целостность в контексте обеспечения более слитного и объемного звучания бас-гитары. Отметим попутно, что вся композиция *Run for Cover* ограничивается лишь несколькими гармоническими функциями, а также дорийским ладом от звука *e*, вынуждая М. Миллера аккомпанировать развернутыми мелодическими фигурами.

Нотный пример 3. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 17-20



Раздел *b* состоит из 8 тактов и выполняет функцию бриджа (*bridge*). Рассматриваемый музыкальный отрезок характеризуется плотностью басовой партии, обусловленной полным отсутствием пауз (тт. 17-20). Раздел исполняется в тональности *C-dur* и, также как раздел *a*, основан на нескольких гармонических функциях (*C-dur-Am7-Em7*). Вместе с тем, для поддержания метроритмической вариативности, М. Миллер использует разнообразные ритмические звенья: восьмая – две шестнадцатые, шестнадцатая – восьмая – шестнадцатая, две шестнадцатые – восьмая и др. Таким образом, бас-гитарист обеспечивает непрерывность изложения линии аккомпанемента, насытив их басовыми заполнениями.

После проведения раздела *b* следует повторение первоначальной части *a*, за которой звучит соло на бас-гитаре.

Нотный пример 4. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 33-36

Нельзя не отметить, что импровизационная линия М. Миллера базируется на слиянии аккомпанирующей и солирующей партий, призванных усилить не только акустический объем инструментального ансамбля, но и показать характерные особенности стиля фанк.

Начинается соло с басовой ноты E_1 и короткого форшлага от ноты e_1 к fis_1 , исполняемой приемом вибрато. Применение данных способов звукоизвлечения в высокой тесситуре активизирует мелодическую линию, предоставляя М. Миллеру возможность

использования оригинальных тембральных красок инструмента. В такте 35 музыкант дополняет пассаж, проигранный дважды, использованием нисходящего *glissando*. Это позволяет плавно разрешить повышенную 6 ступень *cis*₁ в дорийском ладу от звука *e* в звук *B*. В т. 36 исполнитель начинает использовать более сложные ритмические фигуры, основанные на применении *хаммер-она* и техники *мертвых нот*.

Нотный пример 5. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 37-40

В тт. 37-40 М. Миллер усложняет солирующую линию, вводя в партию бас-гитары технику «слэповых качелей». В рассматриваемом фрагменте она основана на чередовании низких и верхних звуков в различных метроритмических сочетаниях. Одновременно с этим усложняется техника *мертвых нот*, обеспечивающих перкуссионный оттенок на бас-гитаре, а также придавая музыкальной партии дополнительный импульс. В т. 40 мы видим использование М. Миллером разновидности инновационной слэповой техники *Open Hammer Plack* (звуки *F*₂-*G*₂-*G*₁ и *G*₂-*A*₂-*A*₁), основанной на движении этих трех элементов. Благодаря подобной пульсации М. Миллер способен «раскачивать» полученные ритмические ячейки, применяя их для других *паттернов*.

Нотный пример 6. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 41-44

Em11

43 Т Р1 Р2 Т Р Т Р Т Т Т Н Р Т Т Т Р1 Р2 Т Р Т Т Р Т

Обращает на себя внимание виртуозная манера М. Миллера при игре техникой слэп на бас-гитаре. Так, на 1 долях тт. 41-44 музыкант исполняет уже встречающуюся триольную группировку, однако в отличие от вступления, отходит от основного басового риффа, ещё больше усложняя метроритмическую и мелодическую партии.

Для раскрытия музыкально-выразительных особенностей инструмента, в тт. 43-44, бас-гитарист вновь обращается к использованию *бендов*, взятых как в низкой, так и в высокой тесситуре. Вместе с тем, блюзовая нота *си-бемоль* (44 такт), являющаяся неустойчивым звуком в тональности *e-moll*, практикуется М. Миллером как кульминационная точка анализируемого четырехтактного построения. Это придает дополнительную тембральную окраску инструмента и особый колорит, транслируя тем самым подлинное блюзовое звучание.

Нотный пример 7. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 45-48

Em11

45 Т Н Р Т Т Н Р Т Н Р Т Т Т Н Р Т Р1 Р2 Т Р Т Т Р Т Т А6 Т Р Т Н Т

Em11

47 Т Р Т Р Т Т Р Т Т Р L Т Т Т Н Т Т Р1 Р2 Т Р Т Т Р Т Т B7(b9,b5) P P Т Т

В завершающем фрагменте соло (тт. 45-48) бас-гитарист демонстрирует свой богатый технический потенциал, основываясь на игре шестнадцатыми длительностями. При этом реализуемые М. Миллером пассажи наглядно иллюстрируют логический замысел композитора, призванный показать мощное и динамическое окончание импровизации.

После проведения соло для бас-гитары, музыкантами вновь исполняются основные разделы *a1* и *b1*. Они проигрываются с небольшими изменениями, однако без части *a1* после

бриджа. Завершается композиция шестнадцатитактной кодой, основанной на гармонических функциях раздела *a*, в которой солирует саксофон.

Выводы

На основании анализа басовой партии М. Миллера в произведении *Run for Cover* можно сделать следующие выводы:

1. Партия бас-гитары в трактовке М. Миллера выполняет в основном аккомпанирующую функцию на основе подвижной смены аккордов, усложняемую отдельными сольными фрагментами, что создает особый перкуссионный эффект и дополняет группу ударных инструментов.

2. На протяжении всего произведения бас-гитарист придерживается плотной акцентированной метроритмической канвы, основанной на применении техники «слэповых качелей». Подобный эффект образуется при помощи фактических длительностей на 1 и 3 долях такта и их отсутствием на 2 и 4 долях такта.

3. Использование в *Run for Cover* пониженной квинты *си-бемоль* придает произведению оригинальную блюзовую окраску. Вместе с тем, М. Миллер применяет данную ступень в качестве кульминационной точки, делая отсылку на аутентичные интонации вокального блюза второй половины XIX века.

4. Импровизационная линия музыканта базируется на слиянии аккомпанирующей и солирующей партий. Своеобразная исполнительская инициатива призвана усилить не только акустический объем инструментального ансамбля, но и выявить характерные особенности стиля фанк.

5. Практическое применение звукообработывающих устройств заметно освежает звучание бас-гитары, придавая инструменту особой колорит и оригинальные тембральные краски.

6. Комплексное внедрение в партию бас-гитары аккомпанирующей и солирующей функций является одним из главных новаторских решений М. Миллера. Интеграция приемов игры *glissando*, *бенда*, *мертвых нот* создает богатую палитру звучания, придавая басовой партии дополнительный импульс.

Библиографические ссылки

1. PFEIFFER, Patrik. *Bass Guitar For Dummies, 2Ed Edition*. Indianapolis: Wiley Publishing Inc., 2010. ISBN 978-0-470-53961-3.
2. CHAMBERS, Paul and John COLTRANE: *High Step* (1956). In: DownBeat Elmhurst: DownBeat. 2009, p. 34.

3. HANNAN, Michael. *Australian Guide to Careers in Music*. Sydney: University of New South Wales Press Ltd., 2003. ISBN 0-86840-510-8.
4. СТЕПАНОВ, Евгений. Развитие и совершенствование технических принципов игры на бас-гитаре в современном исполнительском искусстве. В: *Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика, практика*. 2019, с. 112–116. ISBN 978-5-87055-840-0.
5. COLE, George. *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005. ISBN 978-0-472-03260-0.
6. Marcus Miller – About In: Marcus Miller [site]. Disponibil: <http://www.marcusmiller.com/about> [accesat 2025.07.15]
7. WALDY, Norbert. *E-Guitar making: from practitioner to practitioner*. Hamburg: Tredition GmbH, 2014. ISBN 978-3-8495-7706-3.
8. АНДРЕЕВ, Юрий. *Школа игры на бас-гитаре*. Ч. 2. Москва: Издатель Андреев Ю. К., 2007. ISBN 978-5-903326-02-3.
9. НАГАЕВА, Ирина. *Арт-информатика: учебное пособие*, 2-изд. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2021. ISBN 978-5-4499-1779-9.
10. MILLER, Marcus. *Best of Marcus Miller*. Milwaukee: Hal Leonard, 2009. ISBN 978-1-4234-0433-0.
11. RAY, Sharon. *Bass for Beginners: An Easy Beginning Method*. Fontana: Alfred Music, 1996. ISBN 978-0-88284-853-2.
12. ПЕНДИЦУК, Юрий. *Классическая гитара: борник пьес и ансамблей для юных гитаристов*. Винница: Нова книга, 2011. ISMN 979-0-707505-70-0.
13. TURNER, Gary. *Bass Guitar Lessons for Beginners*. LearnToPlayMusic.com, 2013. ISBN 978-1-8-64691-64-1.

REPERTORIUL DE IARNĂ ÎN ÎNREGISTRĂRILE DE TEREN DIN ANII 1970: CONSERVARE ȘI ARHIVARE A FOLCLORULUI MUZICAL ÎN CADRUL AMTAP

WINTER REPERTOIRE IN FIELD RECORDINGS FROM THE 1970S: PRESERVATION AND ARCHIVING OF MUSICAL FOLKLORE WITHIN AMTFA

ECATERINA MIAUN¹⁰⁸

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-5461-8725>

CZU 398.8(478):930.253

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.87>

Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice cuprinde un fond documentar vast de folclor muzical, printre care și descrieri de obiceiuri și tradiții populare. Creațiile ciclului calendaristic reprezintă o componentă semnificativă, fiind detașate evident de creațiile folclorice specifice perioadei de iarnă. Prin complexitatea lor, atât la nivel literar cât și muzical, aceste manifestări folclorice oferă un material vast de analiză științifică, fiind relevante atât pentru cercetarea etnomuzicologică cât și pentru valorificarea lor în contexte educaționale și artistice contemporane.

¹⁰⁸ E-mail: miaun.ecaterina@gmail.com

Cuvinte-cheie: *arhiva de folclor AMTAP, elemente de patrimoniu, perioada de iarnă, conservare, valorificare*

The Folklore Archive of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts comprises a vast documentary collection of musical folklore, including descriptions of popular customs and traditions. The creations of the calendar cycle represent a significant component, being particularly highlighted by the folkloric works specific to the winter season. Due to their complexity, both at the literary and musical levels, these folkloric manifestations provide a broad field for scholarly analysis, being relevant both for ethnomusicological research and for their valorization in contemporary educational and artistic contexts.

Keywords: *AMTAP Folklore archive, heritage elements, winter period, conservation, valorization*

Introducere

Cercetarea folclorului muzical reprezintă un domeniu fundamental al etnomuzicologiei, având drept scop documentarea, analiza și conservarea expresiilor sonore tradiționale, transmise în mod preponderent pe cale orală. Aceasta acordă o importanță fundamentală recuperării și reevaluării documentelor sonore din arhivă, considerate piloni identitari ai patrimoniului imaterial. Metodele de cercetare utilizate în studiul folclorului muzical s-au conturat în timp în jurul cercetării de teren, considerată fundamentală pentru etnomuzicologie. Aceasta presupune observarea directă a fenomenului muzical în mediul său autentic, înregistrarea performanțelor și interacțiunea cu purtătorii tradiției. După cum subliniază Constantin Brăiloiu, „nu există folclor viu în afara contextului său de manifestare, iar cercetătorul trebuie să surprindă tocmai această unitate dintre muzică și viață” (3 p. 67). Prin urmare, cercetarea de teren nu se limitează la colectarea de materiale, ci implică o înțelegere profundă a funcțiilor sociale și culturale ale muzicii.

Importanța arhivelor sonore depășește dimensiunea documentară, acestea constituind surse esențiale pentru reinterpretarea și revitalizarea tradițiilor. Ele permit reconstituirea unor practici dispărute sau transformate și oferă o bază solidă pentru studii comparative. În acest sens, arhiva nu este doar un spațiu de conservare, ci și unul de reactivare culturală.

Așadar, arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice reprezintă un depozit inestimabil de memorie culturală, conservând straturi arhaice ale spiritualității populare care în timp suferă schimbări ireversibile sau dispar din practica vie. Datorită înființării cabinetului de folclor la Conservatorul Moldovenesc de Stat din Chișinău, în prezent AMTAP, la începuturile anului 1945 a început procesul de desfășurare a cercetărilor de teren, executate de profesori și studenți. Aceștia vizitau diferite localități pentru a colecta și a documenta materiale folclorice. Fondurile arhivistice ale acestei instituții includ un număr considerabil de înregistrări de teren realizate de cercetători, profesori și studenți, care au participat la expedițiile etnografice în

diverse zone ale Republicii Moldova. Metodologia cercetării de teren presupunea o abordare interdisciplinară, combinând observația directă, interviul cu informatorii, înregistrarea audio. Cercetătorul nu era doar un simplu colector de material, ci un mediator între tradiție și documentare, fiind responsabil de acuratețea datelor culese. După Béla Bartók, cercetarea muzicii populare trebuie să includă atât analiza materialului sonor cât și contextul în care acesta este produs [1].

Cercetarea materialelor din arhiva de folclor a AMTAP nu reprezintă un simplu demers de inventariere, ci o investigație critică asupra genezei și permanenței structurilor muzicale tradiționale. Acestea permit stabilirea liniei evolutive a repertoriului de iarnă, servind drept etalon pentru analizele comparative între creațiile și manifestările folclorice din diferite decenii. Prin această abordare diacronică pot fi identificate procesele de contaminare, simplificare sau, dimpotrivă, de rezistență a anumitor arhetipuri melodice și ritmice în fața presiunii culturii de masă. Metoda cercetării de teren s-a impus ca instrument esențial în studiul folclorului muzical, întrucât permite surprinderea performanței în contextul său natural, oferind informații relevante despre stilul interpretativ, particularitățile regionale, funcția socială a repertoriului, poziția persoanei intervievate față de aceste manifestări.

Un aspect esențial al valorificării patrimoniului muzical tradițional îl constituie elaborarea colecțiilor de folclor pe baza materialelor din arhivă. Înregistrările de teren, odată transcrise, analizate și sistematizate au stat la baza unor culegeri reprezentative, contribuind la fixarea și transmiterea repertoriului în forme accesibile mediului academic și artistic. În mod deosebit menționăm colecția *Și cânt codrului cu drag* (1987), semnată de I. Mironenco. Printre alte culegeri redactate pe baza înregistrărilor din arhiva de folclor sunt: *Doine, Cântece, Jocuri* (1972); *Leru-i ler* (1986) și *Romanțe și cântece de lume* (1990) de G. Ciaicovschi-Mereșanu; *Ca la noi în sat* (1981), *Cucușor cu pană sură* (1988) de C. Rusnac; *Busuioc, floare cătată* (1982) de E. Florea [2]. Aceste colecții nu reprezintă simple reproduceri ale materialului brut, ci rezultate ale unui proces riguros de selecție și analiză, reflectând atât diversitatea regională cât și particularitățile stilistice ale tradiției muzicale, facilitând totodată integrarea repertoriului tradițional în circuitul științific și educațional.

Expediții și materiale din anii 1970

În cadrul acestui vast patrimoniu repertoriul de iarnă ocupă un loc distinct, datorită complexității sale funcționale și simbolice, fiind integrat în ciclul sărbătorilor calendaristice și în viața comunităților tradiționale. Colindele, urăturile, jocurile cu măști zoomorfe și antropomorfe și alte manifestări muzical-rituale nu constituie doar forme artistice, ci și „expresii ale unei

mentalități colective, reflectând structuri arhaice de gândire și organizare socială” [3 p. 52]. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, în special în anii 1970, cercetările de teren au cunoscut o intensificare semnificativă.

În expediția de teren din anul 1970 echipele de cercetători au investigat un repertoriu divers de creații folclorice calendaristice, cuprinzând colinde, urături, cântece de stea, producții teatralizate și alte obiceiuri tradiționale din localitățile Republicii Moldova, interpretate vocal, instrumental, vocal-instrumental, dar și rostite. În total s-au colectat 40 creații din repertoriul calendaristic de iarnă. Cea mai bogată localitate în înregistrări adunate din repertoriul de iarnă este satul Manta, raionul Cahul. Această localitate a fost investigată de mai mulți cercetători. Gleb Ciaicovschi- Mereșanu împreună cu Cojocari A., Popovciuc S. și Moraru S. colectează colindele *În orașul Vișlai, Sculați, sculați și Doamnili*, interpretate de Arseni Ana, născută în anul 1890. Vârsta interpretei la acel moment ne permite să vorbim despre autenticitatea lucrărilor înregistrate, care oferă o perspectivă diacronică de cunoaștere a perpetuării tradițiilor. Folcloristul Andrei Tamazlăcaru, alături de cei menționați mai sus, a contribuit semnificativ la investigarea patrimoniului cultural din satul Manta, raionul Cahul. El a coordonat înregistrarea mai multor creații de folclor calendaristic, printre care se numără colinde și urături specifice zonei, cum ar fi trei colinde, două dintre ele (*Sculați, sculați, boieri mari și Dinaintea cestor curți*) sunt în interpretarea Domnicăi Furnică, născută în anul 1913, iar cealaltă (*Dinaintea cestor curți*) este interpretată de Broască Vasile Paramon, anul nașterii 1908. În aceeași localitate, o altă urătură și colinda – *Du-te, Adame*, a fost înregistrată de Onea S., în execuția unei colportoare în vârstă de 47 ani, Lemnari Teodora. O altă localitate cercetată din raionul Cahul este satul Colibași. Acțiunea a fost coordonată de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, asistată de Cojocari A., Popovciuc S. și Moraru S. Printre creațiile documentate se numără trei urături rostite de informatori diferiți: Corjan Dumitru, născut în 1959, Hodinitu Ion, anul nașterii 1958, și Croitoru Ilie, născut în anul 1955; două colinde de stea, în interpretarea lui Corjan Dumitru, născut în 1959 și Comalic Elena, anul nașterii 1957; și o colindă laică: *La lină fântână*, executată de Dolganiuc Gheorghe, născut în anul 1899. Această piesă cu rădăcini adânci în tradiția locală (din consemnările informatorilor) aduce un omagiu moștenirii culturale transmise din generație în generație. O altă variantă a acestei colinde, culese în aceeași localitate, a fost înregistrată de Andrei Tamazlăcaru, în interpretarea Alexandrei Roșca, născută în 1925.

În localitatea Delacău, raionul Anenii Noi, colportoarea Melenciuc Elena, născută în anul 1958, și alți locuitori ai satului, precum Melenciuc Petru, născut în anul 1956, Ogorodnic Axenia, anul nașterii 1910, Reveneală Grigore, născut în 1907, au oferit înregistrarea valoroaselor materiale de folclor calendaristic, cântece de stea și colinde laice, printre care *Florile dalbe, Trei*

crai, Mândru soare s-a ivit, Of, Adame, ce-ai lucrat, Colindeț, de asemenea, și a unor urări rostite – *Crească grâiele, mălaiele, Chiraleisa*, înregistrate de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu și Cojocaru Adela. Alte colinde au fost culese în satul Tătărăști, raionul Strășeni, de către cercetătorii Andrei Tamazlăcaru și Constantin Rusnac. Printre materialele documentate evidențiem cântecele de stea *Azi Hristos când s-a născut*, în interpretarea lui Țârdea Ivan, născut în anul 1934, *Trei crai*, cântat de Cucereanu Liuba, anul nașterii 1934, *Cana Galilei* – Mârzenco Vladimir, născut 1921, *Sus la poarta raiului* – Ciocieri Ecaterina, 1929, și colinda laică *Sculați, sculați, boieri mari*, interpretată de Popa Ioana, anul nașterii 1929.

