

EUGENIA - MARIA PAȘCA



**DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE
VOL.VI**

150 DE ANI DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC MODERN LA IAȘI

**EDITURA ARTES
2011**

EUGENIA - MARIA PAȘCA
coordonator

DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE

Vol. VI

**150 DE ANI DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC MODERN
LA IAȘI**

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic**

**EDITURA ARTES
IAȘI – 2011**

Coperta: Prof. Gabriel - Cezar Forcos și Carmen Antochi
Culegere computerizată text: Eugenia Maria Pașca
Traducere: Felicia Balan/Adriana Bujor
DTP: Carmen Antochi

Referenți științifici: Prof.univ. dr. Gheorghe Duțică
Lect. univ. dr. Mihaela Lupu
Lect. univ. drd. Dorina Iușcă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Dimensiuni ale educației artistice / coord.: Eugenia Maria Pașca. - Iași :

Artes, 2008-

vol.

ISBN 978-973-8263-19-2

Vol. 6. : 150 de ani de învățământ artistic modern la Iași. - 2011. -
ISBN 978-606-547-034-7

I.Pășca, Eugenia Maria (coord.)

37.036:78

371.3:78

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași –
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic**

Str. Horia nr. 7-9, 700126 Iași

Tel.: +4 0232 276462; Fax: +4 0232 276462

dppd@arteiasi.ro; www.arteiasi.ro/dppd

©2011 Editura Artes

Str.Horia, nr.7-9, Iași, România

Tel.: 0040-232.212.549

Fax: 0040-232.212.551

artes@arteiasi.ro

http://www.artesiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”

CUPRINS

Cuvânt introductiv	5
Capitolul I: Instrumente artistice în educație / Artistic tools in education	7
1. ASPECTE VIZUAL-PLASTICE ALE PIANULUI / VISUAL-ARTISTIC ASPECTS OF THE PIANO Lect. univ. dr. Toșa Ecaterina, University of Art and Design Cluj-Napoca.....	7
2. INSTRUMENTE ARTISTICE ÎN PRACTICA PAIDEUTICĂ/ ARTISTIC INSTRUMENTS IN THE EDUCATIONAL PRACTICE Lect. univ. drd. Silvia Negruțiu University of Arts, Tîrgu-Mureș.....	15
3.VALENȚELE INTERDISCIPLINARE ALE MUZICII/ MUZICA ȘI MANIFESTĂRILE SPORTIVE/ THE INTERDISCIPLINARY VALENCES OF MUSIC/MUSIC AND SPORTS EVENTS Prof. dr. Cornelia Apostol, National College of Art, Iași.....	26
4. ORGANIZAREA SPECTACOLELOR ȘCOLARE ÎN CONTEXT EUROPEAN/THE ORGANIZATION OF SCHOOL FESTIVITIES IN EUROPEAN CONTEXT Prof. gr. II of Music Education, Luiza Potoroacă, Theoretical High School“ Al. I. Cuza ” Iași.....	38
5. EDUCAȚIA PLASTICĂ, O ABORDARE SOCIALĂ COMPLEXĂ ÎN CONTEXTUL REALITĂȚII EDUCAȚIONALE/ THE FINE ARTS EDUCATION, A COMPLEX SOCIAL APPROACH IN THE CONTEXT OF EDUCATIONAL REALITY Prof. gr. def. of Fine Arts Education Mera Simona, National College „Mihai Eminescu”, Suceava.....	46
Capitolul II: Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european 1860-2010 / Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010	52
1.ASPECTE ALE ÎNCEPUTULUI ȘI DEZVOLTĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR MUZICAL ROMÂNESC ÎN CONTEXT EUROPEAN/BEGINNING AND DEVELOPMENT ASPECTS OF ROMANIAN SUPERIOR MUSICAL EDUCATION IN EUROPEAN CONTEXT Lect.univ.dr. Ramona Preja, University of Arts Târgu Mureș.....	52
2."ORFIKON I"-PUNTE DE LEGATURA DINTRE ANTICHITATE SI CONTEMPORANIEȚATE, MIJLOC DE EDUCATIE A CUNOASTERII MUZICII MODERNE DE CATRE COPII"/"ORFIKON I"- A "BRIDGE" BETWEEN ANCIENT AND CONTEMPORARY TIMES, A MEANS OF TEACHING MODERN MUSIC TO CHILDREN"Lect.univ.dr. Stela Guțanu, PhD, conductor choir, "Faethon" Konservatory of Music in Alexandroupoli – Greece.....	65
3. PERSPECTIVE EDUCATIONALE ALE LUCRĂRII "MICROGRAFII" VANGHELIS KARAFILLIDIS / EDUCATIONAL PERSPECTIVES AT VANGELIS KARAFILLIDIS "MICROGRAPHS" Lect. univ. dr. Luminița Guțanu, "Spiru Haret" University, the Faculty of Music, Bucharest.....	72
4. GHEORGHE CIOBANU, DESCHIZĂTOR DE DRUM ÎN CERCETAREA MUZICII DE TRADIȚIE BIZANTINĂ LA IAȘI /GHEORGHE CIOBANU, A PIONEER IN RESEARCHING MUSIC OF THE BYZANTINE TRADITION AT IAȘI Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, "George Enescu" University of Arts Iași.....	77
5.ARTĂ ȘI CULOARE SONORĂ ÎN SPAȚIUL EUROPEAN /ART AND COLOR OF THE SOUND IN THE EUROPEAN SPACE/ART ET COULEUR DU SON DANS L'ESPACE EUROPEEN Prof. univ. dr. Lăcrămioara Naie, "George Enescu" University of Arts Iași.....	92
6.TEHNICI TEATRALE ÎN EDUCATIE / DRAMA STRATEGIES ÎN EDUCATION Conf. univ.dr. Anca-Doina Ciobotaru , "George Enescu" University of Arts, prof. dr. Irina Dabija, Palace of childrens Iași.....	108

7.DESPRE IMPORTANȚA FORMĂRII PERSONALITĂȚII ARTISTICE CU PARTICULARITĂȚI PĂPUȘĂREȘTI/ABOUT THE IMPORTANCE OF TRAINING WITH PUPPETEER ARTISTIC PERSONALITY Conf. univ. dr. Raluca Bujoreanu , Lector univ. dr. Ciprian Huțanu, “George Enescu” University of Arts Iași	118
8.MAI E <i>SUPERIOR</i> ÎNVĂȚĂMÎNTUL ...SUPERIOR? IS HIGHER EDUCATION STILL ... HIGHER? Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu,“George Enescu” University of Arts Iași	124
9.FLOAREA VIEȚII ȘI ARBORELE SEFIROTIC – PROTOTIPURI ALE CANOANELORDE REPREZENTARE ÎN ARTELE VIZUALE/FLOWER OF LIFE AND SEPHIROTIC TREE–PROTOTYPES OF THE REPRESENTATION CANONS IN VISUAL ARTS Lector univ. dr. Cristian Ungureanu,“George Enescu” University of Arts Iași	127
10.ARTIȘTI ȘI PROFESORI DE ODINIOARĂ ȘI DE AZI AI UNIVERSITĂȚII DE ARTE DIN IAȘI: VASILE CONDURACHE/ARTISTS AND PROFESSORS OF YORE AND TODAY FROM UNIVERSITY OF ARTS IAȘI: VASILE CONDURACHE Prof. univ. dr. Tiberiu Vlad, “George Enescu” University of Arts Iași	136
11.REINTERPRETAREA OPEREI MONA LISA DE LEONARDO DA VINCI/ REINTERPRETATION OF LEONARDO DA VINCI’S MONA LISA Asistent univ. drd. Irina–Andreea Stoleriu, “George Enescu” University of Arts Iași	155
12. ASPECTE SPAȚIALE ALE COEZIUNII DINTRE SACRU ȘI CREAȚIE/SPATIAL ASPECTS OF THE COLLISION BETWEEN SACRED AND CREATION Prep. univ. drd. Adrian Stoleriu,“George Enescu” University of Arts Iași.....	165
13.REFUZUL PERSPECTIVEI CONICE ÎN ARTA MODERNĂ/THE REFUSAL OF CONICAL PERSPECTIVE IN MODERN ART Prep. drd. Sofron Daniel – Ion,“George Enescu” University of Arts Iași.....	176
14 . SISTEMUL BOLOGNA ȘI CARIERA DIDACTICĂ ÎN ROMÂNIA/ THE BOLOGNA SYSTEM AND THE DIDACTIC CAREER IN ROMANIA Conf. univ. dr. Eugenia Maria Pașca, “George Enescu” University of Arts Iași	184
Capitolul III: Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces:Traditions and Perspectives.....	187
1. ROMÂNIA, UN SPAȚIU FOLCLORIC MULTIETNIC / ROMANIA, A MULTIETHNIC FOLKLORIC SPACE Giovanni de Cecco , Composer and pianist, Venice, Italy.....	187
2.INTEGRITATEA ACTIVITĂȚII CÂNTULUI VOCAL-CORAL LA LECȚIA DE EDUCAȚIE MUZICALĂ PRIN DEZVOLTĂREA „REGISTRELOR INTERPRETATIVE” LA ELEVII CLASELOR PRIMARE/ THE INTEGRITY OF VOCAL AND CORAL SINGING ACTIVITY AT THE LESSON OF MUSICAL EDUCATION THROUGH THE DEVELOPMENT IN “INTERPRETATIVE REGISTERS” OF CHILDRENS Lector univ. drd., Marina CALIGA, Theory and conducting Department, “Alec Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia.....	192
3.DE CE O ANTICHITATE TÂRZIE PE TERITORIUL ROMÂNIEI? WHY LATE ANTIQUITY IN ROMANIA? Lector. univ. drd. Ioana-Iulia Olaru , “George Enescu” University of Arts Iași.....	198
4. EDUCAȚIA INTERCULTURALĂ –ARTA CA MEDIATOR CULTURAL/THE INTERCULTURAL EDUCATION –ART AS A CULTURALMEDIATOR Asist. univ. Ana-Maria Aprotosoiaie-Iftimi, “George Enescu” University of Arts Iași.....	212
Rezumat/ Abstract.....	233

Cuvânt introductiv

Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic din Universitatea de Arte “George Enescu” Iași prin Centrul de Studii și Cercetări Interculturale, a organizat în anul 2010 trei manifestări internaționale cu obiectivul declarat de a stimula producerea cunoașterii științifice în domeniul educației artistice și a dezvoltării comunității de practică și cercetare educațională în domeniul artistic.

Astfel, în perioada 12-14 aprilie 2010 s-a desfășurat Workshop-ul și Sesiunea de Comunicări Științifice cu participare internațională **Instrumente Artistice în Educație / Artistic tools in education**. În cadrul acestui eveniment au fost prezentate studii ce au vizat următoarele domenii :

- Instrumente și mediere artistică în problematica educației interculturale
- Creativitate și dezvoltare în cariera didactică prin activități artistice
- Abordări interdisciplinare în educația artistică
- Implicații psihosociale ale educației prin artă

Apoi, în perioada 23 - 24 octombrie 2010 s-a desfășurat Simpozionul național cu participare internațională **Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european 1860-2010/Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010**. În acest context, propunerile prezentului simpozion s-au înscris pe linia dezvoltării cunoașterii despre modul în care artele pot participa la elaborarea strategiilor educaționale în medii diverse, valorizând tradițiile și perspectivele. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii:

- Muzică/ Music
- Teatru/Theatre
- Arte plastice/ Fine Arts
- Educație/Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic/ Education/Department for Teachers Education

Organizarea în 28 noiembrie 2010 a Conferinței internaționale cu tema **Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives** s-a dorit a fi o oportunitate de abordare interdisciplinară și interculturală deschisă analizelor pedagogice, psihologice, sociologice, de politică educațională în domeniul educației interculturale prin aceleași domenii artistico-educaționale, având în vedere :

1- dezvoltarea dimensiunii interculturale în domeniile culturii și educației, în context european, precum și promovarea pe plan național și internațional a climatului de toleranță și comunicare interetnică;

2- educația în spiritul drepturilor omului, reforma sistemului educativ, protejarea și valorificarea patrimoniului cultural, educația interculturală a tinerilor, analiza diferitelor producții artistice ca agenți de cultură și integrarea minorităților din perspectiva valorizării creației artistice, mai ales a celei muzicale și nu numai (dramaturgie, artistico- plastice) din perspectiva influențelor rromani și a altor minorități;

3- exemple practice de aplicare a perspectivei interculturale în domeniile vizate, îndreptate în direcția întăririi coeziunii sociale, a dezvoltării societății civile românești și legate de interferențele interetnice ;

4- inițierea și dezvoltarea de raporturi de colaborare, respectând legislația, cu diferite instituții românești și internaționale vizând formarea formatorilor pentru activități artistice extracurriculare și mai ales pe formarea continuă a mediatorilor școlari pentru populația rromă ;

5- polarizarea interesului și activității specialiștilor în domeniile abordate, favorizarea contactelor și cooperării între diferitele instituții, precum și a colaborării dintre autorități și societatea civilă.

Interesul manifestat de către specialiștii din țară și Europa (Republica Moldova, Italia, Grecia) față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate și incluse în acest volum sperăm utile celor implicați în activitatea de educație și cercetare din domeniul artistic.