Printre alte expediții din anul 1970 menționăm pe cea din satul Fundul Galbenei, raionul Hâncești, investigat de Andrei Tamazlăcaru, care înregistrează două colinde și *Steaua*, în interpretarea aceluiași colporteur, Balan Grigore Teodor, născut în anul 1924. În satul Grăsenii Vechi, raionul Ungheni, s-a înregistrată colinda *Sculați, sculați, boieri mari*, fiind cântată de Istrati Pelaghia, născută în anul 1895, culeasă de același cercetător. În Mereșeni, raionul Hâncești, G. Ciaicovschi-Mereșanu și A. Cojocari au înregistrat o urătură, rostită de Rusu Serghei, născut în anul 1914; *Aho, cu seara lui Sfântul Vasile*, rostită de Tacu Vera, anul nașterii 1953, și colinda *Sculați, sculați, boieri mari*, în interpretarea Valentinei Beșliu, născută în anul 1950. În localitatea Drepcăuți, raionul Briceni, G. Ciaicovschi Mereșanu, A. Cojocari și A. Corjan înregistrează o reprezentație teatralizată, *Ceata lui Bujor* (participă Cușnir Vasile, Gumeniuc Ina, Cobzari Victor, Calendar Victor, Checiu Nicolae, Iațcun Ion, Rusnac Raisa, Gajos Mihai, Văcăriță Victor, Gorda Tudor). C. Rusnac și V. Vichilu înregistrează în Trebisăuți, raionul Briceni, colinda *Filimonu dempărat*, în interpretarea lui Buțco Terentii, născut în anul 1913, în localitatea, Mahala raionul Noua Suliță, regiunea Cernăuți, se înregistrează urătura *Scoală, scoală, bade Vasile*, rostită de Volghin Ivan, născut în anul 1903, și culeasă de A. Tamazlăcaru și L. Lenscaia. În satul Vadul lui Isac, raionul Cahul, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu a înregistrat *Capra*, în interpretarea lui Bețivu Vasile, născut în anul 1948.

Astfel, anul 1970 a fost un an plin de activitate pentru cercetătorii tradiției populare, care, prin eforturile lor, au reușit să adune aceste comori ale patrimoniului cultural imaterial și să le depoziteze în arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, pe atunci Conservatorul de stat *Gavriil Musicescu*.

Concluzii

Analiza expedițiilor de teren desfășurate în anii 1970 evidențiază rolul esențial al acestora în arhivarea și conservarea patrimoniului muzical tradițional, în special a repertoriului de iarnă, care constituie unul dintre cele mai complexe și semnificative segmente ale tradiției muzicale orale.

Materialele colectate în cadrul acestor expediții, colinde, atât laice cât și religioase, producții teatralizate, cât și creații rostite, cum ar fi hăituri, urături, plugușoare formează un corpus documentar de o valoare științifică deosebită. Importanța acestor materiale rezidă în faptul că repertoriul de iarnă reprezintă unul dintre cele mai stabile, dar și cele mai bogate straturi ale folclorului muzical, în care se concentrează atât funcții rituale cât și expresii artistice de mare semnificație și diversitate. Arhivarea și valorificarea acestor înregistrări permit nu doar protejarea unei moșteniri culturale, ci și înțelegerea mecanismelor de funcționare ale tradiției în dinamica sa internă. O cercetare ulterioară a acestor înregistrări ne va permite evidențierea relației strânse dintre muzică, text și context, oferind o perspectivă integrată asupra modului în care tradiția era trăită și transmisă. În acest sens, repertoriul de iarnă nu poate fi înțeles doar ca un ansamblu de creații muzicale, ci ca un sistem complex de comunicare culturală, cu funcții sociale, magico-rituale și identitare.

Așadar, materialele din repertoriul de iarnă, colectate în anii 1970 și păstrate în arhiva de folclor a AMTAP, constituie un reper fundamental pentru cercetarea etnomuzicologică. Ele oferă o imagine autentică asupra practicilor muzicale tradiționale și rămân o sursă indispensabilă pentru studiul, interpretarea și revitalizarea patrimoniului muzical imaterial.

Referințe bibliografice

1. BARTÓK, Bella. *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*. Adunate și traduse de Constantin BRĂILOIU. București: Grafoart, 1937.
2. BUNEA, Diana și Svetlana BADRAJAN. Apariții editoriale: primele cinci volume ale registrelor Arhivei de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 2 (39), pp. 8–16. ISSN 2345-1408.
3. BRĂILOIU, Constantin. *Opere*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1984.

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ М. РАВЕЛЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

CÂNTECELE EVREIEȘTI DE M. RAVEL PENTRU VOCE ȘI PIAN ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ CONTEMPORANĂ

MAURICE RAVEL'S JEWISH SONGS FOR VOICE AND PIANO IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICE

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.88>

В статье исследуются три еврейских песни М. Равеля для голоса и фортепиано. Первая — Chanson hébraïque — является частью вокального цикла Chants populaires, обработанному М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 г. и удостоенному премии на V конкурсе Дома песни в Москве. Две другие песни образуют мини-цикл Deux mélodies hébraïques, написанный по просьбе сопрано А. Альви. Автор анализирует поэтический текст, структуру вокальной мелодии, ее связь с фортепианным аккомпанементом. Особое внимание уделяется проблемам фактуры фортепианной партии, способствующей более глубокому раскрытию художественного содержания. Предлагается сравнительный анализ трех интерпретаций названных песен. Первый ансамбль включает итальянскую меццо-сопрано Ч. Бартоли и южнокорейского пианиста и дирижера М. Х. Чона; второй — бельгийского бас-баритона Ж. ван Дама и американского пианиста Д. Болдуина; третий — канадского оперного баритона Дж. Финли с британским пианистом Дж. Дрейком. Сравнение их интерпретаций выявляет богатство творческих возможностей вокальной музыки М. Равеля и дает обоснованное представление о художественных намерениях композитора.

Ключевые слова: камерно-вокальный ансамбль, вокальный цикл, Морис Равель, фортепианная партия, художественная интерпретация

Articolul de față conține o schiță analitică a trei cântece evreiești ale lui M. Ravel pentru voce și pian. Prima lucrare, „Chanson hébraïque”, aparține ciclului vocal „Cântece populare”, aranjat de M. Ravel pentru voce și pian în 1910, care a fost distins cu un premiu la a V-a ediție a Concursului Casei Cântecului de la Moscova. Celelalte două cântece formează mini-ciclul „Deux mélodies hébraïques”, compus la cererea sopranei A. Alvi. Autorul analizează textul poetic, structura melodiei vocale, legătura sa cu acompaniamentul pianului. O atenție deosebită este acordată problemelor texturii pianului, care contribuie la o dezvoltare mai profundă a conținutului artistic. Se propune o analiză comparativă a trei interpretări ale ciclului vocal numit. În primul ansamblu au evoluat mezzosoprana italiană C. Bartoli alături de pianistul și dirijorul sud-coreean Myung Whun Chung; în al doilea – bas-baritonul belgian José van Dam susținut de pianistul american D. Baldwin; în al treilea – baritonul de operă canadian G. Finley, acompaniat de pianistul britanic J. Drake. Analiza comparativă a acestor trei interpretări scot în evidențiază bogăția posibilităților artistice ale muzicii vocale ale lui M. Ravel, oferind o viziune clară asupra concepțiilor artistice ale compozitorului.

Cuvinte-cheie: ansamblu vocal de cameră, ciclul vocal, Maurice Ravel, partida pianului, interpretare artistică

This article analyzes three Jewish songs by M. Ravel for voice and piano. The first piece, “Chanson hébraïque”, belongs to the vocal cycle Folk Songs, arranged by M. Ravel for voice and piano in 1910 and awarded at the Fifth Song House Competition in Moscow. The remaining two songs constitute the mini-cycle ‘Deux mélodies hébraïques’, composed at the request of soprano A. Alvi.

The author examines the poetic text, the structure of the vocal melody, and its connection with the piano accompaniment. Special attention is given to the issues of piano texture, which contribute to a deeper revelation of the artistic content. A comparative analysis of several

¹⁰⁹E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

interpretations of the vocal cycle is proposed. These collaborations include the Italian mezzo-soprano C. Bartoli performing with South Korean pianist and conductor M. W. Chung; the Belgian bass-baritone José van Dam in partnership with the American pianist D. Baldwin; and the Canadian operatic baritone G. Finley accompanied by the British pianist J. Drake. A comparative examination of the mentioned above interpretations of the vocal cycles based on folk melodies, reveals the richness of their interpretative possibilities and provides deeper insight into the composer's artistic intentions.

Keywords: vocal chamber ensemble, vocal cycle, Maurice Ravel, piano accompaniment, artistic interpretation

Введение

На протяжении творческого пути М. Равель неоднократно обращался к фольклору разных народов. К такого рода сочинениям относятся три еврейские песни, аранжированные композитором для голоса и фортепиано. Первая, *Chanson hébraïque* (Еврейская песня), является отдельным номером цикла *Chants populaires* (Народные песни). Это сборник из четырех песен, обработанных М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 году и премированных на Пятом конкурсе Дома песни в Москве: *Chanson espagnole* (Испанская песня), *Chanson française* (Французская песня), *Chanson italienne* (Итальянская песня) и *Chanson hébraïque* (Еврейская песня)¹¹⁰.

Две другие образуют мини-цикл *Deux mélodies hébraïques* (Две еврейские песни) для голоса и фортепиано. Данное произведение было написано по заказу Альвины Альви¹¹¹ в 1914 г. а также впервые исполнено в Париже самой певицей в сопровождении композитора за фортепиано¹¹². Вокальный цикл содержит две песни: *Kaddisch* (Кадиш) и *L'Enigme Eternelle* (Вечная загадка). В настоящей статье предпринимается попытка сравнения трех интерпретационных версий каждой песни для определения их возможного исполнительского потенциала.

Chanson hébraïque

Chanson hébraïque представляет собой диалог отца с сыном на религиозную тему. Текст представлен на идише в транслитерации с элементами арамейского и иврита, он

¹¹⁰ Впервые *Chants populaires* М. Равеля были исполнены 19 декабря 1910 г. в парижском *Salle des Agriculteurs* (Зале земледельцев) Марией Олениной-д'Альхейм и пианистом Александром Олениным, братом певицы. Позже, в 1911 г. они были изданы в Москве и Лейпциге издательством Юргенсона в сборнике *Sept Chants populaires* (Семь народных песен). Каждая вокальная миниатюра в цикле снабжена двумя текстовыми вариантами: в подлиннике и во французском переводе, выполненном *La Maison du Lied* (Дом песни).

¹¹¹ Альвина Альви – сопрано, солистка Санкт-Петербургской оперы, которой были посвящены *Deux mélodies hébraïques*.

¹¹² Позднее (1919–1920) М. Равель оркестровал *Deux mélodies hébraïques*, которые были впервые исполнены 17 апреля 1920 г. Мадлен Грей и оркестром *Concerts Pasdeloup* в *Cirque d'hiver*. Опус был опубликован в 1915 г. известным музыкальным издательством *Durand*.

отражает глубоко укорененные в еврейской культуре иудаистические ценности, передаваемые из поколения в поколение. В песне пять куплетов, в каждом из которых отец (*Tatunju*) задает сыну (*Mejerke*) по одному вопросу, а тот на него отвечает.

В первой строфе отец спрашивает, перед кем стоит его сын. Ответ сына указывает на веру в Бога как Верховного Владыку – *Перед Царем, Царем царей* (*Lifnei Melech Malchei hamlochim*). Во второй отец интересуется, о чем сын просит у Бога. Ответ – *дети, жизнь, пропитание* (*Bonej, chajei, M'sunei*) – представляет собой традиционную триаду благословений, встречающуюся в еврейских молитвах и текстах Талмуда. В третьей строфе отец уточняет, зачем сыну нужны дети. Ответ подчеркивает центральное место религиозного образования в еврейской традиции – *чтобы они изучали Тору* (*Bonim eiskim batoiroh*). В четвертой сын объясняет, зачем ему долгая жизнь: *Все живое славит Тебя* (*Kol chai joiducho*). Этот ответ основан на библейской концепции, что жизнь имеет смысл только в служении Всевышнему. В последней строфе отец интересуется у сына, зачем ему пропитание. Ответ *W'ochalto w'sowoto uweirachto* (*И будешь есть, и насытишься, и благословишь*) – цитата из книги Второзакония 8:10, где говорится о важности благодарности Богу после еды.

Музыкальный материал куплетов идентичен. Все вопросы отца организованы ритмически четко, мелодия имеет декламационный характер с элементами монотонии, вокальный диапазон оказывается равным ч. 8. Ответы сына представляют собой свободное изложение библейского текста в виде речитатива. Они разнообразнее по ритмическим формулам и контрастны по общему нисходящему направлению движения.

М. Равель нотирует мелодию в размере 4/4 и предпосылает указание *Allegro moderato*. Вступление к каждому куплету строится на материале, который станет сопровождением к репликам отца. На фоне остиной фигуры в левой руке фортепианной партии, наподобие ударов бубна, возникают краткие однозвучные мотивы с форшлагами в правой. Оба компонента музыкальной ткани расположены в низком регистре. Ответы сына контрастируют темпом *Più lento*, типом исполнения *quasi recitativo* и арпеджированным изложением аккордов в среднем регистре. *Chanson hébraïque* была оркестрована М. Равелем по просьбе его подруги и исполнительницы Мадлен Грей. Она об этом говорит: «Равель оркестровал *Mejerke* специально для меня. [...] Молитва в этом произведении настолько прекрасна, особенно когда звучат слова: "Я хочу детей, я хочу быть счастливым, я хочу хлеба"... [...] Долгое время я была единственной, кто исполнял оркестрованную версию *Mejerke*» [1 с. 103–104].

Для анализа *Chanson hébraïque* использованы три записи на идише: Ч. Бартоли с М.Х. Чоном, Ж. ван Дама с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком.

Интерпретация Ч. Бартоли в оригинальной тональности исключительна тем, что певица четко разграничивает персонажей диалога: роль взрослого мужчины она исполняет «поставленным» оперным звуком, а ребенка – детским, искусственно измененным тембром, который напоминает народное пение без вибрато. К третьему-четвертому куплетам Ч. Бартоли преобразует трактовку голосов: реплики сына поет «взрослым» тембром, а речь отца, наоборот, ослабевающим голосом. Можно предположить, что таким образом певица воплощает идею не одномоментного диалога между отцом и сыном, а их взаимодействие на протяжении всей жизни, когда отец стареет, а ребенок взрослеет. Аккомпанемент плавно сопровождает голос, с умеренным использованием педали. Все форшлагги пианист исполняет за счет основной доли такта. Перед каждой репликой сына возникает пауза, создающая значимый смысловой акцент.

Жозе ван Дам также исполняет *Chanson hébraïque* в оригинальной тональности. Темп исполнения медленнее, в ритмическом решении появляется некоторая танцевальность. Певец не использует различные тембры для разграничения персонажей беседы, представляя их равными участниками, что создает эффект обычного разговора двух взрослых мужчин. В данной трактовке смысловые акценты достигаются главным образом через выделение отдельных слов, а не через изменение тембра голоса. Фортепианный аккомпанемент в целом характеризуется тяжелым и размеренным звучанием. В партии левой руки последняя нота *h* каждого мотива соединяется с началом следующего при помощи лиги, а шестнадцатые звучат резко, ассоциируясь со звуком бубна или тамбурина. Во вступлении форшлаговая квинта *g-d¹* выделяется громче основной доли, в соответствии с указанием М. Равеля.

Для трактовки Дж. Финли характерен достаточно быстрый темп и использование тональности на тон ниже оригинала (*d-moll*). Певец не применяет эффект смены голоса, различные характеры отца и сына создает другим способом. Реплики отца звучат в более быстром темпе с оттенком суетливости, как будто отец проявляет любопытство. Баритон поет «говорком» с использованием *marcato* и акцентов на словах *Mejerke*. Реплики сына, напротив, звучат более широко, распевно, с ощущением спокойствия и мечтательности, как у глубоко верующего человека. Таким образом, части произведения противопоставлены: речитативные места *Più lento* плавные, а песенные фрагменты в *Allegro moderato*, наоборот звучат как речитатив. В конце исполнения резко приглушенное *piano* придает мысли оттенок задумчивости. Пианист играет партию левой руки сухим, коротким туше, создавая

иллюзию звучания ударного инструмента, а аккорды – широко и полнозвучно. Квинтовые форшлаги исполняются из затакта. Каждый раз перед эпизодом *Più lento* применяется *ritenuto* для подчеркивания смены темпа.

Kaddisch

Текст *Kaddisch* (*Kadiuu*) написан на арамейском языке, поскольку данный язык являлся разговорным в Палестине и Вавилонии в эпоху Талмуда. Кадиш (с арам. *святой*) – одна из важнейших древнееврейских молитв, прославляющая величие и святость имени Бога во веки веков. Со временем в синагогальной литургии утвердились четыре формы кадиша, каждая из них выполняет определенную функцию. Можно предположить, что в процессе создания *Deux mélodies hébraïques* композитор слушал песнопения в синагоге.

Текст песни М. Равеля содержит две неравные части, каждая из которых завершается словом *Amen* – общепринятым выражением веры и согласия в религиозной традиции. В первой части восхваляется Царь царей, «который должен обновить мир и воскресить мертвых», во второй – возвеличивается Его имя и взывается о милосердии, спокойствии и счастье. Композитор трансформирует структуру в простую трехчастную развивающую форму ($a - b^a - c^a$) с кодой. Вокальная мелодия во всех частях строится импровизационно¹¹³, с обильным использованием внутрислоговых распевов, к чему предрасполагает медленный темп *Lent*. Ее диапазон, поначалу развертывающийся в пределах б. 6, постепенно расширяется и достигает предела дуодецимы в ликующей коде. Линия голоса строится волнообразно, в ней преобладают секундовые и терцовые ходы, на фоне которых рельефно выделяются квартовые и квинтовые скачки. Кода произведения насыщена эмоциональными пассажами-юбилеями, которые словно воспроизводят восклицания молящихся. В. Янкелевич характеризует эту мелодию как «„пламенный *Kaddisch*”, молитву за усопших, <...> патетическую кантилену» [2 с. 44].

Ладовое строение вокальной партии многозначно, на роль местных устоев претендуют звуки *g*, *c*, *es*, *b*. Основное значение в выявлении главной тональности *c-moll* принадлежит фортепианному аккомпанементу, но и в нем устойчивая ладовая функция определяется только в коде, построенной на органном пункте тоники. В основных же частях формы господствует гармония доминанты, придающая музыке динамическую устремленность и напряжение. При этом в первой части сопровождение основано на

¹¹³ По нашему мнению, импровизационность вокальной мелодии напрямую связана с тем, что кадиш не имел фиксированной формы, так как раввин произносил его спонтанно в конце проповеди.

выдержанных октавах в верхнем регистре (g^2-g^3)¹¹⁴. Они всегда звучат в синкопированном ритме и содержат между своими звуками скрытую мелодию нисходящей гаммы, спускающуюся с верхнего регистра к нижнему. В средней части гармония изложена в виде арпеджио, напоминая звучание струнного инструмента типа арфы или гитары; в ней акцентируются увеличенные секунды между VI и VII ступенями, усиливающие архаичный ориентальный характер. К концу формы инструментальная музыкальная ткань полностью перемещается в басовый регистр¹¹⁵.

Обе песни вокального цикла проанализированы с учетом трех уже упоминаемых ранее исполнительских дуэтов: меццо-сопрано Ч. Бартоли с аккомпанементом М.-Х. Чона (запись 1996 г.); бас-баритона Ж. ван Дама и пианиста Далтона Болдуина (запись 1983 г.); баритона Джеральда Финли совместно с Джулиусом Дрейком (запись 2008 г.)¹¹⁶. Каждое из них воспроизводит собственный вариант образного строя.

Ч. Бартоли и М.-Х. Чон преподносят слушателю образец тонкой интерпретации, отмеченной вниманием к нюансам и звуковой пластике. Меццо-сопрано поет сосредоточенно и мягко на *legato*, избегая *portamento* и сохраняя ровное умеренное вибрато в голосе. Мелодическая линия, насыщенная филировками звука, разворачивается в импровизационном ключе, что подразумевает и в партии рояля прихотливую временную организацию. В пассажах певица пользуется гортанью, как это иногда делают в старинной музыке: в пении она задействует те же мышцы, которые используются при формировании заднеязычных согласных, к примеру, таких как *Г*, *К*, *Х* в русском языке, что способствует более артикулированному произнесению – противоположность *legato*. Начиная со второй части и в кульминационной коде, она применяет более интенсивный по динамике и обертонам звук. В целом романтизированно-рафинированное исполнение носит созерцательный и сентиментальный характер. Звук рояля под руками пианиста отличается прозрачностью: верхний регистр звучит холодновато-хрустально, а нижний – металлически.

Аудио Жозе ван Дама и Д. Болдуина записано на тон ниже оригинальной тональности. С самой первой фразы привлекает внимание гимнически-прославляющий характер, в наибольшей степени соответствующий содержательному послы поэтического текста – словно перед слушателем предстает патриарх или ветхозаветный герой, с

¹¹⁴ Октава из звуков *g* в партии фортепиано присутствует в каждом созвучии: с нее начинается песня, она же оstinatно выдерживается во всех разделах.

¹¹⁵ Существует огромное количество аранжировок *Kaddisch* М. Равеля для различных инструментальных составов: для скрипки, альты, виолончели, саксофона, голоса с инструментальным ансамблем и соло фортепиано. Так, известный пианист А. Зилоти выполнил транскрипцию *Kaddisch* М. Равеля для фортепиано (которая существует в архивной записи Г. Когана).

¹¹⁶ С данными аудиозаписями можно ознакомиться на сайте архива классической музыки *classic-online.ru*.

мужественным достоинством возвещающий духовную истину. Ж. ван Дам поет в декламационной манере, и в отличие от предыдущей версии, везде артикулирует звуки штрихом *marcato*. Ритмический рисунок песни воссоздается в одном темпе, с архитектурной точностью. Первое слово *Amen* отделено с помощью отчетливого приступа, в то время как Ч. Бартоли воспроизводит его слитно с предыдущим словом. Приступом в вокале называют паузу перед гласной, чтобы не было соединения слов при пении. Лингвист и литературовед А. Гируцкий поясняет: «Каждый произносимый звук имеет три артикуляционные фазы: приступ (экскурсию), выдержку и отступ (рекурсию). Все фазы связаны между собой как компоненты произнесения звука. Приступ артикуляции заключается в переходе органов речи из спокойного состояния или артикулирования предшествующего звука в положение, требуемое произносимым звуком» [4 с. 53].

Кода произведения приобретает героико-торжественное звучание, венчаемое широким *portamento* на заключительном *Amen*. Д. Болдуин играет плотным туше и относительно ударно в среднем регистре фортепиано. В партии левой руки после арпеджио пианист каждый раз заметно для слушателя повторяет аккорд. Если М.-Х. Чон задерживал по времени первый тон арпеджио, то в данном случае пассаж начинается без остановки. Тембр рояля наполнен звеняще-медным насыщенным оттенком, ассоциирующимся со звучанием псалтири Давида, древнего инструмента с 10–12 струнами, которым сопровождалось пение псалмов. Последние аккорды в коде звучат величественно, имитируя органную фактуру, что подчеркивает сакральный характер интерпретации.

Дж. Финли с Дж. Дрейком также исполняют песню на тон ниже оригинала. Благодаря пластичности фразировки и объединению тактов в более крупные построения эта интерпретация является самой компактной по времени. Дж. Финли ведет вокальную мелодию теплым выразительным голосом в импровизационной манере на *legato*, создавая образ молящегося молодого иудея. Аккомпанемент Дж. Дрейка можно назвать «живым», в отличие от ударного сопровождения в предыдущих вариантах. Он не ограничивается функцией гармонической и ритмической поддержки вокала, а ведет самостоятельную линию, тонко реагируя на интонационные акценты певца: использует *crescendo* на аккордах, где-то откликаясь на *sforzando* певца. В пассажах второй части песни пианист немного замедляет начало и ускоряет арпеджио к концу, придавая движению естественную гибкость. В коде Дж. Дрейк использует прием расслоения фактуры – три пласта в партии рояля звучат на разных динамических уровнях.

L'Enigme Eternelle (Вечная загадка) построена в стихотворной форме на идише как философское размышление. Начальное выражение *мир, ты нас вопрошаешь* можно трактовать как констатация того, что перед каждым человеком вселенная ставит свои вопросы. Синтагма *мы отвечаем, если можем* означает, что проблемы жизни решаются в каждом случае индивидуально. Поэтический текст состоит из восьми строк, из которых нечетные раскрывают содержание, а четные заполнены междометиями *tra-la-la*, которые воспринимаются как неожиданное отстранение от глубоких по смыслу идей.

Композитор решает музыкальную форму как простую трехчастную ($a - b - a$) с контрастной серединой и точной репризой. Вокальная мелодия в дважды гармоническом *e-moll* строится в силлабической манере, когда каждому слогу текста соответствует отдельный звук. Она четко делится на фразы и имеет волнообразное строение, в котором преобладает поступенное движение с выделением ярких ув. 2 между III и IV повышенной ступенями. В. Янкелевич описывают ее как «ненормальную, тревожную и немного циничную», которая хромает со всеми своими диссонансами [2 с. 45]. Середина формы несет на себе кульминацию, что отражается в более динамичном гармоническом решении и в расширении вокального диапазона: в крайних частях он равен тритону ($e^1 - a^{is^1}$), в разделе $b -$ ч. 8 ($fis^1 - fis^2$).

Фортепианная партия имеет важное выразительное и формообразующее значение. Уже вступление экспонирует двухдольный метр, спокойный темп *Tranquillo* и оstinатную ритмическую фигуру, которая сопровождает линию голоса на протяжении всей песни, создавая впечатление заунывности. В этой формуле внимание привлекается к резкому звучанию квартовых дублировок и увеличенных секунд. Как отмечает Мари-Клер Бельтрандо-Патье, М. Равелю удастся «все в нескольких тактах создать атмосферу, которая прекрасно передает характер определенного места или настроения» [5 с. 531].

Ч. Бартоли и М.-Х. Чон исполняют песню в тональности оригинала. Интерпретация меццо-сопрано окрашена оттенком загадочности. В пунктирном ритме на распевках *Tra la la* шестнадцатые длительности, укорачиваясь, ритмически превращаются в тридцатьвторые. Перед возвращением к репризе *a* в двух идентичных тактах певица применяет террасообразную динамику, чередуя *forte* и *piano*. После развития в средней части, реприза поется «белым» прямым звуком без дополнительных обертонов. М.-Х. Чон аккуратно соблюдает авторские лиги, подчеркивая акцентом первую долю каждого такта и мягко ослабляя звучание на вторую, применяя *diminuendo*. Пианист часто наслаивает педаль, что особенно заметно в т. 24.

Ж. ван Дам и Д. Болдуин исполняют миниатюру на тон ниже оригинала. Бас-баритон использует больше *legato* на гласных звуках, сокращая, как и Ч. Бартоли, пунктиры. Завершение вокальной линии исполнено с использованием *diminuendo*, что придает последним звукам дополнительную выразительность. В целом данной версии не свойственна загадочность; напротив, здесь возникает ощущение мистической угрозы в духе новелл Эдгара По, что обеспечивается непрерывным поступательным движением повторяющегося двузвучного мотива в партии фортепиано, обе доли которого равнозначно тяжелые. Аккомпанемент напоминает звучание маятника или часового механизма, отстукивающего время – эффект, часто встречающийся в сочинениях М. Равеля. В т. 24 педаль чистая, без наслоений, разделяющая гармонии для слушателя. Как и на предыдущей записи Ж. ван Дам и Д. Болдуин в идентичных тактах чередуют *forte* и *piano*, при этом еще и замедляя.

Аудиозапись Дж. Финли с Дж. Дрейка тоже сделана на тон ниже оригинала. С первых тактов возникает атмосфера таинственности благодаря вкрадчивой окраске голоса баритона и тонкому дифференцированному туше у пианиста. Дж. Финли демонстрирует широкий спектр вокальных красок, варьируя подачу от отстраненно-интимной до рельефно-акцентированной и добиваясь высокой выразительности каждой фразы. Он точно соблюдает пунктирный ритм, не сокращая длительности. В тт. 29–30 первый тон звучит на *forte*, остальные проводятся *diminuendo* с *portamento*, а в следующей за этим репризе движение замедляется. У Дж. Дрейка педаль сменяется на каждой четверти, дифференцируя разные гармонические созвучия, но при этом педализация не «сухая». В заключительных тактах с указанием *perdendo* (наибольшая степень *decrescendo*) пианист акцентирует внимание на рассредоточенном мотиве ум. 7, который в виде ув. 2 является своего рода лейтмотивом песни.

Выводы

Подводя итог сказанному, отметим, что сравнительный анализ вышеперечисленных исполнительских версий вокальных циклов на основе еврейских народных мелодий демонстрирует богатство интерпретационных возможностей этих сочинений. Каждый вариант является уникальным художественным высказыванием, отражающим индивидуальность артистов и их понимание музыки М. Равеля. Исполнителей привлекает яркость музыкального материала и сравнительно редкое сценическое воплощение, что позволяет каждому певцу быть своего рода первооткрывателем этой музыки.

Для адекватного отражения композиторского замысла каждый из певцов выбирает наиболее удобную для него тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианист, в зависимости от типа голоса вокалиста, стремится найти необходимое инструментальное туше. Разные певческие тембры создают соответствующие эмоциональные оттенки, а неодинаковые темпы и динамические оттенки порождают несхожие настроения. Пианисты акцентируют многообразие фортепианной партии: одни подчеркивают ритмическую основу, другие – гармоническое богатство.

Библиографические ссылки

1. GREY, Madeleine. *Souvenir d'une interprete*. Revue musicale, numero special, decembre, 1938.
2. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Ravel*. Paris: Seuil, 1995. ISBN 2020234904. ISBN 9782020234900.
3. Kaddish (poem) In: *Wikipedia*. Disponibil: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kaddish>. Accesat [2026.03.23].
4. ГИРУЦКИЙ, Анатолий. *Введение в языкознание*. Минск: ТетраСистемс, 2003. ISBN 985-470-090-9
5. BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire . *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard, 1994. ISBN 978-2213-592-10-7.

LEOPARD'S PATH TREISPREZECE VIZIUNI PENTRU ANSAMBLU DE CAMERĂ DE IGOR IACHIMCIUC

LEOPARD'S PATH: THIRTEEN VISIONS FOR CHAMBER ENSEMBLE BY IGOR IACHIMCIUC

MARIANA LANGA¹¹⁷

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-5626-8497>

CZU 785.7:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.89>

Lucrarea „Leopard's Path: Thirteen Visions for Chamber Ensemble” de Igor Iachimciuc este o creație ce abordează limbajul componistic aflat la intersecția dintre tradiția est-europeană și tehnicile muzicii contemporane occidentale. Studiul se concentrează asupra problemei utilizării tehnicii dodecafonice și a modului în care aceasta este flexibilizată prin procedee de fragmentare și reorganizare a materialului sonor. De asemenea, a fost evidențiat rolul structurii seriale în organizarea atât a înălțimilor cât și a timbrului orchestral, ceea ce oferă creației lui Igor Iachimciuc coerență și diversitate expresivă.

Cuvinte-cheie: tehnica dodecafonică, head „capul”, matrice, inversia, retrograd (racohod),

¹¹⁷ E-mail: langamariana94@gmail.com

retrograd-inversiune

The work „Leopard’s Path: Thirteen Visions for Chamber Ensemble” by Igor Iachimciuc is a composition that approaches the compositional language situated at the intersection of Eastern European tradition and Western contemporary music techniques. The study focuses on the use of the twelve-tone technique and the ways in which it is rendered flexible through procedures of fragmentation and reorganization of the sonic material. It also highlights the role of the serial structure in organizing both pitch and orchestral timbre, which provides Igor Iachimciuc’s work with coherence and expressive diversity.

Keywords: twelve-tone technique, head (row form), matrix, inversion, retrograde, retrograde inversion, etc.

Introducere

Igor Iachimciuc – compozitorul, creația căruia cuprinde un spectru larg de genuri, stiluri, tehnici de compoziție ș.a. – se remarcă printr-o permanentă căutare a limbajului propriu. Aflat la intersecțiile dintre tradiția est-europeană și tendințele muzicii contemporane occidentale, parcursul său componistic denotă o tranziție de la expresivitatea folclorică, lirico-dramatică a perioadei de formare la o gândire componistică modernă, inovativă, uneori abstractă.

Noile tehnici de compoziție, modurile variate sunt prezente permanent în laboratorul de creație a fiecărui compozitor. După cum menționează Anatol Vieru, „...întâlnim moduri aproape oricând și oriunde, în folclor, în culturile diferitelor epoci, chiar și în acelea care adoptă tonalismul. În această privință universalitatea modurilor este evidentă” [1 p. 64]. De asemenea, Anatol Vieru este preocupat de introducerea în creație a unui maxim de rigoare prin intermediul logicii și al matematicii, din perspectiva teoriei modale, despre care consideră că „nu poate evita formalizarea matematică” [1 p. 65].

După cum cunoaștem, „cea de-a doua ofertă a secolului XX de cantonare estetică în perimetrul ordinii, alături de reîmprospătarea tradițiilor, de fapt opusă acesteia, a fost serialismul dodecafonic (inventarea unei noi ordini muzicale), aplicat în creație mai întâi de reprezentanții Noii școli vieneze (Schonberg, Berg, Webern), cu acțiune în planul înălțimilor sonore, apoi de Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono etc.” [2 p. 69]. Acest fapt a fost poate cea mai îndrăznească decizie a unei generații de compozitori, iar Pascal Bentoiu a subliniat această stare de lucruri, observând că „ceea ce i-a atras la început pe tinerii muzicieni către compozitorii noii școli vieneze a fost conținutul lucrărilor acestora, indubitabil, mai modern decât cel al operelor neoclase, beneficiind la acel moment de o proșpețime mult mai mare” [3 p. 157].

Într-un proces permanent de căutare se afla și Igor Iachimciuc care, după stabilirea în Statele Unite ale Americii, și-a început activitatea pedagogică la Universitatea din Utah. Anii 2009-2010 au reprezentat un moment de cotitură în parcursul său artistic și academic, întrucât urma să susțină teza de doctorat în compoziție. Lucrarea prezentată *Leopard’s Path: Thirteen Visions for Chamber Ensemble* a fost concepută cu o structură riguroasă, evidențiind atât coerența

pre-compozițională cât și originalitatea limbajului său muzical.

Lucrarea *Leopard's Path* – concept ideatic și compozițional

Creația reprezintă un ciclu alcătuit din treisprezece viziuni pentru ansamblu de cameră, conceput ca o reflecție sonoră inspirată de tabloul semnat de artistul plastic Jesse Allen, cu care compozitorul a avut ocazia de a se cunoaște. Frumusețea, dar și viața ireală prezentată în pictură l-au inspirat pe compozitor în crearea unei muzici care să corespundă lumii fantastice redată de artistul plastic „de pe altă planetă”. De aici reiese denumirea părților creației lui Igor Iachimciuc *Leopard's Path: Sky, Sun, First Interlude, Planets, Birds, Stones, Second Interlude, Leopard, Trees, Plants, Third Interlude, Mountains, Ground*. Din punct de vedere muzical și dramaturgic, părțile nu depind una de alta, astfel, fiecare poate fi executată separat. După cum ne-a relatat compozitorul, lucrarea a fost interpretată, împreună cu un grup de elevi, doar prin prezentarea câtorva numere, în statele Utah și Arizona din SUA.

Ciclul *Leopard's Path* este scris pentru următoarea componență instrumentală: flaut, piccolo, clarinet in Bb, Eb, bass clarinet, viori, violoncel, ȕambal și pian. Se remarcă, pe lângă diversitatea timbrală a ansamblului, și prezența ȕambalului – instrument de care Igor Iachimciuc este profund atașat. Integrarea acestuia în cadrul formulei camerale nu este una întâmplătoare, ci reflectă atât experiența artistică a autorului cât și tendința de a extinde paleta timbrală prin valorificarea instrumentului pe care îl posedă liber.

Toate cele 13 numere ale ciclului sunt scrise pentru componența *tutti*, cu excepția interludiilor, care sunt pentru duete (nr. 3 – flaut și clarinet, nr. 4 – vioară și violoncel, nr. 11 – ȕambal și pian). Aceste secțiuni îndeplinesc funcția de legătură între tablourile sonore, de dezvoltare și transformare a materialului muzical expus anterior, precum și de a crea contraste timbrale și expresive în cadrul desfășurării discursului muzical.

În urma discuțiilor purtate cu Igor Iachimciuc, am constatat că limbajul componistic este organizat conform tehnicii dodecafonice, formată din 12 sunete organizate după principii prestabilite. Cu toate acestea, compozitorul nu rămâne în limitele sistemului serial, depășind cadrul strict al acestuia prin diverse modificări libere asupra materialului sonor și prin adaptabilitatea tratării seriei. În vederea argumentării aspectelor menționate, analiza dată se va concentra asupra primului număr al ciclului *Sky*, considerat relevant pentru evidențierea procedeelelor componistice utilizare. Ideea centrală a autorului a fost de a reda „cerul” prin viziunea unui Leopard. aflat pe o altă planetă, ireală, de aici reieșind sonoritatea timbrală și armonică neobișnuită.

Particularități ale limbajului componistic în prima parte *Sky*

Matricea inițială a primului număr *Sky* este folosită ca introducere a fiecărei mișcări și poate fi prezentată astfel:

Tabelul 1

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
1	G	G#	B
2	D	C#	C
3	A	Bb	F#
4	E	D#	F

Observăm aici trei tetracorduri: tetracordul 1 – aranjat pe interval de cvintă perfectă (G-D-A-E), tetracordul 2 – la fel interval de cvintă, doar că modificat (C#-G#-D#-Bb), iar cel de al treilea tetracord este completarea șirului cu sunetele care lipseau. Astfel, Igor Iachimciuc utilizează așa-numitul tetracord al lui Bartok (B-C-F#-F). Fiecare parte a lucrării *Sky* începe cu *head*, care este considerat „capul” sau introducerea matricei. Fiecare mișcare are un centru de înălțime, ordinea fiind derivată din matricea inițială în următoarea ordine: *a*1, *a*2, *a*3, *a*4, *b*1, *b*2, *b*3, *b*4, *c*1, *c*2, *c*3, *c*4, ș.a. Acesta se transformă în diverse variante (inversia¹¹⁸, retrograd (racohod)¹¹⁹, retrograd-inversiune¹²⁰), dezvoltând astfel materialul tematic. Dintre aceste modalități de prelucrare, compozitorul recurge mai rar la inversiune, preferând în anumite contexte organizarea discursului pe baza ordinii înălțimilor derivate din seria originală. Totodată, succesiunea exactă a înălțimilor, atât în matricea inițială cât și în rândurile derivate, nu este tratată într-o desfășurare strict liniară. Structurile seriale sunt fragmentate și reconfigurate sub formă de tetracorduri, tricorduri sau înălțimi izolate, care pot fi interschimbate, permutate sau rotite, generând astfel o flexibilizare a discursului dodecafonic și o diversificare a organizării sonore.

Succesiunea acordurilor *a*, *b* și *c* implică 16 linii posibile cu trei înălțimi pe care am putea să le prezentăm într-un tabel. În acest sens, compozitorul ne-a pus la dispoziție o serie de tabele analitice care ne-ar putea ajuta să înțelegem organizarea materialului sonor în cadrul lucrării:

Tabelul 2

<i>a</i>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
<i>b</i>	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4
<i>c</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

După cum menționează autorul, linia *a*1 din fiecare rând derivat, reprezintă nivelul central de transpoziție al matricei inițiale care, așa cum s-a menționat anterior, este transpusă la fiecare dintre cele 12 clase de înălțime¹²¹. Succesiunea șirurilor este realizată într-o manieră cât mai

¹¹⁸ Inversia reprezintă procedeul prin care direcția intervalurilor din seria originală este răsturnată simetric.

¹¹⁹ Retrogradul constă în redarea seriei de la ultimul sunet spre primul, fără modificarea intervalurilor interne.

¹²⁰ Retrograd-inversiunea combină cele două procedee anterioare: seria este mai întâi inversată intervalic, apoi parcursă în sens retrograd.

¹²¹ Interviu realizat cu Igor Iachimciuc – 29 ianuarie 2026.

evidentă, finalizarea fiecărui șir având rolul de început al șirului următor.

Tabelul organizării sunetelor în primul număr *Sky* al ciclului *Leopard's Path: Thirteen Visions for Chamber Ensemble* este prezentat mai jos.