Conf. univ. dr. EUGENIA - MARIA PAȘCA

Capitolul I

Instrumente Artistice în Educație / Artistic tools in education

1. ASPECTE VIZUAL-PLASTICE ALE PIANULUI VISUAL-ARTISTIC ASPECTS OF THE PIANO

Lect. univ. dr. Toșa Ecaterina,
University of Art and Design Cluj-Napoca

Rezumat

Revoluționarea formelor instrumentelor muzicale, prelucrate plastic de către artiști, nu se referă la instrument, ca figură și materie, ci la însuși conținut și esență. Așa cum în muzică s-a apelat la folosirea neadecvată a instrumentelor muzicale tradiționale, de exemplu pianul preparat (între coardele pianului s-au introdus bucăți de lemn, de metal sau de hârtie pentru transformarea sunetelor), așa și în arta plastică intenția de a crea ceva nou și neobișnuit, șocant, a dus la experimente cu lucrări non-artistice cu aspect de antimuzică. Se lansează motivul pianului, tradus în opere plastice, patru abordări posibile ale instrumentului pentru ochi și suflet.

Valoarea estetică a instrumentelor muzicale a fost întotdeauna o bază solidă pentru inspirațiile artiștilor plastici. Imaginea prelucrată a instrumentului muzical transformată creativ, codată de către artistul plastic, o percepem într-un mod firesc supunându-ne imperceptibil măiestriei creatorului, care ne captează în universul său plastic.

Symbolismul specific al secolului XX este exact în idealismul său adânc, un symbolism al efuziilor, eliberat și eliberator dincolo de metafore și asocieri. Se percepe o intuiție neospiritualistă a unui naturalism integral, un gigantic catalizator și accelerator al facultăților noastre de a simți, gândi și acționa.

O mare personalitate, a cărei muncă a avut o influență semnificativă asupra artei, a fost artistul german, *Joseph Beuys* (1921-1986). Inițiator al mai multor direcții artistice, Beuys este un talentat asamblist cu adânci rădăcini în real, pe care-l folosește îmbibat de înțelesuri spirituale, asemenea unui preot în ritualul său. Instalația denumită "*Infiltrație omogenă pentru pian de concert*" conține un pian rămas în întregime intact, dar nedezvăluit ochiului, fiind învelit protector într-o husă groasă de fetru.

Materialitatea și culoarea verde crom-gălbui a păslei, care acoperă minuțios fiecare detaliu a pianului, trimite la stofele uniformelor militare. Majoritatea lucrărilor lui Beuys fac aluzie la experiența trăită de el în timpul războiului, când, pilot fiind, s-a prăbușit cu avionul în spatele frontului rusesc. Fusesse găsit de către un trib de tătari, care i-au salvat viața, acoperindu-l cu grăsime de iepure și păslă. Aceste materiale au devenit pentru el în mod constant, embleme ale vindecării și îngrijirii.

Același tratament este oferit pianului în scopul menținerii sale pentru posteritate. Înelirea protectoare a pianului prețios și simbolul crucii roșii, care catalizează efectul medical, servesc sensului binefăcător al instrumentului, purtătorul melodiei vindecătoare. Asemenea coletelor cu hrană și medicamente ale Crucii Roșii, trimise în zonele afectate de neazuri, artistul oferă pianul, ca pansament al sufletului uman.

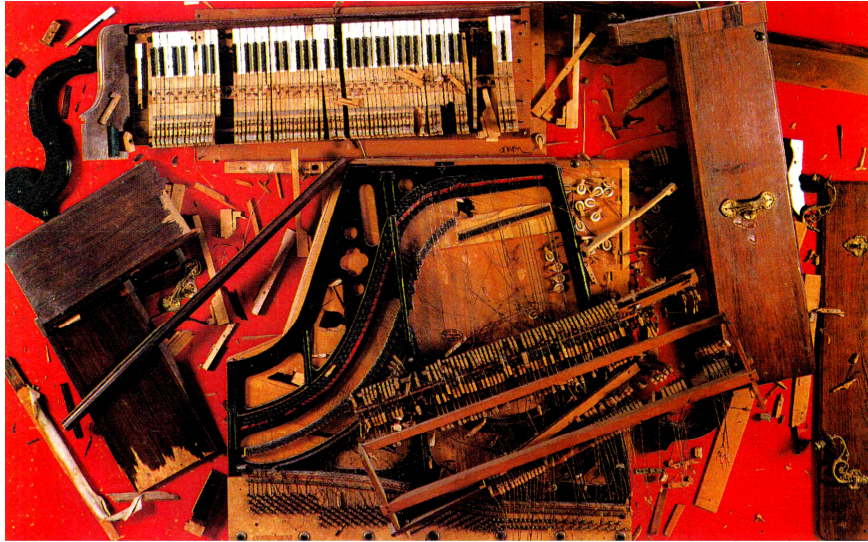


Joseph Beuys "Infiltrație omogenă pentru pian de concert"

Pe suporturi variate cu tehnică mixtă, piesele metalice și instrumente muzicale sunt asamblate agresiv de Arman (*Armand Fernandez*, născut în 1928). Artistul, inspirat de idei dadaiste, cum ar fi ridicarea obiectelor banale la rangul de lucrări de artă, explorează frumusețea în îngrămădirea laolaltă a unui număr mare de obiecte similare.

Arman colectează, sparge și reasamblează o diversitate de instrumente gata fabricate, tăiate în felii subțiri. Aceste lucrări inedite oferă o portretizare a modului nostru de a trăi, reflectă în mare măsură societatea noastră, care permanent consumă, acumulează și aruncă. Concentrându-se pe viața de zi cu zi mai decât pe teme abstracte, Arman este un perfect exponent al modernismului, ce se reflectă din lucrarea "*Waterloo-ul lui Chopin*", Muzeul de Artă Modernă, Paris.