Tabelul 3

Head	G	D	A	E	G#	C#	Bb	D#	B	C	F#	F
P7	G	G#	B	D	C#	C	A	Bb	F#	E	D#	F
Pt	C	C#	A	G	F#	G#	Bb	B	D	F	E	D#
P6	F#	G	Bb	C#	C	B	G#	A	F	D#	D	E
P2	E	F	C#	B	Bb	C	D	D#	F#	A	G#	G
P4	E	F	G#	B	Bb	A	F#	G	D#	C#	C	D
P1	A	B	C#	D	F	G#	G	F#	D#	E	C	Bb
P3	E	G	Bb	A	G#	F	F#	D	C	B	C#	D#
Pe	D	Bb	G#	G	A	B	C	D#	F#	F	E	C#
P5	C#	D#	F	F#	A	C	B	Bb	G	G#	E	D
P0	E	G	F#	F	D	D#	B	A	G#	Bb	C	C#
P8	G	F	E	F#	G#	A	C	D#	D	C#	Bb	B
P9	D#	D	B	C	G#	F#	F	G	A	Bb	C#	E
P7	G	G#	B	D	C	C#	A	Bb	F#	E	D#	F

Din punct de vedere timbral, orchestrația urmează o logică riguroasă, determinată chiar de structura seriei. Lucrarea începe cu „capul”, organizat după structura 1, 1, 1. Astfel, primul tetracord este atribuit compartimentului de coarde, fiind redat în *flageolete*, al doilea tetracord este încredințat exclusiv pianului, iar cel de-al treilea revine instrumentelor de suflat. În acest mod, organizarea seriei generează și repere de orchestrație, șirul devenind factor ordonator nu doar al înălțimilor, ci și al distribuției timbrale.

Exemplul 1

1. Sky

Largo e agevolmente $\text{♩} = 52$

The musical score for '1. Sky' is presented for a chamber ensemble. It includes parts for Flute, B+Clarinet, Cimbalom, Piano, Violin, and Cello. The tempo is marked 'Largo e agevolmente' with a quarter note equal to 52 beats. The key signature has one sharp (F#). The score shows the initial measures for each instrument, with specific notes and dynamics indicated. For example, the Flute part starts with F and F#, while the Piano part has a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Cello part is marked 'p' (piano).

Următorul șir, P7, are structura 1-2-3, cu o mică modificare la final. Aceasta introduce o

schimbare în conceptul structural la final, dar care păstrează, totuși, identitatea seriei. Dacă urmărim tabelul nr. 3, putem observa distribuția sunetelor pe compartimente și ordinea lor intervalică. Segmentul 1 apare la flaut și țambal, segmentul 2 apare în totalitate la țambal, iar segmentul 3 – la pian, conform principiului de rotație a tetracordurilor. Finalul șirului se leagă subtil cu începutul următorului, creând continuitate și coeziune în construcția sonoră.

Exemplul 2

Concluzii

Analizând ordinea fiecărui șir, observăm că Igor Iachimciuc utilizează seria de 12 sunete cu flexibilitate, permițând variații și combinații multiple fără a respecta cu rigiditate ordinea inițială. Această libertate a materialului serial conferă compoziției varietate expresivă și posibilitatea de a adapta și ordona intervalica în funcție de cerințele structurale și expresive ale fiecărui număr.

Referințe bibliografice

1. VIERU, Anatol. *Cuvinte despre sunete*. București: Cartea Românească, 1994. ISBN 973-23-0265-8.
2. ANGHEL, Irinel. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Cluj-Napoca: EIKON, 2018. ISBN 978-606-711-854-4.
3. BENTOIU, Pascal. *Imagine și sens*. București: Editura Muzicală, 1973.
4. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1984.

RITURI ȘI DANSURI TELURICE DE VLAD BURLEA – ASPECTE ALE VALORIFICĂRII SURSEI FOLCLORICE

TELLURIC RITES AND DANCES BY VLAD BURLEA – ASPECTS OF VALORIZING THE FOLKLORIC SOURCE

ELENA MARDARI

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

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

CZU 785.7:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.90>

Studiul analizează tripticul „Rituri și dansuri telurice” de Vlad Burlea, urmărind modul în care sursa folclorică este valorificată la nivel semantic și structural, în absența unor citate muzicale concrete. În cazul dat, se evidențiază faptul că, deși lucrarea aparține esteticii muzicii noi, ea este condusă de o axă a conceptului general de sorginte arhaică. Sunt explorate mecanismele prin care elemente ale limbajului popular, precum structurile ritmice, accentele metrice și stilul ornamental, sunt integrate organic în țesătura sonoră contemporană. Concluziile subliniază capacitatea compozitorului de a evoca ethosul dansului popular prin sugestie și penetrare profundă a modelului folcloric, transformând referința tradițională într-o experiență conceptuală abstractă, dar recunoscutibilă la nivelul expresiei.

Cuvinte-cheie: sursă folclorică, dans, creație de cameră, Vlad Burlea, limbaj muzical

The work of composer Vlad Burlea offers a vast field for the study of various aspects related to musical art, compositional techniques, tradition and modernity, etc. The theme of incorporating folkloric sources in Vlad Burlea's works represents a distinct subject, within which we can identify different levels of this phenomenon: from the direct use of folk material and its passage through the creative and compositional filter specific to academic music (of the chamber orchestra, the symphonic orchestra, the piano, and others), to the absorption of elements of musical folklore into a complex texture that reveals a sophisticated contemporary compositional language. “Chișinăul de cândva” for flute and string orchestra is a compelling example of the use of folklore in compositional creation.

Keywords: folkloric source, valorization, compositional creation, Vlad Burlea, musical language

Introducere

Opusul *Rituri și dansuri telurice*¹²² prezintă un ciclu din trei lucrări scrise pentru pian, declamator și ansamblu orchestral: vioară, violoncel, flaut, clarinet în B și percuție (2017). Fiecare parte are un titlu: partea întâi – *Rumeondra – fata care dansează*, partea a doua – *Cornul lunii* și finalul – *Călușul*. Creația dată a fost dedicată aniversării de 30 de ani ai ansamblului *Traiect*, fondat în anul 1982 de către compozitorul Sorin Lerescu, cu scopul de a promova valorile muzicii contemporane românești și internaționale: „TRAIECT a devenit în toți acești ani o rampă de

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=GMj7HQAdBO8>

lansare a interpreților de muzică nouă și, totodată, un creuzet al experiențelor componistice de ultimă oră. TRAIECT a lansat, în prezențele sale pe podiumurile de concert, un adevărat program de stimulare a creației autohtone” [1]. În această lucrare Vlad Burlea implementează principiul de teatralizare, aplicând diverse procedee. Fiecare parte are propriul sinopsis, care este recitat de declamator, astfel este transmis nemijlocit mesajul ideatic, unde este redat întreg peisajul muzical, care creează, totodată, efectul de basm, fantezie.

Prima parte Rumeondra – fata care dansează

Rumeonda are următorul sinopsis: *Fata interpretează un dans ritualic cunoscut numai de ea./Forțele telurice vor să-i fure dansul/Inocența și puritatea fetei salvează dansul.* Din punct de vedere al limbajului muzical și al elementelor de scriitură componistică, evidențiem o abordare modernă, cu armonii disonante, utilizarea frecventă a clusterelor, cromatismelor, tehnicile componistice contemporane precum sonoristica, elemente de poantilism ș.a.

Structura arhitectonică, a primei părți reprezintă o formă cu variațiuni, care poate fi reprezentată schematic în felul următor (**Tabelul 1**):

Tabelul 1

Introducere	A	Punte	A ₁	Punte	A ₂	A ₃	Punte	A ₄	Coda
1-4	5-31	32-34	35-87	88-90	91-103	104-135	136-140	141-159	160-165

În introducere evidențiem în partida instrumentelor de percuție canavaua ritmică care este axată pe o formulă specifică sistemului ritmic aksak, ce predomină pe tot parcursul lucrării. Este ritmul dansului pe care îl execută o fată – *Rumeondra*. Acesta este dizolvat pe parcurs într-o substanță ritmică constantă, dar capricioasă: dansul ritual și anturajul se împletesc firesc. Secțiunea A debutează cu motivul tematic de bază, interpretat la pian, vioară și violoncel, formula ritmică din introducere și o melodie unduioasă la măsura de 9/8, care ulterior este preluată de către flaut și clarinet (mm. 16-31), în registrul acut și cu unele varieri (**Exemplul 1**):

Exemplul 1. *Vlad Burlea, Rituri și dansuri telurice, partea întâi, Rumeondra, secțiunea A, segmentul introductiv*

Piano

Violin

Cello

mp

con mediatore 0

În textura muzicală se impun formule intonaționale repetitive, rotative, în mișcare perpetue, ceea ce ar ilustra necesitatea execuției neîntrerupte a dansului ritual. Totodată, autorul folosește efecte sonore, precum *frullato* și *tril*, elemente de *poantilism*, care contribuie la conturarea imaginii concepției ideatice. Între secțiuni există o mică punte (mm. 32-34), cu indicația *Lento rubato*, ce are rolul de trecere și, totodată, de pregătire a următorului segment sonor din prima parte. Linia melodică a punții, chiar dacă este mică, o putem cataloga ca un motiv muzical, unde autorul utilizează elemente din tehnica componistică contemporană, în cazul dat – procedeul sonoristic *with winds* cântat la flaut, ce creează efectul multi-fonic și, respectiv, demonstrează încheierea primului segment muzical. Ulterior, urmează secțiunea A₁, care, la fel ca precedentă, începe cu motivul de bază la pian, vioară și violoncel, pe același ritm, dar dezvoltat de către clarinet și flaut prin pasaje scurte pe durate de optimi și încheiate cu sunete de înălțime nedeterminată. Totodată, constatăm o stratificare melodică în textura muzicală: vioara și violoncelul cântă melodia de bază (segmentul a), iar clarinetul și flautul interpretează în terță altă melodie (**Exemplul 2**):

Exemplul 2. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea întâi, Rumeondra, secțiunea A₁, segmentul melodic a*

Fl.

B♭ Cl.

Lento rubato

pp

ppp

În măsurile 88-90 identificăm din nou puntea de legătură, identică cu cea din secțiunea precedentă, la fel cu indicația *Lento rubato* și cu utilizarea de către autor a aceluiași procedee sonoristice. În secțiunile A₂ (mm. 91-103) și A₃ (mm. 104-135) se produce dezvoltarea melodiei din secțiunea A₃ și executarea ei de către ambele grupuri instrumentale: vioară, violoncel; clarinet și flaut în acompaniamentul pianului și formulei ritmice în aksak la percuție, ajungându-se la

culminația întregii lucrări (**Exemplul 3**).

Exemplul 3. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice*, partea întâi, Rumeondra, secțiunea A₃



În măsurile 136-140 se creează puntea și pregătirea ultimei secțiuni A₄ (mm.141-159), o ultimă variere a temei inițiale (A (mm. 5-31). Lucrarea încheie cu Codă scurtă (160-165), la măsura *Ad libitum*, în partida flautului, bazată pe o sursă sonoră pe înălțime nedeterminată, astfel creând efectul de suspans tensionat, prezent în întreg materialul sonor al părții întâi. În măsurile 163-165 evidențiem la nuanța de forte o consunare formată din 5 P în partida violoncelului și a violinelor, iar la pian o consunare formată din 3M și 2M, în timp ce în registrul acut al flauților sună sunetul re. Toate acestea amplifică și mai mult caracterul încordat și concentrat al lucrării.

Partea a doua, Cornul Lunii

Această parte are următorul sinopsis: *În lumina palidă a semilunii, bărbați și femei rostesc textul magic, textul descântecului de dragoste, preluat din folclor. Ei încep să se miște în ritmurile sale, toți și fiecare în parte. Cornul lunii se oglindește palid în sticla geamului. Declamatorul rostește: Lună, lună Vărgălună./ Tu ești mândră și frumoasă/ A nopții crăiasă. Lună, lună, tu ai cal, dar brâu nu ai/ N-ați ție brâu și fă calului frâu./ Lună, lună, lună Vărgălună./ Tu ești mândră și frumoasă/ Lună, a nopții crăiasă. Lună, lună, să faci brâu calului meu/ Să mergi după ursitul meu/ Lună, lună Vărgălună./ Tu ești mândră și frumoasă/ Mândră și frumoasă/ Lună, a nopții crăiasă. Textul descântecului este diseminat pe parcursul părții, închegând structura arhitectonică, în care se conturează forma strofică (**Tabelul 2**).*

Tabelul 2

A	B	A	C	A
mm. 1-13	14-24	25-48	49-63	64-70

Dat fiind faptul că se rostește un descântec, autorul a ținut cont de particularitățile interpretării acestuia, ne referim la execuție *parlando rubato*, dar cu o anumită structură ritmică, ce creează periodicitate. Este efectul „tirbușonului”, specific descântecului. Declamatorul rostește textul cu o voce de o intensitate anumită, *parlato*. Astfel, „funcția descântecului este readucerea stării de echilibru organismului prin vindecarea bolilor fizice și sufletești, alungarea duhurilor necurate și desfacerea vrăjilor făcute asupra bolnavului. Descântecul este parte componentă a unui

ritual sau chiar reprezintă un ritual, fiind interpretat în anumite condiții legate de loc, timp și anumite reguli de interpretare și transmitere (...). Declamatorul îl recită într-un mod anume, cu glasul prefăcut (mai puternic sau mai slab decât obișnuit) în șoaptă, însoțit de mărirea sau micșorarea tempoului, în dependență de scop și experiența personală a performerului” [2].

Secțiunea A (mm. 1-13), care îndeplinește funcția de refren are versurile – *Lună, lună, lună Vărgălună./ Tu ești mândră și frumoasă/ A nopții crăiasă*. În partida pianului sună intervale de secunde mici, *lamento*, iar la vioară și violoncel – cvarte perfecte, ceea ce exprimă întocmai caracterul descântecului. Ea se termină cu o încheiere instrumentală în tehnică aleatorie, executată la flaut și procedeul sonoristic *with winds* interpretat la fel de flaut. Secțiunea B (mm. 14-24) conține textul *Lună, lună, tu ai cal, dar brâu nu ai/ N-ai ție brâu și fă calului frâu*. Semnificația mesajului este amplificată prin efecte sonoristice, tehnica aleatorie și sunete nedeterminate intonațional în partida flautului. Deznodământul discursului muzical, secțiunea C (mm. 49-63) este realizat pe versurile: *Lună, lună, sa faci brâu calului meu/ Să mergi după ursitul meu*, marcate instrumental cu procedeele sonoristice: *glissando-uri*, tehnică *aleatorie* (5 sec.), pasaje ascendente în partidele flaut și clarinet pe sunete nedeterminate intonațional, *clustere* la pian, ceea ce amplifică misterul descântecului. Ulterior, intensitatea discursului dramatic este în descreștere până la nuanța de *pp*. Partea a doua încheie pe versurile refrenului – *Lună, lună, lună Vărgălună./ Tu ești mândră și frumoasă*, însoțite de un *glissando* la flaut (**Exemplul 4**).

Exemplul 4. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea a doua, Cornul Lunii, refrenul*

Flute

Lu - na, lu - na Var - go - lu - na Tu esti man - dra

Clarinet in Bb

Lu - na, lu - na Var - go - lu - na Tu esti man - dra

parlando

Partea a treia Călușul

Partea a treia din ciclul *Rituri și Dansuri telurice* are titlul *Călușul* – un dans cunoscut din repertoriul interpretat de grupul de bărbați în cadrul obiceiului *Călușarii*, care se practica în perioada de primăvară-vară a ciclului calendaristic, de sărbătoarea *Rusaliilor*. Una din funcțiile călușarilor era purificarea și alungarea spiritelor malefice din sate, de la stâne, de pe câmpuri și alte locuri, unde executau dansurile rituale: „Datina Călușarilor înlănțuie trăirea neîntreruptă a strămoșilor noștri ce ne amintesc că suntem fii ai vetrei solare, unde vortexurile cosmice, energiile solare, sunt semnalate permanent în inițierile străvechi. Vechea religie este codificată în acest joc ceremonial, depozit unic și universal de viață” [3]. Vlad Burlea asociază semanticii dansului

Călușul un subiect literar, direcționând ascultătorul spre un obiectiv concret, text preluat din folclor: *S-a luminat de-a binelea. Flăcăii se întorc de la cosit fân, obosiți dar bucuroși, e multă iarbă vara aceasta. În cale le iese o lăuză și îi roagă să joace în fața porții să-i crească pruncul ca ei, mare și voinic.*

Sursa folclorică este valorificată, în primul rând, la nivel semantic prin semnificația ritualului sacru axat pe dansul bărbătesc *Călușul*. Acest nivel de valorificare este completat cu nivelul de abordare creativă a diferitor elemente ale limbajului muzical folcloric, ne referim la ritm, ornamentarea melodiei, ison ș.a. Toate, în ansamblu, conlucrează la redarea conținutului cu tehnicile componistice specifice muzicii contemporane, precum: izoritmia, asimetria, ostinato, sonoritatea ș.a.

Dansul începe la nuanța de *forte*. Linia melodică este trasată în partida viorii, iar pe parcurs va fi dublată de partida clarinetului. Pianul debutează pe clustere: sunetele *do, re, mi, fa, sol*. Organizarea ritmică a clusterelor dar și formulele ritmice din acompaniament pe parcurs ne amintesc de tipul de dans bătută-horă (**Exemplul 5**).

Exemplul 5. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea a treia, Călușul, secțiunea A*

În continuare acest material muzical va fi tratat variațional, dublări în octavă, alternarea accentelor pe timpi slabi și tari, ceea ce conferă instabilitate metrică, dar și senzația de mișcare, magie, forță (**Exemplul 6**).

Exemplul 6. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea a treia, Călușul, secțiunea A₁*

Grupul instrumentelor de suflat din lemn preiau tematismul și amplifică sonoritatea, continuând modalitățile precedente de tratare a tematismului. Salturile permanente la interval de

octavă, creșterea constantă a sonorității creează efectul de instabilitate, spațialitate, se produce o dinamizare amplă (**Exemplul 7**).

Exemplul 7. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea a treia, Călușul, secțiunea A*



În textura muzicală complexă și limbajul de factură modernistă transpar, în procesul de tratare și variere a tematismului, elemente ornamentale specifice muzicii folclorice, obținându-se o colorare în stil popular a sonorității (**Exemplul 8**).

Exemplul 8. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea a treia, Călușul*



Compozitorul utilizează aici efectul de tropăit, întregind astfel arsenalul compozițional divers aplicat în creația analizată (**Exemplul 9**).

Exemplul 9. Vlad Burlea, *Rituri și dansuri telurice, partea a treia, Călușul*



La unison, pe *tutti* în registrul înalt, atingând sectorul culminat al acestei părți, dinamic și de o sonoritate complexă, *Călușul*, dar și întreaga creație, încheie în extaz, forță și magie, cu convingerea că ritualul va avea efectul scontat.

Concluzii

Așadar, chiar dacă lucrarea *Rituri și dansuri telurice* pentru ansamblu instrumental a lui Vlad Burlea este o lucrare ce aparține, din punct de vedere compozițional, etapei moderne, așa-numita etapă a „muzicii noi”, și nu vom identifica o sursă muzicală concretă inspirată din folclor, în pofida subiectelor care deschid nemijlocit perspectiva unor citări sau preluări tematice, valorificarea sursei folclorice se pretează la nivel semantic, producându-se o penetrare profundă sub forma unei axe a conceptului general al creației. În jurul acesteia rulează sclipiri de elemente

ale limbajului muzical folcloric, precum structuri ritmice, accente metrice, care amintesc de dansul popular, stilul ornamental specific muzicii instrumentale folclorice.

Referințe bibliografice

1. *Despre Traiect*. Disponibil: <https://traiect.wordpress.com/ganduri-despre-traiect/> [accesat 2026-02-17]
2. *Descântecul*. Disponibil: <https://www.patrimoniuiimaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-cunostin%C8%9Be-practici-%C8%99i-simboluri/desc%C3%A2ntecul> [accesat 2026-02-17]
3. COTAN-PRUNĂ, Olimpia. *Călușarii - purtători de semnificații cultice străvechi*. Disponibil: <https://www.dacoromania-alba.ro/nr96/calusarii.htm> [accesat 2026-02-17]
4. AXIONOV, Vladimir. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, p. 73–87. ISBN 9975-67-071-7.

CICLUL *I HATE MUSIC!* PENTRU VOCE ȘI PIAN DE LEONARD BERNSTEIN: REPERE INTERPRETATIVE

THE CICLE *I HATE MUSIC!* FOR VOICE AND PIANO BY LEONARD BERNSTEIN: PERFORMING LANDMARKS

CRISTINA MOROI¹²³

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-8144-1450>

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.91>

Articolul dat este dedicat tratării interpretative a ciclului „I Hate Music!” pentru voce și pian de Leonard Bernstein. Sunt analizate trei versiuni care aparțin sopranelor din Statele Unite ale Americii – Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand. Bazându-se pe metoda de analiză comparativă, se fac concluziile privind interacțiunea a două abordări interpretative de bază: prima constă în aderarea la tradițiile liedului din epoca romantismului, manifestat în versiunea sopranei Barbara Bonney. O altă tendință, provenită din tradițiile specific americane de interpretare a muzicii jazz, pop, a genului de musical, se manifestă în versiunea Barbarei Streisand, iar versiunea lui Harolyn Blackwell îmbină elemente ale ambelor abordări. Aceste direcții interpretative se justifică prin specificul stilului componistic al lui L. Bernstein, care îmbină atât tradițiile culturii muzicale academice cât și ale celei non-academice.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, interpretare, canto, Leonard Bernstein

This article is devoted to an interpretive analysis of Leonard Bernstein's song cycle “I Hate Music!” for voice and piano. It examines three versions performed by the American sopranos – Barbara Bonney, Harolyn Blackwell, and Barbara Streisand. Using a comparative analysis method, the author

¹²³ E-mail: cmoroi88@gmail.com

draws the conclusions regarding the interaction of two basic interpretive approaches: the first consists of adherence to the traditions of the Romantic-era lied, as manifested in the version of soprano Barbara Bonney. Another trend, stemming from specifically American traditions of interpreting jazz, pop, and pieces in the genre of musical is evident in Barbara Streisand's version, while Harolyn Blackwell's version combines elements of both approaches. These interpretive directions are justified by the specifics of L. Bernstein's compositional style, which combines both academic and non-academic musical traditions.

Keywords: song cycle, interpretation, singing, Leonard Bernstein

Introducere

I Hate Music: A Cycle of Five Kid Songs este un ciclu vocal pentru soprană și pian, compus de compozitorul american Leonard Bernstein în 1942. Titlul lucrării provine de la exclamațiile frecvente ale artistei Edys Merrill, vecina compozitorului, când aceasta era exasperată de sunetul constant al pianului lui L. Bernstein. Menționăm în paranteze, că ciclul este dedicat ei [1]. Ciclul vocal este constituit din cinci miniaturi vocale: *I Hate Music!/My Name is Barbara/Jupiter Has Seven Moons/A Big Indian and A Little Indian/I'm a Person Too*. Această colecție de miniaturi vocal-camerale explorează teme precum detestarea muzicii, monotonia, visurile și jocurile. Plină de umor și viziune infantilă, creația vizată se deosebește printr-o melodicitate aparte, prin ritmuri sincopate specifice limbajului muzical al lui Leonard Bernstein. Compozitorul reflectă un dialog între inocența reală și cea pretențioasă, marcată de simplitate aparentă și complexitate armonică, devenind o bijuterie a repertoriului de lieduri.

Dacă privim acest ciclu vocal din punct de vedere al auditoriului căruia îi este adresată lucrarea, depistăm echilibrul între inocență și sofisticare, ce permite adresarea unui public eterogen: atât copiilor cât și adulților. Fiecare dintre cele cinci cântece are un caracter personalizat și distinct. Astfel, *Dream with Me* este o invitație la vis, cu un lirism dulceag, dar cu o notă subtilă de ironie. Partea a doua, *I Hate Music*, este *liedul* unde copilul își exprimă exasperarea, dar muzica, deși aparent simplă, aduce complexitatea armonică a limbajului lui Bernstein. *Jupiter Has Seven Moons* este plină de imaginație despre planeta Jupiter, unde Bernstein se joacă cu ritmuri și accente. Partea a patra, *A Big Indian and A Little Indian*, reprezintă o ghicitoare de copii, plină de umor, în timp ce partea finală a ciclului, *I'm a Person Too*, reprezintă o autoafirmare a fetei, plină de curaj și amuzament. Așadar, sub aspect ideatic, ciclul în cauză este oglinda copilăriei, redată cu inteligență și umor – trăsături tipice lui L. Bernstein.

Interpretele ciclului vocal *I Hate Music*: Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand

Pentru realizarea unei analize comparative am ales interpretarea ciclului vocal *I Hate Music!* a compozitorului din Statele Unite ale Americii, Leonard Bernstein, de către trei soprane

americane: Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand. Vom prezenta succint toate trei interprete.

Barbara Bonney (a.n. 1956) este o renumită soprană lirică americană, născută în Montclair, New Jersey, SUA. Și-a început educația muzicală studiind pianul și violoncelul, înainte de a se orienta spre canto, la *Mozarteum*. Fiind considerată una dintre cele mai importante artiste lirice ale generației sale, cunoscută pentru interpretările sale în operele lui W.A. Mozart (Susanna din opera *Nunta lui Figaro*, Pamina din *Flautul Fermecat*) și Richard Strauss (Sophie din opera *Der Rosenkavalier*), dar și ca o excelentă interpretă de *lieder*, a cântat la toate teatrele de operă mari din lume, inclusiv *Metropolitan Opera*, *Covent Garden* și *La Scala*.

În afară de aceasta, cântăreața are o discografie vastă cu peste 100 de înregistrări dedicate *lieder*ilor. Actualmente este profesoară de canto la Universitatea *Mozarteum* din Salzburg, Austria, mentorând noi generații de cântăreți, fiind și profesoară invitată la *Royal Academy of Music* din Londra. Continuă să susțină recitaluri și masterclass-uri la nivel internațional. Maniera interpretativă a sopranei Barbara Bonney se deosebește printr-un rafinament liric și claritate stilistică.

Harolyn Blackwell (n. 1955) este una dintre cele mai respectate soprane de coloratură, cunoscută în special pentru interpretarea muzicii americane din secolul XX. A studiat la Indiana University și *Manhattan School of Music*. A debutat la *New York City Opera*, a cântat la Carnegie Hall.

Vocalista poate fi considerată una dintre interpretele care au înțeles cel mai profund stilul lui L. Bernstein. Soprana Harolyn Blackwell a interpretat frecvent ciclul *I Hate Music*, iar înregistrările acesteia sunt deseori folosite ca material didactic. Înregistrările importante ale interpretei includ: *Harolyn Blackwell Sings Bernstein*, *Harolyn Blackwell Sings American Songs* (Vol. 1&2) ș.a. Deși a cântat Mozart, Strauss și repertoriu de operă clasică, H. Blackwell a devenit cu adevărat emblematică prin interpretarea lucrărilor cameral-vocale ale compozitorilor americani Leonard Bernstein, George Gershwin și Aaron Copland.

Abordarea lui Harolyn Blackwell se remarcă prin respect strict pentru partitură, dicție excepțională, planul interpretativ bine construit, fără caricatură, echilibru între copilărie și inteligența matură. Interpretarea sopranei îmbină o tehnică vocală desăvârșită cu expresivitatea teatrală. Fiind o vocalistă cu capacități teatrale inedite, Harolyn Blackwell, interpretează, totodată, cu strictețe toate indicațiile și remarcile compozitorului.

Barbara Streisand (n. 1942) – cântăreață, actriță, regizoare și producătoare americană legendară, una dintre cele mai de succes femei din istoria *showbiz*-ului. Fiind câștigătoare a premiilor *Oscar*, *Grammy*, *Emmy* și *Globul de Aur*, a devenit celebră datorită vocii sale unice,

rolurilor din musicaluri (*Funny Girl*) și hiturilor precum *Woman in Love*. A vândut peste 150 de milioane de discuri în întreaga lume, ceea ce o face una dintre cele mai bine vândute artiste. Este singura artistă ale cărei albume au ocupat primul loc în topul *Billboard 200* timp de șase decenii consecutiv (în perioada anilor 1960 până în 2010). Cântăreața a înregistrat *I Hate Music* în 1963, în cadrul *The Barbara Streisand Album*. Barbara Streisand – cântăreață de muzică pop și interpretă a genului de *musical*, este faimoasă prin capacitățile sale artistice extraordinare atât vocale cât și cele actricești.

Analiza comparativă a trei versiuni interpretative

Barbara Bonney practică un stil liric vocal de cameră modern, propunând o interpretare intimă, transparentă și extrem de rafinată, cu accentul pus pe detaliile textului poetic-muzical cu paleta de nuanțe dinamice – bogată și variată. Vocea ei are un timbru luminos, ușor, un control foarte fin al dinamicii cu aplicarea nuanței *pianissimo* foarte expresiv.

Tratarea ciclului este mai puțin dramatică, cu mai multă sensibilitate și finețe vocală, cu crearea unei atmosfere aparte în cadrul fiecărei miniaturi. În ceea ce privește relația „poezie-muzică”, merită de apreciat o dicție impecabilă, un respect deosebit față de cuvântul rostit și cântat, și precizia ritmică uimitoare. Umorul, care se conține în textul ciclului și în muzica acestuia, se redă sugerat, nu demonstrativ. Sub aspect stilistic, Barbara Bonney scoate în evidență specificul cameral al ciclului: cântăreața se bazează pe un stil de interpretare apropiat impresionismului muzical, fără contraste strălucitoare, cu o voce foarte blândă, un sunet moale cu articulație perfectă, fără a accentua cuvintele individuale și evitând contrastele dinamice exagerate.

În miniatura incipientă a ciclului *My Name is Barbara* [2], stilul vocal al cântăreței se apropie de estetica muzicii europene de cameră prin accentul pus pe cuvântul cântat, articulație impecabilă, înțelegerea semnificației textului. În interpretarea celei de-a doua miniaturi – *Jupiter Has Seven Moons* [Ibidem], mai ales când se apropie apogeul miniaturii vocale, Barbara Bonney modifică ușor structura ritmică a melodiei, introducând elemente de *swing*, întârziind sau avansând ușor sunetele față de pulsație de bază. Culoarea vocii rămâne la fel de clară și transparentă ca și în primul *lied*.

În partea a treia a ciclului *I Hate Music!* [Ibidem], putem observa un plan de interpretare construit de cântăreață cu mare abilitate. În repriză, același material muzical, și anume fraza *I Hate Music!*, sună cu vocea mai plină și mai densă în comparație cu expunerea incipientă. O altă trăsătură interpretativă caracteristică vocalistei este ușurința cu care aceasta introduce schimbările de tempo, urmărind ideea compozitorului foarte precis, fără a se grăbi, dar, cu toate acestea, schimbând cu ușurință tempoul și asigurând claritatea articulației și inteligibilitatea discursului

muzical.

În partea a patra a ciclului *I Hate Music!*, intitulată *A Big Indian and a Little Indian* [Ibidem], o atenție deosebită este acordată interpretării secțiunii bazate pe declamație: aici cântăreața alege o manieră declamatorie ușoară, lejeră, cu articulație impecabilă. În partea finală a ciclului, *I'm a Person Too* [Ibidem], cântăreața Barbara Bonney subliniază subtil interacțiunea firească a două moduri diferite de a cânta: prima manieră fiind într-un ritm constant, la un tempo moderat, similar cântului religios, iar a doua manieră este mai declamatorie, mai jucăușă și reflectă caracterul fetei-eroine a acestui ciclu. Cum a abordat *I Hate Music* de Leonard Bernstein, Harolyn Blackwell? Vocalista nu cântă piesa ca pe o glumă sau o caricatură de copil (cum face, de exemplu, Barbara Streisand), ea creează un personaj real, inteligent și ușor sarcastic. Copilul din ciclul de cântece este curios, ironic, uneori obosit de „muzica serioasă”.

Interpretarea pune accent extrem pe o dicție clară, nuanțele limbajului vorbit sunt aproape ca într-un monolog teatral, pauzele și accentele sunt naturale limbii engleze. Vocea este flexibilă, un sunet liric „mare” și voluminos este evitat, folosind cântarea ușoară, elastică și conversațională. Culoarea vocii se schimbă rapid, urmând paleta emoțională a textului. Soprana alternează firesc cântul și vorbirea – exact în spiritul lui L. Bernstein. Considerăm că în interpretarea dată umorul ei este inteligent, nu exagerat, deci, este o înțelegere profundă a ironiei tipice creației cameral-vocale a lui L. Bernstein. În tratarea textului muzical putem aprecia o disciplină clasică și urmărirea strictă a tuturor indicațiilor compozitorului. În comparație cu alte versiuni analizate în articolul dat, Barbara Streisand este cântăreața, care demonstrează o libertate teatrală maximă.

Abordarea piesei se bazează pe ideea că copilul, eroina ciclului *I Hate Music*, este mai degrabă o natură sarcastică cu multe fețe și mai puțin un copil real. Vocea ei are un timbru recognoscibil imediat, frazarea este liberă, aproape vorbită. Calitatea vocii sau stilul folosit este cu mai puțină grijă pentru „sunet clasic”. Stilul vocal al interpretei este apropiat interpretării vocale de pe Broadway. Este mai mult *cabaret* decât un cântec pentru copii. Textul este articulat și nu cântat, frazarea este liberă și elastică, iar accentele sunt dramatice și intenționate. B. Streisand tratează versurile ca pe un monolog comic, foarte eficient scenic dar mai puțin „academic”.

Timbrul vocii Barbarei Streisand este inconfundabil, *vibrato* este natural și expresiv, și nu urmărește omogenitatea clasică. Cântăreața folosește schimbări bruște de culoare, *glissando* și inflexiunile de la canto academic la o manieră jazzistică sau cea vorbită. În acest caz, vocea devine un instrument dramatic, și nu un obiect de frumusețe. Umorul ei este direct, aproape confesiv, uneori autoironic. Această interpretare arată că creația cameral-vocală a lui Leonard Bernstein a asimilat diferite surse și genuri, inclusiv limbajul muzical al genului de *musical* american și a jazzului.

Concluzii

Pe marginea studiului tragem unele concluzii bazate pe critica personală. Ciclul *I Hate Music!* al compozitorului american Leonard Bernstein se dovedește a fi o lucrare de o complexitate estetică mult mai mare decât sugerează aparența sa ludică. Sub masca simplității copilărești compozitorul construiește un discurs muzical sofisticat, în care relația dintre text, melodie și acompaniament pianistic este atent echilibrată și profund expresivă.

Diferențele interpretative dintre versiunile ce aparțin soprelor Barbara Bonney, Harolyn Blackwell și Barbara Streisand evidențiază elasticitatea stilistică a partiturii și capacitatea acesteia de a susține perspective estetice divergente fără a-și pierde identitatea. Astfel, Barbara Bonney rafinează acest model printr-o abordare camerală modernă, punând în valoare subtilitățile timbrale și expresive ale miniaturilor vocale.

Din perspectiva criticii personale, considerăm că echilibrul ideal al ciclului este atins atunci când interpretarea evită atât sentimentalismul excesiv cât și teatralizarea demonstrativă. Forța lucrării nu constă în caricaturizarea copilăriei, ci în capacitatea compozitorului de a transforma inocența într-un vehicul al autenticității emoționale. Astfel, lectura care respectă cantabilitatea naturală a liniei vocale și subtilitatea ironiei textului literar rămâne cea mai convingătoare din punct de vedere stilistic.

Versiunile interpretative analizate demonstrează că această opțiune nu reprezintă o limitare, ci, dimpotrivă, o sursă de pluralitate și relevantă interpretativă. Prin urmare, ciclul *I Hate Music!* scris de Leonard Bernstein nu poate fi tratat drept lucrare nesemnificativă utilizată exclusiv cu scopuri didactice, ci ca un exemplu paradigmatic de așa-numitul *art song* american, în care simplitatea este rezultatul unei elaborări conștiente și mature.

Astfel, două tendințe principale sunt evidente în interpretarea ciclului vocal *I Hate Music* de Leonard Bernstein de către cântărețele americane. Prima constă în aderarea la tradițiile liricii cameral-vocale europene, *liedului* din epoca romantismului, manifestat în lucrările vocale ale lui F. Schubert, R. Schumann, G. Mahler și H. Wolf. Acest lucru este evident în interpretarea ciclului de Barbara Bonney, care demonstrează o tratare tipică cântecului din perioada romantismului cu unele aluzii la stilul impresionismului francez. O altă tendință, provenită din tradițiile specifice americane de interpretare nu doar a repertoriului vocal-cameral, ci și a cântecelor, muzicii pop, *musical*-ului etc., este reprezentată de versiunea Barbarei Streisand. Aici putem vorbi despre o prezentare mai amplă și mai îndrăzneță a textului și a muzicii, cu o anumită hipertrofie a expresiei muzicale, care contrastează cu interpretarea mai subtilă a cântecelor ciclului în cadrul tradiției europene discutate anterior. Cu toate acestea, o astfel de abordare pare justificată, deoarece este dictată de însuși stilul sintetic al operei lui Leonard Bernstein, bazat atât pe tradițiile

culturii muzicale academice cât și a celei non-academice (muzica jazz, muzica pop, *musical* și alte genuri ale teatrului muzical de orientare non-academică).

Putem presupune că ambele tradiții interpretative și-au găsit adepții, ascultătorii, publicul său, demonstrând astfel teza conform căreia universalitatea limbajului muzical al lui Leonard Bernstein presupune o varietate de interpretări foarte diferite, uneori contrastante și contradictorii. De asemenea, trebuie menționat că, în opinia noastră, Harolyn Blackwell sintetizează elemente ale ambelor abordări. Analiza comparativă a celor trei interpretări ale ciclului vocal *I Hate Music!* al lui L. Bernstein confirmă faptul că interpretarea muzicală „constituie un tip special, specific de activitate artistică și creativă, diferită de activitatea artistică și creativă a compozitorului. Subiecții acestor tipuri de activități sunt compozitorul și muzicianul-interpret, care posedă o serie de calități și abilități speciale, specifice: nu degeaba se vorbește despre talentul compozitorului și al interpretului. Conținutul activității într-un caz este crearea unei opere muzicale, în celălalt – interpretarea acesteia. „Interpretarea creată de artistul-interpret, care conține viziunea, lectura și tratarea sa obiectivă a unei anumite opere, este rodul activității sale creative în esența sa” [3 p. 156].

În contextul muzicii vocale a secolului XX, ciclul *I Hate Music!* se afirmă ca o declarație estetică implicită: într-o epocă dominată de fragmentare și abstracțiune, Leonard Bernstein reafirmă valoarea melodiei, a clarității formale și a comunicării directe cu publicul.

Referințe bibliografice

1. *Leonard Bernstein (1918–1990): viața și creația*. Disponibil: <https://www.societateamuzicala.ro/leonard-bernstein#:~:text=na> [accesat 2026-03-12].
2. BERSTEIN, Leonard. *I Hate Music: a Cycle of Five Kid Songs for Soprano*. Disponibil: <https://musescore.com/user/32520752/scores/10674166> [accesat 2026-03-12].
3. КОРЫХАЛОВА, Наталия Платоновна. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979.

ПОЭТИКА ПРИРОДЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

POETICA NATURII ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI GHENADIE CIOBANU

THE POETICS OF NATURE IN THE SYMPHONIC WORKS
OF GHENADIE CIOBANU

АНАСТАСИЯ ПУТИНА¹²⁴

преподаватель, Институт искусств им. А. Г. Рубинштейна, Тирасполь,
докторантка, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0002-5752-2067>

CZU 785.11:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.9>

Статья посвящена исследованию поэтики природы в симфоническом творчестве Геннадия Чобану. Рассматриваются три сочинения композитора – симфонические картины «Птицы и вода», Концерт для маримбы и оркестра «Ветер южных широт» и симфоническая сюита «Весенние ритуалы». Анализ направлен на выявление способов воплощения природной тематики и ее трансформации в контексте современной музыкальной культуры. Показано, что природные образы в данных произведениях выходят за пределы иллюстративности и функционируют как многозначные символы, связанные с философским осмыслением мира. В этом контексте они соотносятся с принципами новой программности, в рамках которой смысл произведения формируется на уровне внутренней организации музыкального материала. В результате исследования выявлено, что в творчестве Г. Чобану природа предстает в различных модусах – как метафора катастрофы, источник архетипической энергии и символ обновления, формируя целостную художественную модель.

Ключевые слова: поэтика природы, Геннадий Чобану, симфоническая музыка, новая программность, неофольклоризм, ритуальность

Articolul este dedicat studiului poeticii naturii în creația simfonică a lui Ghenadie Ciobanu. Sunt analizate trei lucrări ale compozitorului: tablouri simfonice „Păsările și apa”, Concertul pentru marimbă și orchestră „Briza latitudinilor sudice” și suita simfonică „Riturile primăverii”. Analiza are ca scop identificarea modalităților de întrupare a tematicii naturii și a transformării acestora în contextul culturii muzicale contemporane. Se demonstrează că imaginile naturii în aceste lucrări depășesc caracterul ilustrativ și funcționează ca simboluri plurivalente, asociate cu o interpretare filosofică a lumii. În acest context, ele corelează cu principiile noului programatism, în cadrul căruia sensul operei se constituie la nivelul organizării interne a materialului muzical. În urma cercetării se constată că în creația lui G. Ciobanu natura apare în ipostaze diferite – ca metaforă a catastrofei, sursă de energie arhetipală și simbol al reînnoirii, configurând astfel un model artistic coerent.