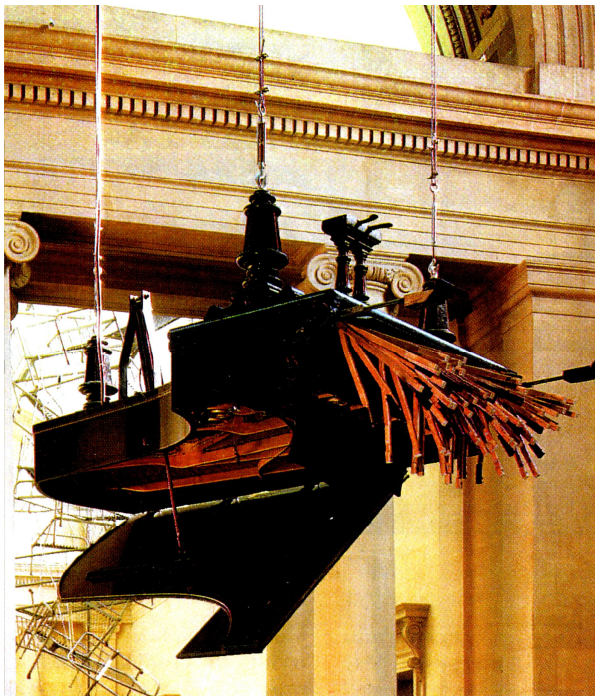
Claviatura spartă, placa de rezonanță pentru coardele de pian secționată, mecanismul cu pârghii și ciocănele sfâșiate, toate acestea reflectă crezul artistului: "*Maltratând un obiect perfect, eu îi aduc un omagiu, pentru că un obiect perfect poate să dea un moloz perfect sau ruine perfecte, impregnate cu perfecțiunea sa într-o ordine diferită.*" (Jan-Louise Serrier "Art of the 20th Century", Ed. Chen-Hachet, 1999, pag. 773)



Arman "Waterloo-ul lui Chopin", 1962

Ritmul pieselor rupte ale pianului într-un haos artistic se exaltă pe un fond roșu-cărămiziu. Titlul sugestiv al lucrării transmite un mesaj subtil, pierderea unui mare compozitor și pianist al tuturor timpurilor. Dacă nu este Chopin, nu trebuie nici pian! A sosit vremea să admirăm molozul extraordinar de expresiv al pianului, să ascultăm doar cu urechile sufletelor melodiile divine, urmărind imaginea plastică "perfectă" a instrumentului muzical distrus.

Ca un adevărat compozitor care descompune și reorganizează ritmuri muzicale, sunete și fragmente melodice, Arman feliază instrumentele, ca apoi să le reasambleze într-o unitate componistică plastică, asemenea unei simfonii. Acesta este elogiul pe care-l aduce Arman muzicii.



Rebecca Horn "Mica Văduvă"

Același spirit al instalațiilor Noilor Realisti îl regăsim la artista germană, *Rebecca Horn* (1944-), într-o reprezentativă lucrare intitulată “*Mica Văduvă*”. Un pian de orchestră răsturnat atârna din tavan, agățat de cele trei picioare ale sale. Capacul cutiei de rezonanță este întredeschis ca în timpul interpretării, reținut de tija de susținere. Clapele care își dezvăluie culoarea lemnului de mahon, sunt scoase din locașul lor și atârna în dezordine din deschizătura claviaturii. În aceasta constă singura intervenție a artistei în sensul distrugerii formei originare a pianului, restul rămânând aproape intact în perfecțiunea sa nobilă. Toate materialele, fără de cusur, care sunt implicate în construcția instrumentului, își păstrează frumusețea și calitățile, susținând mesajul grav, sugerat prin titlu.

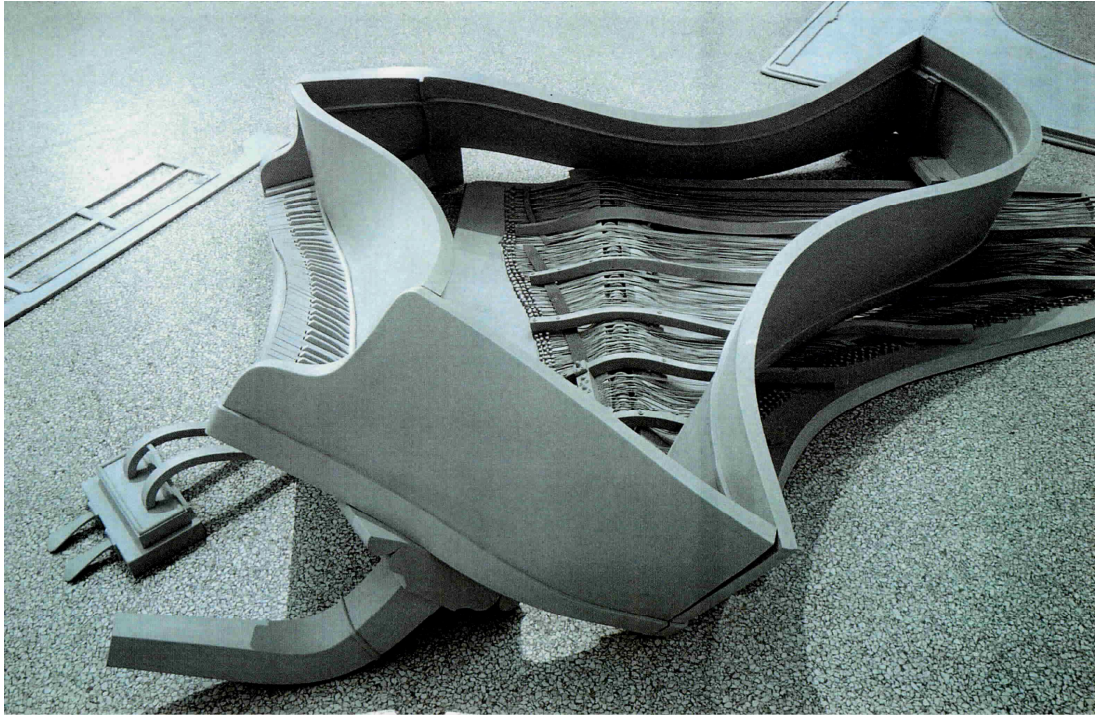
Negrul lemnului de abanos primește o încărcătură morbidă, fiind asociat cu doliul, iar culorile calde, chiar arzătoare din interiorul cutiei de rezonanță și ale clapelor, exprimă o frământare internă, care răbufnește în afară. Faptul că este răsturnat în atârna, sfidând gravitația, este tot manifestarea unei stări psihice răscolitoare, care își găsește sprijin undeva în divinitate. Relația fragilă cu transcendentul este închisă în tensiunea corzilor, care susțin greutatea instrumentului. Această dureroasă răsturnare de situație gravitațională face să se piardă contactul cu realitatea obișnuită.

Spațiul în care s-a expus mărețul instrument este el însuși copleșitor prin imensitate și prin caracterul arhitectural. Stâlpii, coloanele neoclasice, care susțin arhitrava și bolta arcuită insuflă o monumentalitate de templu. Înălțimea la care este ridicat pianul, obligă spectatorul să-și ridice privirea și să simtă șocul neobișnuitei prezentări. În această atmosferă simfonică majoră se intensifică percepția de tensiune a situației și se accentuează impresia de insignifianță a omului.

Instalația lui *Loris Cecchini* (1969-) intitulată “*Stagiu evident*” de la Bienala de la Veneția din 2001, prezintă faimoasele forme metamorfozate ale unui pian de concert. Materialul cauciucului uretanic a permis artistului să efectueze deformări maleabile, să reinventeze trăsăturile distinctive ale pianului. Urmele “bruscării” materialului ne redau cu cea mai mare plasticitate formele dramatice ale pianului, care este considerat regele tuturor instrumentelor muzicale. Curburile moi ale pieselor “topite”, cutia de rezonanță ondulantă și moleșită cu claviatura răsucită, coardele surde, neînsuflețite, lăncezesc prăbușite în neputință pe podea. Picioarele curbate ale pianului nu au puterea și tăria de a susține corpul robust al instrumentului. Capacul cutiei de rezonanță și suportul de partituri sunt alături așezate neglijent pe paviment.

Totul este deformat, descompus, destructurat pentru sporirea expresivității formei și pentru creșterea tensiunii dintre obiect și spațiu. Formele aparent simple sunt rezultatele unui sistem laborios de calcule și recompuneri, de jocuri ce măsoară, cuprinde și apoi alienează componentele de la materialele lor originare. Fiecare detaliu colorat uniform în alb echilibrează deformările violente dar grațioase și ascund o interpretare fidelă de revelare a unei realități

mai profunde și mai adevărate, spirituale. Formele pianului, trase la pământ de către un secret gravitațional invizibil, “*par a fi fosile moi – analizează Gianfranca Maraniella – lucrări care conțin în ele însele sensul impotenței, efemerului, tranzitoriului și a moliciunii vieții noastre zilnice.*” (Catalogul “La Biennale di Venezia”, Ed. Electa, 2001, pag. 242)



Loris Cecchini “Stagiu evident”

Este remarcabil cum instrumentele muzicale preluate din realitatea concretă în care trăim, pot construi un univers atât de ireal doar prin asocieri și poziționări avangardiste. Reacționând împotriva estetismului formal, arta conceptuală își are sursa în ideea, care trebuie să susțină opera de artă și care se poate afirma prin materiale preluate din viața cotidiană. Delimitarea clară dintre viață și artă dispăre, se deschide conștiința perceptivă a omului către posibilitatea de a înțelege în alt mod semnificația realității, care îl înconjoară.

Abstract

The revolutionizing of the musical forms of the instruments, plastic processed by the artist, does not refer to the instrument like a figure and matter, but to its content and essence. How in music the traditional instruments are used in inappropriate way, for example: prepared piano (in between the piano chords were placed pieces of wood, metal or paper to convert sounds), so as in art the intention to creating something new and unusual, shocking, led to experiments with non-artistic works which are against - music aspects. It launches the

reason of the piano, translated into plastic works, four potential approaches of the instrument for eyes and soul.

The esthetic value of the musical instruments has always been a solid ground of inspiration for the visual artists.

We see the creatively manipulated image of the musical instrument, codified by the artist, as a state of naturalness, senselessly underlining ourselves to the mastery of the creator, which draws us into his spectacular universe.

The specifically feature of the 20th century symbolism lies within its' profound idealism, a symbolism of exteriorization, free and also liberating far beyond metaphors and associations. We percept a neo-spiritualist intuition, of an integrated naturalism, a gigantic catalyst and accelerator of all of our sensorial, thoughts and acting competences.

Joseph Beuys (1921-1986) was a great personality, whose work has been a great influence to contemporary art. Initiator of many paths, Beuys puts together elements rooted in reality, which he then gives spiritual meanings, as does a shaman during a ritual. The installation called Homogeneous Infiltration for Piano (1966) contains a whole intact piano, but kept hidden and protected inside a thick felt coat.

There is a connection between the materials' texture and the chrome-yellow color of the cloth, which ambitiously covers each one of the pianos' detail, and the military uniforms. Most of Beuys's works, make a hidden reference to his war-experience, when as a pilot, his life was saved by a *Tatar* tribe who covered him in rabbit-grease and cloth. This material became to him symbols of care taking.

With the purpose of protection and well-keeping, the same treatment is given to his piano. The guarding sheath and the symbol of the Red Cross, which gives a medical connotation, aim to preserve the benefic effect of the instrument, the keeper of the melody. Just like the Red Cross provides the challenged areas with help consisting in food supplies and medicine, the artist offers a bandage for the human soul.

Armand (*Armand Fernandez, born 1928*) aggressively assembles metal pieces and musical instruments on various backgrounds and mixed media. Inspired by Dadaist ideas, such as giving new values to ordinary, every day objects, the artist explores beauty by piling up lots of similar objects. Armand collects breaks and re-assembles a great diversity of prefabricated instruments, cut in thin slices. These works portray our lifestyle, they reflect the outer effects of the consumer-based society, which gathers, uses and discharges. Concentrating on ordinary every day life, rather than on abstract themes, Armand is a perfect exponent of modernism, which is seen in his "Waterloo of Chopin" at the Modern Art Museum in Paris.

The broken keyboard, the sliced string resonator, the ripped apart lever mechanism, all of these reflect the belief of the artist: "By mishandling a perfect

object, I in fact praise it, because a perfect object can make perfect ruins and rubbish, touched by its' perfection in an unusual order" (Jan-Louise Serrier "Art of the 20th Century", Ed. Chen-Hachet, 1999, pag. 773)The rhythm on the broken pieces of piano in an artistic chaos is emerging on a brick-red background. The title of the work delivers a subtle message, the loss of one of the greatest composers and piano-players of all time. No piano, without Chopin! The time has come to admire nothing but the extraordinarily expressive rubbish of the piano, to listen with none else the ears of our souls the divine melody, observing the "perfect" snapshot of the devastated piano.

Just like a composer reorganizes musical fragments, sounds and rhythms, Armand slices instruments, to re-assemble them in a compositional unity similar to a symphony. This is Armand's' tribute to music. We find the same spirit of the New Realists, transcribed by the german artist Rebecca Horn (1944) within a representative work called "The Little Widow".

An orchestra piano upside down, is hanging from the ceiling, from its feet. The cover of the resonance box it's open, in the same way it was during the interpretation, held by the rod support. The keys which reveal the color of the mahogany wood, are out of their place and are hanging disorderly from the opening of the keyboard. In this consists the only intervention of the artist, in the way of destruction of the original form of the piano, the rest of it remains almost intact in its noble perfection. All the materials, which are involved in the construction of the instrument, keep their beauty and quality, sustaining the serious message that is indicated by the title.

The black of the ebony wood, receives a morbid load, and is associated with mourning, and the worm colors from inside the box, and from the keys, express an inside fluster, which explodes outside. The fact that the piano it's hanged and upside down, defying gravity, it is also the manifestation of a troubling physic state, which finds support somewhere in divinity. The fragile relation with the transcendent it's close in the tension of the string, which sustains the weight of the instrument. This painful gravity reversal makes as to lose contact with the known reality.