Cuvinte-cheie: poetica naturii, Ghenadie Ciobanu, muzică simfonică, noul programatism, neofolklorism, ritualitate

The article is devoted to the study of the poetics of nature in the symphonic works of Ghenadie Ciobanu. Three compositions by the composer are examined: symphonic tableaux “Birds and Water”, the Concerto for Marimba and Orchestra “Wind of Southern Latitudes”, and the symphonic suite “Spring Rituals”. The analysis aims to identify the ways in which natural imagery is embodied and transformed within the context of contemporary musical culture. It is shown that the images of nature in these works go beyond mere illustration and function as multi-layered symbols associated with a philosophical interpretation of the world. In this regard, they correlate with the principles of the new programmaticity, within which the meaning of a composition is formed through the internal organization of the musical material. As a result, it is demonstrated that in G. Ciobanu’s works nature appears in different modes – as a metaphor of catastrophe, a source of archetypal energy, and a symbol of renewal – thus forming an integral artistic model.

Keywords: poetics of nature, Ghenadie Ciobanu, symphonic music, new programmaticity, neofolklorism, rituality

¹²⁴ E-mail: anastasya.putina@gmail.com

Введение

Образ природы занимает особое место в истории искусства, выступая одной из наиболее устойчивых и многозначных тем художественного творчества. На протяжении веков он претерпевает существенные трансформации: от предмета созерцания и эстетического переживания в эпоху классицизма до носителя глубинных философских смыслов в романтизме и искусстве последующих эпох. В художественном тексте природа может осмысляться как гармоническое начало, как стихия, противостоящая человеку, как отражение его внутреннего мира или как универсальная модель бытия.

В музыкальном искусстве специфика воплощения природной тематики определяется особенностями звукового материала. В отличие от изобразительных искусств, музыка не обладает способностью к прямой визуальной репрезентации, однако именно это открывает возможности для формирования особого типа образности, основанного на ассоциациях, интонационных моделях и тембровых аналогиях. В результате природа в музыке предстает не столько как объект изображения, сколько как звуковая среда, процесс или символическая структура.

В XX-XXI веках интерес к природной тематике сохраняется, однако существенно меняется характер ее интерпретации. Она все чаще приобретает концептуальное измерение, становясь средством осмысления глобальных проблем – экологических, социальных, и экзистенциальных. В этом контексте особую значимость приобретает феномен программности, который также во многом преобразился. Если в классико-романтической традиции программа выполняла преимущественно пояснительную функцию, то в современной музыке она становится внутренним принципом организации художественного целого. Возникает так называемая «новая программность», предполагающая формирование смысла через систему внутримызыкальных связей, символов и ассоциаций¹²⁵.

Творчество Геннадия Чобану органично вписывается в обозначенный художественный контекст. В его симфонических сочинениях природа предстает не как объект внешнего описания, а как универсальный образ, способный выражать сложные процессы, происходящие в мире и человеческом сознании. Природные образы функционируют как многозначные символы, объединяющие различные уровни музыкального текста: они формируют звуковую среду, задают ассоциативное поле и одновременно выступают носителями философской идеи. Таким образом, поэтика природы становится одним из ключевых элементов художественного мышления композитора и неотъемлемой частью концептуальной структуры его произведений.

¹²⁵ Особенности программности в творчестве Г. Чобану более подробно исследованы в статье Е. Самбриш [1].

В настоящей статье рассматриваются три сочинения композитора – симфонические картины *Птицы и вода*, Концерт для маримбы и оркестра *Ветер южных широт* и симфоническая сюита *Весенние ритуалы*. Их анализ позволяет выявить основные принципы воплощения природной тематики и проследить, каким образом она трансформируется из образной категории в концептуально значимый элемент музыкального высказывания.

«Птицы и вода»: природа как метафора катастрофы

Симфонические картины *Păsările și apa (Птицы и вода, 2000)*¹²⁶ для оркестра и магнитофонной ленты представляют собой яркий пример последовательной программности, восходящей к первоначальному замыслу музыкально-хореографического спектакля. В основе произведения лежит сюжет, имеющий черты притчи: столкновение двух стай птиц, гибель и разрушение природного равновесия. Однако он выполняет лишь внешнюю функцию, скрывая за собой более глубокое философское содержание.

Природные образы в сочинении наделяются символическим значением. Птицы выступают как метафора человеческого общества, их столкновение – как образ агрессии и войны, а исчезновение воды – как знак глобальной катастрофы. Таким образом, природный мир превращается в модель цивилизации, в которой отражаются ключевые проблемы современности.

Организация музыкальной ткани произведения подчинена раскрытию этой концепции и характеризуется взаимодействием двух основных типов тематизма — мелодического и тембро-фактурного (по Е. Ручьевской). В первом случае на передний план выдвигаются рельефные мелодические образования – как развернутые темы, так и краткие мотивные реплики. Так, в разделе С («оплакивание») звучит протяженная тема кларнета, обладающая чертами траурного высказывания, тогда как в других эпизодах важную роль играют фрагментарные «птичьи» интонации, образующие подвижную и изменчивую звуковую среду.

Наряду с этим значительное место занимает тембро-фактурный тематизм, связанный с сонорикой и оstinatно-ритмической организацией. Именно он становится основой разделов, изображающих столкновение птиц (В и D), где музыкальная ткань насыщается полиритмическими наслоениями, повторяющимися фигурами и диссонирующими созвучиями. В результате возникает образ хаотического движения и разрушительной стихии.

¹²⁶ Более подробный анализ сочинения «Птицы и вода» содержится в статье автора [2].

Фактурная организация сочинения в целом строится на принципе контрастного сопоставления. Каждый раздел обладает собственной звуковой моделью: от относительно прозрачной, многослойной фактуры пролога до насыщенных сонорных комплексов сцен борьбы и разреженного, фрагментарного звучания эпилога. Переходы между разделами подчеркнуты генеральными паузами, что усиливает эффект монтажности и придает форме черты дискретного, «кадрового» развития.

Особое значение приобретает заключительный раздел, в котором преобладает дробный тематизм: отдельные звуковые сигналы, реплики и шумовые эффекты формируют ощущение распада и опустошения. Здесь природная среда утрачивает свою целостность, превращаясь в акустическое пространство катастрофы.

В этом контексте показательно, что одухотворение природных образов сочетается с их символическим переосмыслением. Птицы в сочинении Г. Чобану – это не столько элементы пейзажа, сколько носители антропоморфных характеристик, что сближает данное произведение с традициями символистского мышления. Однако в отличие от романтической идеализации природы, здесь она предстает как поле конфликта и разрушения, становясь выразителем трагического опыта современности. Е. Мироненко справедливо пишет, что *Птицы и вода* – это сочинение-предостережение [3 с. 39].

Концерт для маримбы: природные архетипы и ритуальность

В Концерте для маримбы и оркестра *Briza latitudinilor sudice* (Ветер южных широт, 2009) природная тематика раскрывается в ином аспекте, чем в сочинении *Птицы и вода*. Если в последнем произведении доминирует драматическая линия, связанная с идеей катастрофы, то здесь на первый план выходит восприятие природной стихии как источника жизненной энергии и носителя культурных архетипов.

Образная сфера концерта формируется представлением о южных широтах – океаническом пространстве, движении ветра, солнечной энергии, а также ритуальных практиках. При этом композитор избегает прямых этнических заимствований, создавая обобщенный звуковой образ, основанный на универсальных интонационных и ритмических моделях, ассоциирующихся с традиционными культурами.

Музыкальный язык сочинения определяется особой интонационной организацией. Ведущую роль играет принцип прорастания, при котором из небольших интонационных ячеек формируются развернутые структуры с постоянным обновлением материала. Существенное значение имеют модальные и пентатонические обороты, придающие звучанию архаическую окраску.

Не менее важен ритмический уровень. Остатные структуры, паттерны и риффы создают эффект непрерывного движения, отсылая к ритуальным формам музицирования, где повторность приобретает магико-символический смысл. В этом контексте партия маримбы утрачивает традиционно концертную функцию солиста и выступает, прежде всего, как носитель темброво-ритмической энергии, организующей звуковое пространство.

Драматургия концерта является монтажной, или как называет ее сам композитор, клиповой: произведение разворачивается как последовательность контрастных образных «кадров». Девять разделов сочинения организованы по контрастно-составному принципу, в котором активные, действенные эпизоды чередуются с созерцательными и лирическими. Исследователь творчества Р. Щедрина О. Синельникова справедливо отмечает: «Монтаж оказался одной из оптимальных форм отражения в музыке многообразной действительности нашего времени, попыткой найти компромисс между спонтанностью и рационализмом, чувством и логикой, реальностью и вымыслом, традицией и новаторством. Такой принцип мышления позволяет организовать в одном художественном образце огромное количество информации» [4]. Это во многом отвечает и особенностям творчества Г. Чобану. Концерт для маримбы демонстрирует подобную информационную насыщенность, концентрированность, что выражается в обилии тематических элементов, представленных в каждом разделе.

Вместе с тем монтажная структура подчинена сквозным закономерностям развития. Объединяющим фактором выступает интонационная общность и принцип прорастания, обеспечивающий внутреннее единство формы. С этим связан и ведущий принцип формообразования – совмещение функций различных разделов. Каждый из них одновременно выполняет экспозиционную и развивающую функцию, а в ряде случаев содержит и элементы заключения. Таким образом, функции переплетаются, образуя единый процесс непрерывного становления музыкального материала.

В целом поэтика природы в данном произведении связана с представлением о мире как о динамической и энергетически насыщенной системе, в которой соединяются различные культурные и природные начала. Е. Мироненко также отмечает смешение культур, которое потребовало обращения ко многим видам современной композиторской техники, «виртуозно, а иногда и парадоксально соединяемых в самых неожиданных сочетаниях» [5 с. 39].

«Весенние ритуалы»: природа как обновление

Сюита для симфонического оркестра *Riturile primăverii* (Весенние ритуалы)

объединяет три пьесы, созданные в разные годы: *Entrée* (2010), *Dans cu focuri pe zăpadă* (Танец с огнями на снегу, 2012) и *Muntele / Pân' a trece muntele* (Горы / Пока вы не пересечете горы, 2019). По словам композитора, части цикла представляют собой своеобразный постмодернистский «квази-диалог» с произведениями И. Стравинского, Б. Бартока и Дж. Энеску, в котором традиционные образы и идеи переосмысляются с позиций современности [6 с. 21]. Данная концепция близка неофольклоризму, включающему в себя преобразованную и широко понимаемую ритуальность.

В *Весенних ритуалах* природная тематика получает иное развитие, по сравнению с ранее рассмотренными сочинениями, приобретая значение универсального символа обновления и цикличности; весна осмысливается как архетип возрождения жизни и восстановления гармонии. Данная установка реализуется через широкий спектр звукообразных ассоциаций. Музыкальная ткань включает имитации птичьего гомона, журчания воды, движения ветра, восхода солнца, а также пастушьих наигрышей, традиционно связанных с ощущением единения человека с природной средой. При этом фольклорный тематизм не цитируется напрямую, а воссоздается посредством обобщенных интонационных моделей, насыщенных национальным колоритом.

Каждая пьеса сюиты самостоятельна и основана на собственном тематическом материале; сквозной тематизм, объединяющий цикл на интонационном уровне, отсутствует. Ведущим принципом формообразования становится контрастное сопоставление, проявляющееся как на уровне всей сюиты, так и внутри отдельных ее частей. В связи с этим драматургию произведения можно отнести к неконфликтному контрастному типу: различные образы не вступают в прямое противостояние, а предстают как разные грани единого художественного мира.

Данная организация сближается с так называемой «клиповой» драматургией, о которой говорит сам композитор, характеризуя ряд своих сочинений. Произведение складывается из относительно самостоятельных разделов, сменяющих друг друга подобно кадрам, при этом каждая часть может функционировать автономно и включаться в различные концертные программы.

Образная драматургия цикла конкретизируется в характеристике отдельных пьес. Первая часть (*Entrée*) воплощает пробуждение природы после зимнего сна: она имеет пасторальный характер, насыщена «звуками среды» — птичьими трелями, интонациями водного движения, пастушьими наигрышами. Вторая пьеса (*Dans cu focuri pe zăpadă*) отличается большей динамичностью и ритмической активностью, связанной с танцевально-обрядовой стихией. Заключительная часть (*Muntele / Pân' a trece muntele*) синтезирует

различные образные начала, объединяя светлые, жизнеутверждающие эпизоды с элементами напряженной, символически окрашенной ритуальности.

При всей контрастности частей в сюите выстраивается линия постепенного наращивания звуковой энергии. От относительно простых интонационных структур первой пьесы развитие ведет к усложнению фактуры, усилению динамики, возрастанию роли диссонантности и микротематизма в заключительном разделе. Такое крещендирование создает ощущение роста и становления, соотносимого с природными процессами.

Ритуальный аспект реализуется посредством остигатных структур и принципа вариантности, которые формируют цикличность музыкального времени. Повторность и постепенное преобразование материала придают звучанию характер обрядового действия, где важен не столько результат, сколько сам процесс развертывания. Эти же принципы выступают важными факторами композиционного единства.

Несмотря на отсутствие сквозного тематизма, цикл сохраняет целостность благодаря общим идейно-образным предпосылкам, которые, развиваясь на протяжении всего произведения, предстают в различных модусах. В этом контексте мир предстает как единый живой организм, в котором человек и природа находятся в неразрывном единстве.

Существенным является также синтез современных музыкально-выразительных средств с архаико-ритуальными первоисточниками. Фольклорные элементы пронизывают всю сюиту, придавая звучанию яркий национальный колорит, однако композитор не использует прямых цитат, создавая собственный интонационный материал на основе обобщенных моделей традиционной культуры. В этом отношении его подход сближается с методами, характерными для творчества Б. Бартока и Дж. Энеску.

Таким образом, *Весенние ритуалы* формируют образ мира как постоянно обновляющейся, одухотворенной системы. Соединяя неофольклорные принципы (в частности, ритуальность, архаику) и современные композиционные средства, Г. Чобану создает собственную художественную модель природы, характеризующуюся ощущением единства бытия.

Выводы

Проведенный анализ симфонических сочинений Геннадия Чобану позволяет рассмотреть поэтику природы как один из ключевых принципов его художественного мышления. Природная образность в рассмотренных произведениях выходит за пределы иллюстративности и приобретает многослойный символический характер, становясь средством осмысления фундаментальных проблем современности.

В каждом из рассмотренных сочинений природа получает особую интерпретацию. В *Птицах и воде* она предстает как пространство конфликта и разрушения, в котором отражаются процессы агрессии и катастрофы. В Концерте для маримбы *Ветер южных широт* природная стихия осмысливается как источник первозданной энергии и культурных архетипов, связанных с ритуальными практиками. В *Весенних ритуалах* на первый план выходит идея обновления и цикличности, воплощающая представление о непрерывности жизненных процессов. Несмотря на различия в образной сфере, все произведения объединяет стремление к символизации природных явлений и превращению их в носителей философского смысла.

Особую роль в этом процессе играет система музыкальных средств, включающая интонационные, тембровые и фактурные элементы. Они выполняют не только выразительную, но и семантическую функцию, формируя сложное поле внутримзыкальных ассоциаций. В этом проявляется связь поэтики природы с принципами «новой программности», которая выступает не как внешняя характеристика, а как внутренний механизм организации художественного содержания. Таким образом, поэтика природы в симфоническом творчестве Г. Чобану отражает особенности современного музыкального мышления, ориентированного на концептуальность, символизм и многозначность художественного образа.

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Елена. Художественные парадигмы симфонического творчества Геннадия Чобану: новая «старая» программность (о методе концептуальной программности). *Музыковедение*, 2024. Москва: Научтехлитиздат, 2024, № 2, с. 30–37. ISSN 2072-9979.
2. PUTINA, Anastasia. Симфонические картины Птицы и вода Г. Чобану: программные тенденции в современной музыке. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*, 2023. Chișinău: Valinex, 2023, pp. 89–95. ISBN 978-9975-68-486-6.
3. МИРОНЕНКО, Елена. Симфонические картины «Птицы и вода» Геннадия Чобану как индивидуальный композиторский проект. *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3 (16), pp. 38–45. ISSN 1857-2251.
4. СИНЕЛЬНИКОВА, Ольга. *Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: на примере инструментальных произведений композитора*. Диссертация кандидата искусствоведения. Москва, 2004. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/montazh-kak-printsip-muzykalnogo-myshleniya-rodiona-shchedrina-na-primere-instrumentalnykh-p> [accesat 2026-03-29].
5. МИРОНЕНКО, Елена. Концерт для маримбы и симфонического оркестра Геннадия Чобану в свете тенденций начала XXI века. *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1–2 (12–13), pp. 33–39. ISSN 1857-2251.
6. CIOBANU, Ghenadie. Adnotarea de autor ca manifestare a concepției creative a compozitorului. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015. Chișinău: Valinex, 2015, nr. 2 (25), pp. 17-23. ISSN 2345-1408.

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

INTEGRAREA INTERDISCIPLINARĂ ÎN PREGĂTIREA FIZICĂ A STUDENȚILOR DIN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR CU PROFIL COREGRAFIC

INTERDISCIPLINARY INTEGRATION IN MOTOR TRAINING OF CHOREOGRAPHY STUDENTS IN HIGHER EDUCATION

CAROLINA MOGA¹²⁷

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

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

VLADIMIR POTOP¹²⁸

doctor habilitat în educație fizică și sport, profesor universitar,
Universitatea de Stat din Moldova,
Institutul de Educație Fizică și Sport

<https://orcid.org/0000-0001-8571-2469>

CZU 792.8-057.87:796

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.93>

Prezenta cercetare vizează identificarea și fundamentarea unor repere metodologice eficiente pentru optimizarea pregătirii motrice a studenților din instituțiile superioare cu profil coregrafic, prin integrarea interdisciplinară a mijloacelor din acrobatică și fitness. Studiul s-a desfășurat în cadrul lecțiilor de educație fizică (acrobatică) cu 20 de studenți ale anului I, specialitatea coregrafie/dans, din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cuprinzând perioadele: 09-12.2024, 01-05.2025 și 09-12.2025.

Rezultatele evidențiază că abordarea propusă de noi contribuie semnificativ la dezvoltarea calităților motrice, îmbunătățirea controlului posturii și a stabilității corporale, având un impact direct asupra creșterii performanței artistice. Totodată, abordarea interdisciplinară favorizează adaptarea conținuturilor didactice la specificul diferitor stiluri coregrafice și la nivelul de pregătire a studenților.

Cuvinte-cheie: pregătirea motrică, studenți, instituțiile cu profil coregrafic, abordare interdisciplinară

¹²⁷ E-mail: mogacarolina10@gmail.com

¹²⁸ E-mail: vladimir_potop@yahoo.com

The present research aims to identify and substantiate effective methodological guidelines for optimizing the motor training of students in higher education institutions with a choreographic profile, through the interdisciplinary integration of means from acrobatics and fitness. The study was conducted within Physical Education (Acrobatics) classes with 20 first-year students specializing in Choreography / Dance from the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, during the following periods: 09–12.2024, 01–05.2025 and 09 – 12. 2025.

The results highlight that the proposed approach significantly contributes to the development of motor qualities, the improvement of postural control and body stability, having a direct impact on the enhancement of artistic performance. At the same time, the interdisciplinary approach facilitates the adaptation of instructional content to the specificity of different choreographic styles and to the students' level of training.

Keywords: motor training, students, choreographic institutions, interdisciplinary approach

Introducere

În contextul transformărilor actuale, procesul de modernizare a învățământului superior cu profil coregrafic impune aplicarea unor abordări didactice complexe, inovatoare, orientate spre dezvoltarea integrală a personalității artistice. Demersul reformativ solicită de la specialiștii din domeniu competențe relevante, bazate pe capacitatea de a gândi creativ, a adapta și integra trasee de învățare formale, non-formale și informale moderne pentru dezvoltarea potențialului propriu al fiecărui student. Fundamentele teoretico-metodologice ale formării instructiv-educative în sfera artei coregrafice sunt într-un proces continuu de optimizare și valorificare a potențialului motric, fiziologic, psihologic și artistic al formabililor în raport cu exigențele programelor contemporane de învățământ.