The space which was used for displaying the instrument, it was overwhelming, by its grandness and its architectural character. The neoclassic columns which hold the architraves and the arch inspire temple monumentality. The high of the hanging piano makes the viewer to get his eyes up and to feel the shock of this unusual presence. This atmosphere intensifies the perception of major symphonic tension of the situation and emphasizes the feeling of human insignificance.

The installation of Loris Cecchini (1969) entitled "Clear stage" on the Venice Biennale in 2001, presents the famous metamorphosed forms of a piano of concert. Urethane rubber material allowed the artist to make malleable deformation, to reinvent the distinguishing features of the piano. The traces of "forcing" the piano reveal with the biggest plasticity the dramatic form of it,

which is considered the king of all instruments. The soft curves of the “melted” pieces, the wavy resonance box mumbled with the twilled keyboard, the deaf strings, are all on the floor helpless and crumbled. The curved legs of the piano, don't not have the power and strength to support the robust body of the instrument. The cover of the resonance box and the scores support are placed carelessly on the floor together.

Everything is distorted, split, de-structured to enhance the expressiveness of the form and to increase tension between object and space. The apparently simple forms are the results of a laborious calculations and recomposition system, games which measure, contain and then align components from their original materials. Every detail uniformly colored in white, balances the graceful but violent deformations, and hides a faithful interpretation of revelation of a deep spiritual and true reality. The forms of the piano, pulled down by an invisible gravity secret, seem to be "soft fossils" - examines Gianfranca Maraniella - works that themselves contain meaning of impotence, ephemeral, transient and weakness of our daily lives." (Catalogue of "La Biennale di Venezia", Ed Elector, 2001, p. 242)

It is remarkable how musical instruments taken from the concrete realities in which we live, can build a world so unreal and only from avant-garde association. Reacting against the formal estheticism, conceptual art has its source in the idea, which should support the work of art and which can affirm it self with materials taken from everyday life. Clear demarcation between life and art disappears, the human perceptual consciousness opens by the opportunity to understand the significance of the reality surrounding him.

BIBLIOGRAPHY

- BALEA, I. (1969) “*Dialogul artelor. Studii și eseuri*”, Ed. ptr. Literatură, București
- BIRD, Jon (1999) “*Rewriting Conceptual Art*”, London
- BOURDIEU, P. (1986) “*Economia bunurilor simbolice*”, Ed. Meridiane, București
- DURAND, Gilbert (1999) “*Aventurile Imaginii-imaginația simbolică imaginarul*” Editura Nemira
- HONNEF, Klaus (1990) “*Kunst der Gegenwart*”, Ed. B. Taschen Verlag, Köln
- HÖHNE, E. (1865) “*Musik in der Kunst*”, Veb. E. A. Seemann Verlag, Leipzig
- LUCIE-SMITH, Edward (2000) “*Movements in Art since 1945*” Ed. Thames & Hudson Ltd, London
- PRADEL, Jean-Louis (2002) “*A jelenkor művészete*”, Editura Helikon Budapest
- SERRIER, Jan-Louise (1999) “*Art of the 20th Century*”, Ed. Chen-Hachette
- STOICHIȚĂ, V. I. (1999) “*Instaurarea tabloului*”, Editura Meridiane, București
- TAYLOR, Brandon (1995) “*The Art of Today*”, Editura Phaidon, London
-“*The 20th-Century Art Book*” (1996), Editura Phaidon, London

2. INSTRUMENTE ARTISTICE ÎN PRACTICA PAIDEUTICĂ ARTISTIC INSTRUMENTS IN THE EDUCATIONAL PRACTICE

Lect. univ. drd. Silvia Negruțiu,
University of Arts, Tîrgu-Mureș

Rezumat

Pedagogia este știința educației, iar practica educațională arta prin care se aplică această știință. Pot deveni instrumente artistice în educație elemente precum: formele limbajului, transmiterea artistică a valorilor, umanizarea cunoașterii în procesul de predare, organizarea artistică a momentelor de captare a atenției la cursuri și seminarii, ergonomia sălii de curs, folosirea jocului de rol ca metodă didactică, limbajul literar-artistic în completarea documentelor școlare întocmite de profesor etc. Arta invită la meditație, iar momentele de introspecție generează adesea propuneri de înnoire a practicii paideutice.

Din timpuri străvechi, arta a fost folosită ca mijloc educativ. Era considerată drept element-cheie în dezvoltarea personalității individului. Educația contemporană întărește ideea, motivată fiind de același crez: „omul nu este doar o ființă rațională și socială, ci o ființă culturală prin excelență. Născut să iubească ceea ce este frumos, omul a ajuns să creeze, să interpreteze și să teoretizeze frumosul” (A. Gasparik, 2007, p.52), pentru că fiecare dintre noi suntem creați și investiți cu două sfere de manifestare distincte, dar în același timp complementare și interconținute pentru echilibrul psihic și, implicit, pentru sănătatea psihică a fiecăruia în parte: latura rațională și latura subiectiv-emoțională. Latura rațională se manifestă prin luarea de decizii bazate pe argumente măsurabile și concrete, întotdeauna îndreptate spre obținerea celui mai mare câștig economic, în timp ce latura emoțională se manifestă și se „hrănește” pe baza a ceea ce impresionează, a ceea ce „mișcă” în noi, a ceea ce vibrează în noi și este greu de pus în cuvinte, a ceea ce nu are vreo formulă sau vreun mijloc de cuantificare și cu toate acestea există.

Suntem invitați să „gustăm” din ce în ce mai mult din domeniile care fac apel la raționalitate și încearcă să cuprindă necuprinsul acestei lumi pe baza măsurabilului, a argumentului științific, logic (după limitata logică umană), a corelațiilor și a probabilităților de apariție a unor fenomene, a nevoii mari de a avea certitudini. În felul acesta tindem să neglijăm latura emoțională, care este la fel de importantă. Există, însă, un domeniu care se bazează pe emoție-subiectivitate, și anume ARTA. Sfera ei de cuprindere include acele elemente care sunt „născute” prin materializarea vibrațiilor sufletești și prin spiritualizarea materiei amorfe. Acest domeniu are ca unități de măsură (calitative) emoțiile, activate de fiecare dată la vederea unui produs artistic sau odată cu crearea acestuia. Individul trebuie să învețe să-și acceseze emoțiile de mic, să le

recunoască, să le folosească pentru a spiritualiza materia amorfă, să conștientizeze că ele se constituie într-un „tezaur” care îl unicizează și care constituie latura la care are exclusivitate în cunoașterea nuanțată și globală a vieții.

De ce ar trebui utilizată arta și de ce este folositoare în procesul educațional? Răspunsul este dat de faptul că prin artă ni se dă posibilitatea de a echilibra cele două laturi ale lumii noastre interne. Deși trăim un prezent dominat de factori raționali, decizionali, de moduri de exprimare cifrică, statistică etc., acea jumătate emoțional-afectivă a ființei noastre își cere dreptul la supraviețuire. Trebuința de *frumos* nu poate să dispară, cu atât mai mult în procesul educațional. Și-atunci ne întrebăm dacă pedagogia este știință sau artă, dilemă care i-a invitat la reflecție pe mulți teoreticieni și practicieni ai științelor educației. Concluzia cercetărilor acestora subliniază statutul de știință al pedagogiei (știința care vizează educația) și de artă a practicii paideutice, datorată instrumentelor artistice pe care le poate utiliza educatorul: „calitatea de artă aparține practicii paideutice, și mai puțin discursului purtat asupra acestei practici” (C. Cucuș, 2006, p.17).

A utiliza în predare mijloace artistice înseamnă a-i oferi studentului oportunitatea de a cunoaște lumea dintr-o perspectivă mult mai amplă, prin intermediul mai multor „oglinzi”, a mai multor ochi; înseamnă a găsi mai multe înțelesuri și a-i oferi, ca profesor, mai multe căi de dezvoltare.

Vom numi doar câteva elemente, care pot deveni instrumente artistice la îndemâna profesorului, în măsură să optimizeze procesul de învățare al studenților:

✓ **Formele limbajului în comunicarea didactică**

Asemenea scriitorului, muzicianului, actorului, artistului în general, profesorul **comunică și se comunică**. Măiestria de a-și concerta, în predare, formele limbajului (verbal, nonverbal, paraverbal) poate suscita interesul studenților pentru tema și disciplina predate. Astfel, dicția, inflexiunile vocii, timbrul vocal, înclinația corpului, vestimentația, tăcerile în comunicare, luminozitatea feței sunt doar câteva dintre instrumentele prin care profesorul poate realiza artă în sala de curs. Dacă mesajul acestei arte este „transmis” studenților credem că, după o vreme, vor începe ei înșiși, prin imitație, să comunice frumos, realizând, în egală măsură, informarea și formarea.

✓ **Transmiterea artistică a valorilor în rândul studenților**

Reflectând, de exemplu, la idealul educației antice: *adevăr, bine, frumos*, am fi îndreptățiți să pretindem ca cele trei elemente, valori general-umane, să fi avut câte o treime din procentajul de 100% al actului paideutic. Nu vedem însă posibilitatea unui echilibru, a unei ponderi egale în organizarea acestuia, pe motiv că *adevărul și binele* sunt și trebuie să fie frumoase ca să trezească în educabili dorința de asimilare. Acestea nu au aderență dacă nu sunt transmise prin instrumentele *frumosului*, care fac asimilarea mai complexă și mai durabilă deoarece, alături de cogniție, vizează și afectivitatea.

Adevărul și binele sunt doar două din nenumăratele valori pe care le promovează educația spre a fi asimilate de către elevi/studenti. Instrumentele *frumosului* trebuie să însoțească, de fiecare dată, procesul de transmitere a valorilor general-umane, a valorilor creștine, a valorilor democrației etc.

✓ **Umanizarea cunoașterii în procesul de predare**

Având în vedere problematica atât de complexă cu care profesorii vin în contact, se impune ca în admiterea, pregătirea și formarea acestora să se ia în considerare anumite disponibilități personale, cum ar fi: disponibilitatea de a ajuta, de a educa emoția elevului, disponibilitatea de a umaniza cunoașterea (prin expunerea de “povești” legate de viața savanților care au născut știința, legate de însăși „știința” pe care ei au născut-o, legate de istoria acelei „științe”-adică implicarea, renunțările, greutățile prin care au ajuns la descoperiri, reușitele, nereușitele etc.) *În spatele fiecărei informații date cu atâta simplitate, în sala de clasă, se află lacrimile, aventurile și curajul oamenilor de știință* (A. Cury, 2005, p.133).

Instrumentele artistice cu ajutorul cărora poate fi umanizată cunoașterea, “poveștile” adevărate despre știință și savanți, îi ajută pe studenți să înțeleagă că savanții au fost oameni ca și ei și că, prin muncă pasionată, ar putea deveni ei înșiși asemenea lor. Astfel, studenții vor cunoaște modele, își vor alege modele, vor avea repere etc. pe care, ca viitori profesori, le vor transmite elevilor parteneri în procesul de instruire și educare.

✓ **Organizarea artistică a momentelor de captare a atenției la cursuri și seminarii**

Fiecare individ își dorește frumosul în viața lui: să asculte o muzică frumoasă, să citească o carte frumoasă, să vadă un spectacol frumos, să-și desfășoare activitatea într-un ambient plăcut, să-și aranjeze frumos locuința etc. Și-atunci, *Anotimpurile* de Vivaldi sau o *Rapsodie română* de George Enescu (exemplele sunt nenumărate) la începutul cursului, i-ar face pe studenți să simtă că sunt importanți, prețuiți, așteptați. I-ar ajuta să-și mențină o stimă de sine ridicată, i-ar motiva să participe activ la cursuri și seminarii, i-ar apropia de profesori etc. Acesta este un instrument artistic simplu, la îndemâna oricărui profesor.

✓ **Ergonomia sălii de curs**

Disponerea mobilierului în sala de curs, pavoazarea ei, vizibilitatea, sunt elemente fundamentale în economia procesului didactic, ca proces managerial. Considerăm că însăși aranjarea, organizarea și reorganizarea mobilierului, în funcție de sarcina didactică și de stilul educațional al profesorului, pot fi privite ca instrumente artistice în practica paideutică: activitățile educaționale de tip prelegere se pretează la o dispunere tradițională a mobilierului, pe când activitățile interactive cer dispunerea mobilierului în semicerc, cerc sau formă ovală, încurajând în felul acesta interacțiunile permanente, activismul studenților și creând stări emoționale pozitive.

✓ **Limbajul literar-artistic în completarea documentelor școlare întocmite de profesor**

Dintre multele documente întocmite de profesor, ne vom opri atenția asupra fișelor de caracterizare psihopedagogică a elevilor, cu care studenții intră în contact începând cu practica observativă, desfășurată la școlile de aplicație.

Ne-am format deprinderea, ca profesor, să întocmim un auxiliar al fișei psihopedagogice, pe care l-am numit “catalogul vorbitor” și în care, într-o abordare literar-artistică, să prezentăm o caracterizare scurtă a elevilor, cu impact pozitiv asupra acestora și a părinților lor. Le-am sugerat și studenților să utilizeze acest instrument artistic în demersul lor de cunoaștere și de caracterizare a elevilor.