În ultimele decenii, teoriile pedagogice punctează câteva paradigme majore ale organizării și desfășurării procesului educațional: paradigma intradisciplinară, multidisciplinară, interdisciplinară și transdisciplinară [1, 2]. Paradigma disciplinară/intradisciplinară specifică conceptului tradițional de instruire, se axează pe asimilarea conținuturilor didactice izolate în cadrul unei singure discipline, ceea ce duce la limitarea transferului între domenii [1, 2]. De cealaltă parte, paradigmele multidisciplinară, interdisciplinară și transdisciplinară, în grade diferite, vizează interconectarea conținuturilor, metodelor și proceselor pedagogice din două sau mai multe domenii ale cunoașterii în vederea formării unor competențe complexe, dificil sau puțin probabil de realizat prin abordări disciplinare unice [3, 4]. Astfel, autorii Dandara O. și Guțu V. (2025) definesc abordarea multidisciplinară ca fiind „Situția în care o unitate de conținut (tema, subiect, modul) ce aparține unui anumit domeniu este supusă analizei din perspectiva mai multor discipline, care rămân independente unele în raport cu altele”. Acești autori conceptualizează interdisciplinaritatea ca „Interacțiunea între anumite competențe sau/și conținuturi interdependente din două sau mai multe discipline, bazată pe un cadru epistemologic al disciplinelor respective”, în timp ce transdisciplinaritatea este orientată progresiv către

„integrarea conținuturilor în jurul unor probleme de viață reale: importante, semnificative, actuale pentru elevi”.

Problema abordării interdisciplinare este pe larg studiată în literatura de specialitate [1, 2, 4, 5], fiind definită ca un demers pedagogic integrativ al conținuturilor educaționale provenite din diferite domenii științifice, direcționat spre formarea competențelor transversale/transdisciplinare prin acțiunea convergentă și complementară a acestora. Această perspectivă reflectă conectarea domeniilor de studii peste granițele disciplinare, oferind studenților posibilitatea de a facilita învățarea prin colaborare și creând astfel o strategie integrată și contextualizată. În acest sens, integrarea interdisciplinară reprezintă o abordare contemporană care urmărește conectarea câtorva discipline pentru a oferi studenților o învățare holistică, adaptată realităților actuale [4, 5, 6].

În contextul formării specialiștilor în sfera învățământului coregrafic, abordarea interdisciplinară vizează integrarea funcțională a elementelor cognitive, abilităților și atitudinilor practice din acrobatică, dans și fitness. Acest model facilitează creșterea potențialului artistic prin optimizarea bazei motrice a studentului și prin valorizarea componentelor tehnice specifice. În acest cadru conceptual, pregătirea fizică a studenților din instituțiile superioare cu profil coregrafic reprezintă o componentă fundamentală atât pentru desăvârșirea măiestriei artistice cât și pentru prevenirea suprasolicitării organismului și a accidentărilor specifice activităților de dans. Astfel, pregătirea fizică își evidențiază rolul ca dimensiune fundamentală, contribuind la dezvoltarea competențelor motrice și artistice în procesul de formare profesională a studenților coregrafi.

Autorii din domeniul culturii fizice definesc pregătirea fizică ca fiind „un proces specializat, îndreptat spre asigurarea unei capacități funcționale ridicate a organismului prin nivelul înalt de dezvoltare a calităților motrice de bază și specifice, valori optime ale indicilor funcționali, stăpânire deplină a exercițiilor utilizate și o stare perfectă de sănătate” [7, 8].

Termenul vizează atât dezvoltarea capacității de efort cât și dezvoltarea calităților motrice [8, 9]. În sprijinul subiectului, A. Demeter, citat de Dragnea A. și coautorii, afirmă: „Capacitatea de efort constituie capacitatea organismului de a desfășura un efort, un lucru mecanic de o intensitate cât mai mare și de a-l menține un timp cât mai îndelungat” [10]. Noțiunea presupune durata lucrului mecanic, puterea acestuia și oportunitatea realizării lui.

Studiul acțiunilor motrice în domeniul artei coregrafice exprimă interdependența dintre procesele psihice și execuția motrică, evidențiind capacitatea dansatorilor de a-și valoriza controlul mișcărilor, aptitudinile artistice și resursele estetice individuale în realizarea actului interpretativ. În această perspectivă, dezvoltarea calităților motrice se configurează ca un suport dominant, care constituie baza formării și consolidării competențelor profesionale

ale artiștilor de dans, susținând eficiența procesului de învățare, perfecționare și control a tehnicii de dans.

Totodată, lipsa corelării dintre nivelul dezvoltării calităților motrice și gradul de dificultate tehnică a elementelor de dans pot genera apariția unor deficiențe în controlul neuromuscular la însușirea elementelor de dans, fapt ce poate spori, astfel, vulnerabilitatea la traumatisme și accidentări grave [11].

În contextul coregrafic, dezvoltarea și perfecționarea acestor calități reprezintă un pilon fundamental, vizând eficientizarea funcțiilor și sistemelor organismului uman și amplificarea expresivității scenice [11, 12]. În acest sens, autorii descriu următoarele obiective de bază:

- a) consolidarea și fortificarea tuturor sistemelor funcționale ale organismului uman (aparatului locomotor, sistemului nervos central, respirator, cardiovascular, vestibular și neurovegetativ etc.);
- b) educarea unei posturi corporale adecvate, corecte și stabile;
- c) dezvoltarea proceselor de activare și detensionare a sistemului muscular, cu impact asupra dinamicii de contracție și relaxare a grupelor musculare;
- d) creșterea capacității de efort și a nivelului activității vitale a organismului;
- e) adaptarea organismului la eforturi de intensitate variată, precum și optimizarea randamentului fizic.

Cu toate acestea, literatura de specialitate disponibilă reflectă insuficient integrarea interdisciplinară a mijloacelor din diverse discipline în cadrul lecțiilor cu studenții instituțiilor cu profil coregrafic. Analiza surselor bibliografice evidențiază diferențe între dezvoltarea conceptuală a abordării interdisciplinare și valorificarea sa aplicativă în procesul pregătirii fizice a studenților în învățământul cu profil coregrafic, fapt ce indică existența unei lipse de cercetare. Situația creată impune necesitatea desfășurării unei analize orientate spre identificarea, selectarea și validarea unor mijloace specifice adecvate domeniului.

În concordanță cu aceste exigențe, prezentul studiu își propune identificarea și fundamentarea unor repere metodologice eficiente pentru optimizarea pregătirii motrice a studenților din instituțiile superioare cu profil coregrafic, bazate pe integrarea interdisciplinară a mijloacelor specifice acrobaticii și fitness-ului în cadrul lecțiilor universitare.

Ipoteza cercetării. Se presupune că integrarea interdisciplinară facilitează transferul pozitiv al achizițiilor motrice între domeniile dans, acrobatică și fitness, contribuind la îmbunătățirea semnificativă a pregătirii motrice și a performanței artistice a studenților.

Scopul cercetării constă în fundamentarea unor repere metodologice eficiente pentru optimizarea pregătirii motrice a studenților din instituțiile superioare cu profil coregrafic, prin

valorificarea integrării interdisciplinare a mijloacelor din acrobatică și fitness.

Pentru realizarea scopului propus au fost formulate următoarele **obiective ale cercetării**:

1. Analiza literaturii de specialitate privind pregătirea motrică a dansatorilor în contextul învățământului superior coregrafic.

2. Determinarea rolului integrării interdisciplinare a mijloacelor din acrobatică și fitness în dezvoltarea capacităților motrice și a performanței artistice a studenților.

3. Identificarea și selectarea mijloacelor specifice din acrobatică și fitness cu impact asupra dezvoltării calităților motrice (forță, suplețe, îndemânare etc.).

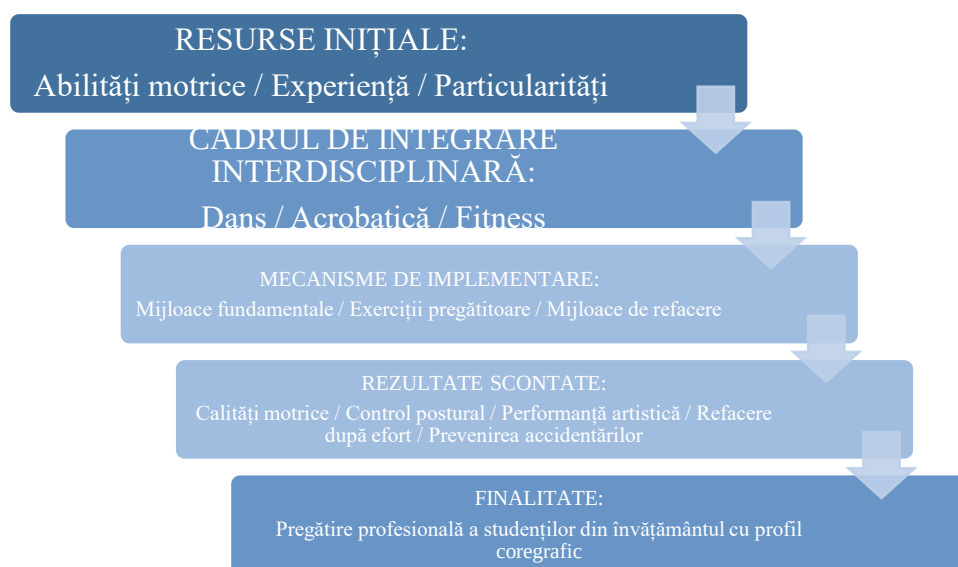
4. Evaluarea influenței intervenției implementate asupra nivelului de pregătire motrică și performanță artistică a studenților dansatori.

5. Elaborarea unor repere metodologice pentru optimizarea procesului de pregătire motrică a studenților în cadrul lecțiilor universitare cu profil coregrafic.

Pentru atingerea scopului și obiectivelor stabilite, demersul metodologic a inclus un șir de **metode de cercetare**: analiza și generalizarea surselor bibliografice și a documentelor de specialitate (curriculum, planificare); metoda convorbirii (interviul); metoda observației; metoda testului; metoda matematico-statistică de prelucrare și interpretare a datelor obținute.

Ulterior, pornind de la cadrul teoretic existent și de la formularea ipotezei concrete, precum și de la metodele de cercetare utilizate, a fost elaborat un model conceptual interdisciplinar de pregătire motrică a studenților coregrafi, menit să integreze mijloacele din acrobatică și fitness, reflectând relațiile operaționale dintre componentele intervenției și rezultatele așteptate. Acest model conceptual este prezentat în **Figura 1**.

Figura 1. Model conceptual al integrării interdisciplinare în pregătirea motrică a studenților coregrafi



Sursa: Figură elaborată de autori în baza studiului de caz realizat

Organizarea cercetării

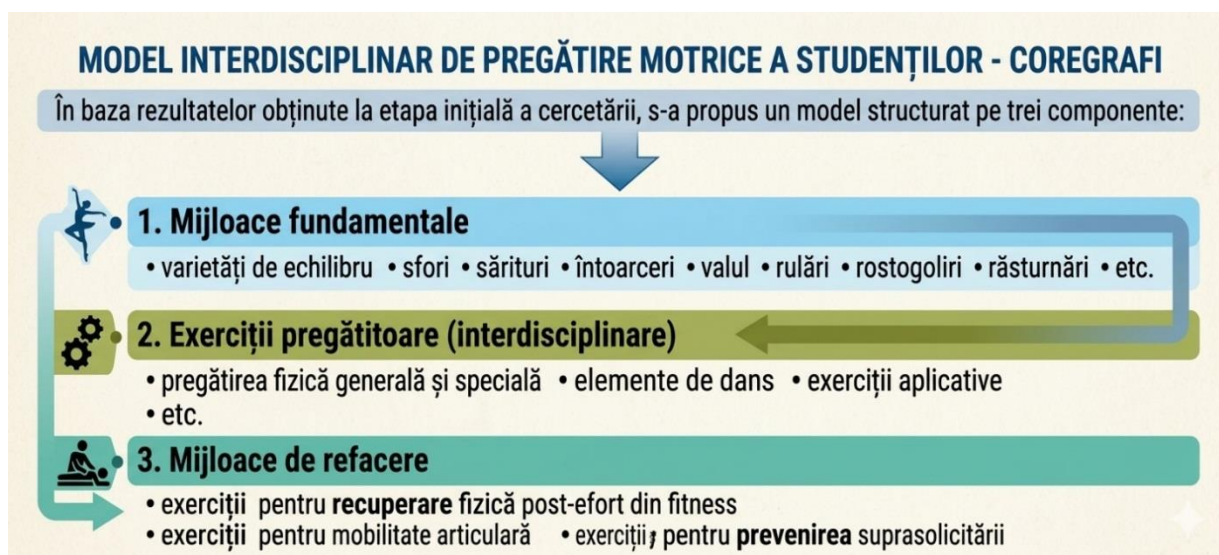
Cercetarea s-a desfășurat în cadrul lecțiilor de acrobatică cu studentele anului I, specialitățile dans/coregrafie, din cadrul Departamentului Artă Coregrafică și Performanță Motrică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Studiul a fost realizat în perioadele: 09-12.2024, 01-05.2025 și 09-12.2025, pe un eșantion de 20 de studente, prin aplicarea următoarelor 7 teste motrice și 2 probe artistice: aplecare din poziția stând pe banca de gimnastică (centimetri); sfoara laterală (centimetri); sfoara cu stângul/dreptul înainte (centimetri); podul (notă); 5 sărituri cu întoarcere la 360° (nr. repetări); proba Romberg (sec.); sărituri pe verticală (centimetri); studiu de dans 1 (la sfârșitul semestrului unu), (notă); studiu de dans 2 (la sfârșitul semestrului doi), (notă).

Etapele desfășurării studiului:

1. Etapa inițială (09.2024) – testarea inițială a nivelului dezvoltării motrice a studentelor.
2. Etapa fundamentală (10-12.2024 și 01-04.2025) – aplicarea modelului experimental.
3. Etapa finală (05.2025) – testarea finală și analiza rezultatelor obținute.

Rezultatele obținute în urma cercetării inițiale au fost prelucrate statistic, sistematizate și au servit drept reper pentru etapa fundamentală a studiului. În continuare, a fost elaborat un model experimental interdisciplinar de pregătire motrică a studenților dansatori, structurat pe trei componente, prezentate în **Figura 2**.

Figura 2. Model interdisciplinar de pregătire motrică a studenților



Sursa: Figură elaborată de autori în baza rezultatelor obținute

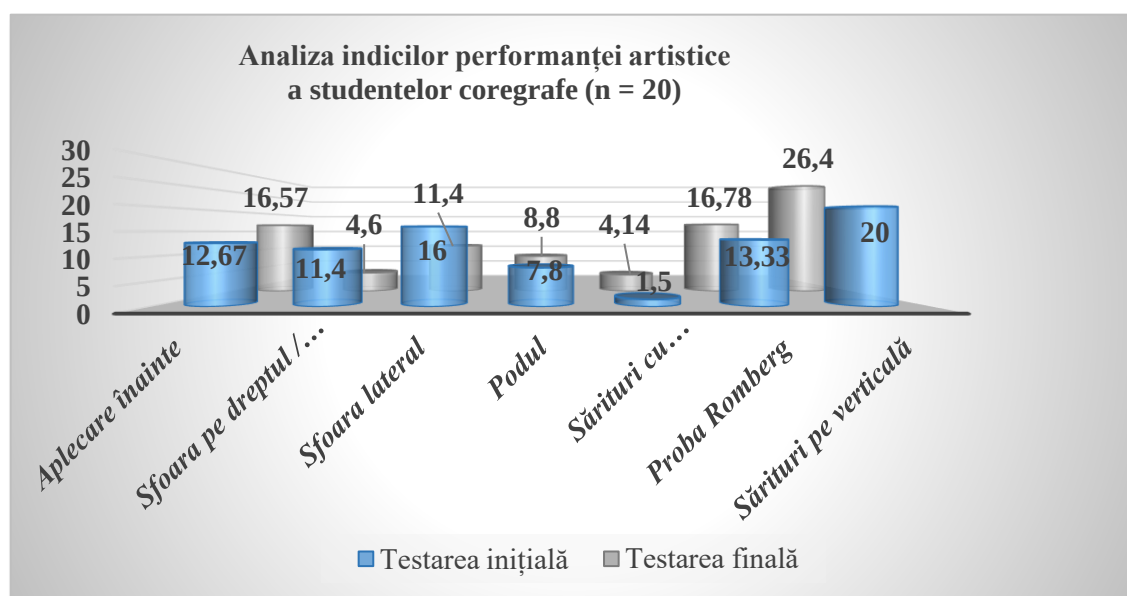
1. Mijloace fundamentale: varietăți de echilibru, sfoara, sărituri, întoarceri, valul, rulări, rostogoliri, răsturnări etc.

2. Exerciții pregătitoare (interdisciplinare): pregătirea fizică generală și specială, elemente de dans, exerciții aplicative etc.

3. Mijloace de refacere: exerciții pentru recuperare fizică post-efort din fitness, exerciții pentru mobilitate articulară, exerciții pentru prevenirea suprasolicitării organismului.

Pe parcursul cursului de acrobatică procesul educațional s-a reconfigurat, trecând de la modelul tradițional de desfășurare a lecțiilor, când pedagogul dă sarcini, iar studenții le execută mecanic, accentul deplasându-se spre dialog în care aceștia erau încurajați să găsească cât mai multe varietăți ale exercițiilor acrobatice însușite, să facă legături dintre acestea cu elemente de dans și să elaboreze studii de dans cu implementarea elementelor acrobatice învățate. La încheierea fiecărui semestru testarea studentelor a fost realizată prin intermediul aceluiași probe aplicate în etapa inițială. Indicii obținuți la începutul și sfârșitul experimentului sunt prezentați în **Figura 3**.

Figura 3. Analiza indicilor performanței artistice a studentelor coregrafe (n = 20)



Sursa: Figură elaborată de autori

Rezultatele cercetării

Din datele prezentate în tabelul 1 se observă o creștere semnificativă a rezultatelor finale față de cele inițiale la majoritatea indicilor pregătirii motrice, fapt ce dovedește eficacitatea metodicii aplicate de noi pe tot parcursul cercetărilor. În acest sens, cele mai evidente performanțe s-au înregistrat în cadrul testelor pentru elasticitate: Sfoara pe stângul/dreptul ($t = 7,35$, $p < 0,001$); Aplecare din poziția stând pe banca de gimnastică ($t = 4,61$, $p < 0,001$); sfoara lateral ($t = 4,53$, $p < 0,001$). Aceste creșteri ale indicilor pot fi explicate prin integrarea mijloacelor din acrobatică și fitness, care au favorizat adaptările funcționale la nivelul sistemului locomotor.

Totodată, lipsa diferențelor semnificative între rezultatele inițiale și cele finale la evaluarea testului „Podul” poate fi explicată prin limitările adaptabilității coloanei vertebrale la această vârstă, prin resursa temporală insuficientă, precum și prin specificul redus al exercițiilor utilizate în raport cu acest indicator ($t = 0,46$, $p > 0,05$).

De asemenea, în cadrul evaluărilor finale semestriale, fiecare studentă a demonstrat un studiu de dans conceput individual, în care au fost integrate elementele acrobatice însușite pe parcursul semestrului. Aceste studii de dans erau notate prin intermediul a două componente: nota pentru tehnica executării și nota pentru aptitudinile creative. Valoarea medie a fost determinată în baza celor două note (**Tabelul 1**).

Tabelul 1. Analiza indicilor performanței artistice a studentelor coregrafe ($n = 20$)

Nr. d/o	Parametrii performanței artistice	$X \pm m$	t	p
1	Studiu de dans 1 (notă)	$8,45 \pm 1,18$	2,09	< 0,05
2	Studiu de dans 2 (notă)	$8,86 \pm 0,69$		

Sursa: Tabel elaborat de autori

Notă: pragul de semnificație $n = 19$: $2,086 < 0,05$; $2,845 < 0,01$; $3,850 < 0,001$

Indicii performanței artistice prezentați în tabelul 2 denotă diferențe nesemnificative între rezultatele evaluării studiilor de dans 1 și 2 ($t = 2,09$, $p < 0,05$). Deși la finele semestrului 2 rezultatul este puțin mai mare (8,86 față de 8,45), această creștere este minoră pentru a crea un avantaj statistic clar pentru unul din cele două studii de dans. Totodată, notarea cu peste opt puncte se încadrează în parametrii „bine” spre „foarte bine”, ceea ce indică o bază motrică și tehnică solidă și permite studenților obținerea calificativului „admis”. Aceste constatări vin în concordanță cu cercetările privind îmbunătățirea performanței tinerilor dansatori prin diversificarea programelor de antrenament propuse de autorii [7].

Discuții

Analiza comparativă a indicilor performanței artistice obținuți la etapa inițială și finală a cercetării confirmă integrarea funcțională a mijloacelor din acrobatică și fitness în procesul de pregătire fizică a studenților. Rezultatele cercetării evidențiază faptul că integrarea exercițiilor acrobatice și a celor din fitness contribuie semnificativ la dezvoltarea calităților motrice (elasticitatea, îndemânarea, forța), precum și la adaptarea neuromusculară, îmbunătățirea controlului posturii și a stabilității corporale, având un impact direct asupra creșterii performanței artistice. Astfel, progresele înregistrate pot fi interpretate prin prisma abordării interdisciplinare, care a favorizat un transfer motric pozitiv, permițând valorificarea competențelor specifice formate în cadrul orelor de acrobatică în procesul pregătirii

profesionale a studenților din învățământul coregrafic.

Totodată, abordarea interdisciplinară favorizează adaptarea conținuturilor didactice la specificul diferitor tehnici coregrafice și la nivelul de pregătire a studenților. Totuși, având în vedere faptul că numărul de ore planificate și dimensiunea studenților incluși în cercetare sunt reduse, este necesar să menționăm că rezultatele trebuie interpretate cu prevedere.

Constatările obținute sunt în concordanță cu cercetările în domeniu, evidențiind impactul pozitiv al programului experimental asupra performanței artistice a formabililor. În ansamblu, rezultatele obținute susțin necesitatea implementării unor strategii didactice integrate, bazate pe complementaritatea mijloacelor din dans, acrobatică și fitness, care contribuie la formarea unui dansator profesionist, capabil să răspundă cerințelor contemporane ale artei coregrafice, caracterizate prin complexitate motrică, expresivitate și adaptabilitate funcțională.

Concluzii

Generalizând rezultatele cercetării, pot fi trase următoarele concluzii:

1. Rezultatele obținute confirmă ipoteza cercetării, accentuând faptul că integrarea interdisciplinară a mijloacelor din acrobatică și fitness contribuie substanțial la îmbunătățirea pregătirii motrice și la creșterea performanței artistice a studenților din domeniul coregrafic.
2. Sub aspect teoretic, cercetarea oferă o bază consistentă pentru fundamentarea conceptului de integrare interdisciplinară în pregătirea motrică, evidențiind procesele de transfer la nivel motric și adaptare neuromusculară.
3. Sub aspect practic, rezultatele experimentale evidențiază îmbunătățirea indicilor la sfârșitul experimentului, susținând astfel necesitatea implementării unei strategii didactice integrate, capabile să dinamizeze procesul de formare profesională a studenților din instituțiile superioare cu profil coregrafic.
4. Astfel, structura conceptuală propusă servește drept suport logic și coerent de planificare și desfășurare a pregătirii motrice, facilitând astfel dezvoltarea competențelor transdisciplinare.

Referințe bibliografice

1. DANDARA, Otilia și Vladimir GUȚU. Integrare curriculară: referințe teoretice și metodologice. In: *Integrare prin cercetare și inovare.: Științe sociale*, 6-7 noiembrie 2025, Chișinău: Centrul Editorial-Poligrafic al Universității de Stat din Moldova, 2025, pp. 462–474. ISBN 978-9975-62-687-3. ISBN (pdf) 978-9975-62-990-4.
2. ȚÎNCULESCU, Elena – Camelia. Curriculumul integrat – tipologie, valori, perspective. In: *Învățământul superior: tradiții, valori, perspective*, Ed. 1, 1-2 octombrie 2022. Chișinău: Centrul

- Editorial-Poligrafic al UPS „I. Creangă”, 2022, Vol. 1, pp. 95–100. DOI: 10.46727/c.v1.1-2-10-2022.
3. SPELT, Elisabeth; J. H. Harm; J. A. BIEMANS; Hilde TOBI; Pieter A. LUNING et al. Teaching and learning in interdisciplinary higher education: a systematic review. *Educational Psychology Review*, 2009, vol. 21, nr. 4. ISSN 1040-726X.
 4. LATTUCA, Lisa R. Creating interdisciplinarity: interdisciplinary research and teaching among college and university faculty. *The Journal of General Education*, 2002, vol. 51, nr. 2, pp. 149–152. ISBN 978-0826513670.
 5. CIOLAN, Lucian. *Învățarea integrată. Fundamente pentru un curriculum transdisciplinar*. Iași: Polirom, 2008, 273 p. ISBN 978-973-46-1034-1.
 6. COJOCARI-LUCHIAN, Snezana. Interdisciplinaritatea - principiu fundamental al învățământului integrativ. *Buletinul științific al Universității de Stat "Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul, Seria "Științe Umanistice"*, 2016, nr. 2(4), pp. 59–68. ISSN 2345-1866.
 7. CARP, Ion. *Teoria și metodică culturii fizice: note de curs*. Chișinău: USEFS, 2019. pp. 73–147.
 8. CIORBA, Constantin. *Teoria și metodică educației fizice*. Curs de lecții pentru studenții instituțiilor de învățământ superior cu profil pedagogic. Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă". Chișinău: "Valinex" SRL, 2016. ISBN 978 – 9975-67-142-8.
 9. CÂRSTEA, Gheorghe. *Teoria și metodică educației fizice și sportului*. București: AN-DA, 2000. ISBN 973-99256-6-9.
 10. DRAGNEA Adrian; Silvia TEODORESCU și Monica STĂNESCU. *Educație fizică și Sport: teorie și didactică*. București: Fest, 2006. ISBN (10)973-87886-0-9.
 11. MOGA, Carolina. Aspecte teoretico-metodologice ale pregătirii fizice a studenților din domeniul artei coregrafice. In: *Probleme metodică-didactice și de asigurare a calității în învățământul artistic superior: materialele seminarului științific metodologic*, 17 noiembrie 2023, Chișinău. Chișinău: AMTAP, 2023, pp. 132–141. ISBN 978-9975-176-03-3.
 12. USPURIENE, Aiste Barbora; Romualdas K. MALINAUSKAS și Sarunas SNIRAS. Effects of education programs on dance sport performance in youth dancers. *European Journal of Contemporary Education*, 2019, vol. 8, nr. 1, pp. 136–143. DOI: 10.13187/ejced.2019.1.136.

CARMEN ÎN SECOLUL XXI: CONTINUITATE, REINTERPRETARE, INOVAȚIE

CARMEN IN THE 21ST CENTURY: CONTINUITY, REINTERPRETATION, INNOVATION

ELEONORA VARNACOVA¹²⁹

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

<https://orcid.org/0000-0003-2730-99>

CZU 792.54.04:123.1(44)

792.82:792.54(44)

791.23:792.54(44)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.94>

Creațiile artistice valoroase din secolul XIX continuă să dăinuie și în secolul XXI, demonstrând că acestea aparțin nu doar trecutului, ci rămân actuale de-a lungul timpului. În acest sens, putem vorbi și despre opera Carmen, care nu mai este percepută exclusiv ca o operă, ci s-a

¹²⁹E-mail: varnacovaella@mail.ru

transformat într-un fenomen cultural deschis reinterpretărilor în teatru, balet, dans contemporan și cinematografie.

Întrebarea filozofică esențială, care continuă să preocupe atât regizorii cât și publicul, este prețul libertății. Acest conflict nu își pierde actualitatea, deoarece se repetă în diferite contexte culturale, confirmând caracterul universal al mitului.

Astăzi, Carmen nu mai reprezintă doar o poveste despre iubire și gelozie, ci un text artistic complex, în care se reflectă probleme legate de gen, putere, nedreptate socială și dreptul individului la alegere și libertate personală.

Cuvinte-cheie: *opera Carmen de Georges Bizet, versiune balet, Julien Lestel, David Gutiérrez, Valerie Buhagiar, Benjamin Millepied, sinteză a artelor, interpretări contemporane*

Works of the 19th century continue to live in the 21st century, demonstrating that great artistic creations do not belong only to the past but remain relevant over time. Carmen is no longer perceived exclusively as an opera; it has become a cultural phenomenon open to reinterpretations in theatre, ballet, contemporary dance, and cinema.

The main philosophical question that continues to concern both directors and audiences is the price of freedom. This conflict has not lost its relevance, as it reappears in different cultural contexts, confirming the universal nature of the myth.

Today, Carmen is no longer simply a story about love and jealousy, but a complex artistic text reflecting issues of gender, power, social injustice, and the individual's right to personal choice and freedom.

Keywords: *the opera Carmen by Georges Bizet, ballet interpretation, Julien Lestel, David Gutiérrez, Valerie Buhagiar, Benjamin Millepied, synthesis of arts, modern interpretations*

Introducere

Opera *Carmen* a compozitorului Georges Bizet ocupă un loc important în istoria artei muzical-teatrală mondială. Inițial, primită cu reacții contradictorii, ea s-a transformat, în timp, în una din cele mai interpretate și reinterpretate lucrări din repertoriul operistic, devenind un adevărat arhetip cultural al pasiunii, libertății și destinului tragic. Dramaturgia muzicală a lui Georges Bizet, care îmbină culoarea națională expresivă, profunzimea psihologică și originalitatea limbajului orchestral, a creat un puternic impuls artistic ce continuă să influențeze concepțiile scenice contemporane.

În secolul XXI, moștenirea operei *Carmen* este supusă unor reinterpretări active și unor noi perspective artistice. Regizorii și coregrafii contemporani percep această operă nu doar ca pe o creație clasică, ci și ca pe un text artistic deschis, care poate fi reinterpretat în funcție de temele culturale și sociale actuale. Moștenirea lui Georges Bizet continuă să se dezvolte, să fie reinterpretată și să intre în dialog cu contemporaneitatea.

Imaginea lui *Carmen* se transformă treptat: din reprezentarea tradițională a *femeii fatale*, ea ajunge să fie interpretată ca un simbol al libertății, al autonomiei și al forței interioare. În montările contemporane, accentul nu mai cade atât pe exotismul exterior, cât pe dimensiunea psihologică a conflictului și pe tema libertății de alegere a individului.

***Carmen* de Julien Lestel: o interpretare feministă de balet**

Un exemplu semnificativ de reinterpretare contemporană a patrimoniului clasic îl reprezintă versiunea de balet a operei *Carmen*, realizată de coregraful francez Julien Lestel. În anul 2025, spectacolul a fost prezentat publicului parizian de către teatrul „Libre”, fiind programat pentru o perioadă limitată – între 9 și 20 aprilie.

Montarea scenică, cu o durată de aproximativ o oră și zece minute, constituie un exemplu de sinteză între dansul clasic și cel contemporan. Coregraful păstrează structura principală a subiectului, însă o completează cu teme sociale actuale. În această interpretare este abordată și problema femicidului, ceea ce conferă tragediei o dimensiune socială mai accentuată și o relevanță deosebită pentru contextul contemporan. *Carmen*, în versiunea sa coregrafică, nu este doar o femeie pasională, ci o personalitate care este conștientă de independența și dreptul său la autodeterminare. Fără a modifica structura principală a intrigii operei, autorul o reinterpretează din perspectiva problematicei de gen actuale, prezentând-o ca pe o femeie puternic independentă, a cărei dorință de libertate se confruntă cu gelozia distructivă a bărbatului. Astfel, moartea eroinei este privită nu doar ca rezultatul unei drame personale, ci și ca o manifestare a violenței structurale existente în societate [1].

Partitura muzicală include muzica originală a lui Georges Bizet, precum și fragmente din *Carmen Suite* de Rodion Shchedrin. Această combinație creează un spațiu sonor stratificat, care accentuează tensiunea emoțională a spectacolului. În această montare, dansul devine principalul mijloc de exprimare a conflictului dramatic. Limbajul coregrafic îmbină elemente de dans clasic și contemporan, construind o narațiune plastică intensă din punct de vedere emoțional. Prin mișcare și expresie corporală sunt transmise pasiunea, protestul și răvășirea interioară a personajului. Astfel, *Carmen* apare ca o prezență care se opune constrângerilor, un simbol al rezistenței și al unei voci interioare care nu poate fi redusă la tăcere.

Baletul lui Lestel demonstrează vivacitatea imaginii protagonistei dincolo de scena operei, devenind o sinteză între teatrul dramatic și performanța corporală. Moștenirea lui Bizet nu se pierde, ci se transformă: partitura muzicală își păstrează integritatea, în timp ce interpretarea scenică dialoghează activ cu contextul cultural contemporan.

Barcelona Flamenco Ballet: revenirea la stilul spaniol

O nouă dimensiune a legendei operei *Carmen* a fost prezentată de Barcelona Flamenco Ballet, sub conducerea lui David Gutiérrez. Trupa, fondată în 2017, integrează activ elemente de dans clasic, jazz și teatru, creând un limbaj artistic original. Barcelona Flamenco Ballet a

câștigat rapid recunoaștere internațională datorită pasiunii, energiei și capacității de a combina tradiția cu inovația.

Întruchipați într-o singură persoană, regizorul și coregrafu oferă publicului nu numai o adaptare a operei clasice a lui Bizet, dar și o dramă contemporană completă. În viziunea sa, *Carmen* nu este doar o femeie fatală, ea reprezintă un simbol al libertății și curajului, reflectând lupta femeilor pentru drepturile lor într-o lume în care persistă inegalitatea.

În iunie 2025, în Israel, trupa a prezentat versiunea proprie a dansului, îmbinând tradiția flamenco cu dansul contemporan și cu un puternic substrat social. Flamenco în această producție nu este doar un element stilistic, ci și un veritabil instrument dramaturgic. Ritmul tocurilor, încordarea corpului și mișcările expresive ale mâinilor redau limbajul monologului interior al protagonistei.

Carmen apare ca un simbol al puterii feminine și al identității culturale. Montarea subliniază legătura cu tradiția spaniolă, dar o plasează în contextul secolului XXI, aducând în prim-plan probleme actuale precum egalitatea și libertatea. Flamenco devine, astfel, un mijloc puternic de expresie dramatică, un instrument prin care este transmis universul interior al eroinei, formând un dialog profund cu nuvela originală a lui Prosper Mérimée.

Dansul, teatrul și muzica live a unui ansamblu de muzicieni virtuozii, acompaniați de chitare spaniole pline de pasiune și emoție, se contopesc într-o experiență captivantă, permițând spectatorilor să simtă întreaga profunzime a tragediei protagonistei. Fiecare lovitură de toc și fiecare figură ritmică exprimă conflictul interior al lui *Carmen*.

Montarea combină teatrul, dansul și muzica live, creând un spațiu scenic complex și stratificat. *Carmen* se conturează ca un simbol al curajului feminin și al luptei pentru egalitate. Această versiune evidențiază continuitatea culturală, reflectând în același timp dorința de inovație. Interpretarea originală a acestei dramesociale nemuritoare este un proiect care a fost deja apreciat de public, atât în Spania cât și la nivel internațional [2].

Evoluțiile cinematografice ale lui *Carmen*

Imaginea lui *Carmen* continuă să trăiască în secolul XXI nu doar pe scena teatrală, ci și pe marile ecrane. În 2022, au fost lansate două filme intitulate *Carmen*, fiecare oferind propria reinterpretare a personajului legendar, demonstrând cât de flexibil și complex rămâne acest arhetip cultural.

1) Drama realistă a lui Valerie Buhagiar

Filmul *Carmen*, a cărui premieră a avut loc la 13 aprilie 2022, este o dramă istorică realizată în Malta, în coproducție cu Canada. Regizoarea și scenarista Valerie Buhagiar explorează destinul unei femei constrânse să trăiască în limitele unei tradiții rigide. Bazat pe

evenimente reale, filmul capătă o nuanță documentară distinctă, iar conflictul central se desfășoară între obligativitate și libertatea personală.

Subiectul central al filmului este axat pe soarta unei femei impusă să slujească mulți ani bisericii, ascunzându-și adevărata sa identitate. După moartea fratelui său preot, ea este nevoită să-i preia locul, ducând viață dublă, secretă. Filmul renunță la exotismul spaniol și la estetica pasională a toreadorului, oferind în schimb spectatorului o dramă psihologică intimă despre identitatea reprimată, rebeliunea interioară și căutarea libertății personale.

În această reinterpretație, Buhagiar transferă arhetipul lui *Carmen* în spațiul tradiției catolice, unde conflictul nu se mai desfășoară între pasiune și gelozie, dar între constrângere și dreptul la propria voce. *Carmen* devine, astfel, un simbol al rezistenței feminine față de regim, o figură tragică, profundă, care reflectă lupta interioară împotriva sistemului religios.

2) Interpretarea muzical-mitologică a lui Benjamin Millepied

O abordare complet diferită prezintă filmul *Carmen*, a cărui premieră a avut loc la 11 septembrie 2022. Regizorul Benjamin Millepied, cunoscut coregraf, creează un musical dramatic, în coproducție cu Australia și Franța, cu Melissa Barrera și Paul Mescal în rolurile principale. În această versiune, subiectul dramei este transpus într-un context contemporan, marcat de criza migrației. *Carmen* este o tânără mexicană care încearcă să scape de violență și traversează granița către Statele Unite. Don José întruchipează un veteran traumatizat, implicat accidental în destinul ei. Filmul combină elemente ale dramei de călătorie, ale unui spectacol muzical și ale unei poezii vizuale. Subiectul se desfășoară la fel ca într-o dramă muzicală, în care dansul exprimă limbajul emoțiilor, trăirile interioare ale personajelor și intensitatea relațiilor dintre ele.

Muzica și expresivitatea corporală joacă aici un rol esențial: coregrafia devine limbajul emoțiilor, iar dansul este modul prin care se exprimă ceea ce nu poate fi transmis prin cuvinte. Spre deosebire de sobrietatea realistă a versiunii malteze, Millepied creează un spațiu aproape mitologic, unde iubirea și moartea există dincolo de un timp concret, într-o dimensiune simbolică [3].

Concluzii

De pe scena operei până la balet, de la flamenco până la cinematografie – imaginea lui *Carmen* continuă să evolueze. Fiecare interpretare nouă scoate în evidență sensuri suplimentare, reflectând problemele contemporane: inegalitatea de genuri, violența, migrația, criza identității.

Carmen nu este doar o eroină de operă. Ea reprezintă un mit universal despre conflictul dintre pasiune și libertate, dintre individ și putere, dintre dragoste și distrugere.

Carmen a devenit un arhetip universal. Ea simbolizează femeia care nu se supune normelor, nu acceptă constrângeri externe și este pregătită să își asume responsabilitatea pentru propriile decizii.

Montările contemporane demonstrează că o lucrare dramatică scrisă în secolul XIX își poate păstra forța sa tragică și în secolul XXI. În balet expresivitatea corporală înlocuiește cuvântul, în cinema ea se transformă într-un simbol poetic. *Carmen* devine un spațiu de sinteză artistică, însumând muzica, teatrul, coregrafia și cinematografia.

De la opera secolului XIX până la baletele și filmele moderne, traseul lui *Carmen* semnifică nemurirea unei lucrări clasice. Moștenirea lui Bizet rămâne un patrimoniu cultural viu, capabil de reînnoire, păstrând în același timp profunzimea tragică și forța filosofică. *Carmen* continuă să fie simbolul pasiunii, al rezistenței și al libertății – o libertate pentru care trebuie de plătit cel mai înalt preț.

Referințe bibliografice

1. VARNACOVA, Eleonora. Analiza comparată a personajului Carmen în diverse opere artistice. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016, nr. 2(29), pp.164 - 169. ISSN 2345-1408. ISSN-e 2345-1831.
2. *Легенда о Кармен – новое измерение*. Disponibil: <https://www.israelculture.info/legenda-o-karmen-novoe-izmerenie/> [accesat 2026-03-12].
3. *Benjamin Millepied in Conversation About his New French Film „Carmen”*. Disponibil: <http://sincretix.com/2023/04/20/frenchly.us/benjamin-millepied-in-conversation-about-his-new-french-film-carmen/> [accesat 2026-03-13].

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE

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

<https://repository.amtap.md>

<https://library.amtap.md/index.php/ro>