✓ **Jocul de rol ca metodă didactică**

Valoarea instructiv-educativă a jocului didactic este aproape unanim recunoscută. Vom recurge la exemplul jocului de rol utilizat, prin excelență, de studenții de la specializarea actorie, dar propus și studenților de la celelalte specializări, la seminariile disciplinelor psihopedagogice. Nu vom vorbi despre etapele specifice acestuia, despre cerințele metodice de proiectare și valorificare a lui, dorind doar să-i subliniem valoarea de instrument artistic în practica educațională.

Jocul de rol reprezintă o ocazie deosebită de a accesa și de a experimenta și alte roluri decât cele pe care le poate avea la un moment dat un student în sala de curs, în mediul familial, în relația cu egalii săi. Ne referim la “rolul de a se juca cu rolurile”.

Teatrul este cel care “diluează” granițele temporale și granițele fixate de ceea ce se traduce în limbajul comun prin “nu pot”; teatrul dă posibilitate studentului să trăiască și să compună rolurile dorite, rolurile pe care le iubește, rolurile de care îi este frică, chiar și rolurile pe care le urăște. Studentul-actor poate să treacă granița timpului și să ajungă cu ușurință în vremea lui Ștefan cel Mare, la locul de muncă al mamei, în postura tânărului îndrăgostit, al bătrânului de la etajul 5 etc. și cu toate acestea să aibă garanția că se poate reîntoarce oricând în “propriul EU”.

Prin această metodă didactică, studentul va fi stimulat să contribuie la realizarea cadrului în care se poate derula scena, evenimentul, să contribuie la sporirea expresivității rolului său, iar dacă este un personaj real, el va fi motivat să caute singur informații relevante despre personajul ale cărui “haine” le-a împrumutat, despre modul de gândire a acestuia, despre timpul în care acesta a trăit, despre consecințele faptelor sale etc. Prin urmare, nu se va limita la informațiile primite, ci va căuta altele noi, recurgând la învățarea de tip euristic. De exemplu, dacă va fi un personaj istoric (un erou), va căuta informații despre bătăliile purtate, despre victoriile și înfrângerile acestuia, despre obiceiurile și modalitatea de a se îmbrăca etc.

Sunt relevante concluziile unui studiu referitor la învățare, realizat în 2009 de Departamentul de Resurse Umane al Princeton University, New Jersey –

USA: mai mult de 70% din ceea ce învățăm se produce pe baza experienței, pe baza manipulării directe și a confruntării cu realitatea și numai o proporție mică, de aproximativ 10% din ceea ce știm la un moment dat, se bazează pe informația transmisă prin intermediul programelor standardizate și formale care se regăsesc în cadrul instituțiilor de învățământ (de diferite niveluri). Restul de 20% din cunoștințe se bazează pe învățarea prin observare.

Prin urmare, dacă experiența este principala formă de învățare care ajută la engramarea și reactualizarea celor mai multe informații, este necesar ca în procesul de învățământ să se introducă cât mai multe situații de învățare care să permită controlarea realității, testarea limitelor acesteia, confruntarea cu toate datele ei, iar acest lucru se poate realiza prin intermediul tehnicilor artistice, teatrale.

Prin teatru se pot crea noi situații de viață, se pot recrea situații de viață din trecut, situații imaginate în viitor, se pot introduce toate elementele reale și posibile, se pot personaliza elemente amorfe etc. Ceea ce oferă tehnica teatrală prin jocul de rol este accesul, măcar preț de câteva momente, la ceea ce numea Mircea Eliade prin sintagma “timp circular”, adică timpul care ne permite să transcendem existența prezentă, imediată și să accesăm o existență care nu ține cont de barierele temporale: în trecutul nostru, în trecutul altora, să creăm un alt fel de trecut, să ajungem în viitor, să putem uni aceste dimensiuni care, celui aflat în “timpul liniar” (în general în acest timp ne petrecem noi existența) nu îi sunt accesibile, deoarece timpul liniar este ireversibil și impune granițe.

În mod normal, studentul își petrece viața la facultate și acasă, în acest timp limitat. Teatrul, prin tehnica improvizației, îi oferă posibilitatea de a accede la acel timp care nu are granițe și care este “supus voinței lui”. Odată permis accesul la aceste dimensiuni ale timpului și la aceste roluri, cel care parcurge procesul instructiv-formativ are parte de o învățare complexă, creatoare de noi hărți cognitive și, implicit, de experiențe de învățare ce pot fi introduse în orice moment în circuitul vieții cotidiene.

În plan intelectual, contactul cu arta are efecte benefice. Pe lângă faptul că arta sensibilizează, aceasta distrează și relaxează în același timp, dar, mai ales, invită la meditație, la introspecție, stări foarte importante în educație, care incită imaginația, dezvoltă creativitatea, propun înnoiri ale practicii paideutice.

Concluzionăm că nu există granițe între educație și artă. Aceste două domenii se întrepătrund, transferându-și valențe unul altuia, împrumutându-și mijloace de realizare, de dezvoltare, de valorificare. Fără a-și pierde caracterul de știință, pedagogia poate fi artă atunci când este pusă în practică de profesori-artiști (profesori de vocație), deoarece în cadrul misiunii lor de apostoli ai științei, profesorii devin dramaturgi, regizori și actori, folosind instrumente artistice în realizarea educației. Artă este deci o dimensiune auxiliară, care intervine hotărâtor în educație, dar care nu va înceta să creeze frumosul, aceasta fiind adevărata ei menire.

Cum și cât ar trebui folosite instrumentele artistice, pentru a nu înăbuși știința, pentru a nu dezorganiza cunoașterea și morala, pentru a nu denatura însăși arta, sunt întrebări asupra cărora noi, profesorii, zăbovim cu fiecare pregătire a conținuturilor pe care urmează să le ducem în sala de curs

Abstract

Pedagogy is the science of education and practice is the art which this science applies through. The following elements may become artistic instruments in education: the language forms in didactic communication, the artistic transmission of values among students, humanizing the knowledge in the teaching process, the artistic organization of the catchy moments during lectures and tutorials, the ergonomics of the classroom, the use of role-playing as a didactic method, literary art in completion of scholar documents. The art invites us to meditate, the introspection moments being of great importance in education, these usually leading to new proposals within the educational practice.

The art was being used as an educational resource from a very old time. It was referred to as a key-element in one's personality development. The contemporary education belief supports this idea, for being motivated by the same creed: "the man is not a rational and social being only, but a cultural one par excellence. Born to love the beauty, the human started to create, perform and theorize the beauty" (A. Gasparik, 2007, p 52); for all of us were created and gifted with two distinct behaviour spheres, which are complementary and inter-conditioned at the same time, providing our psychological balance (and implicitly the psychological health of every individual) namely: the rational side and the subjective-emotional side. The first one is being used for making decisions based on measurable and practical reasons, always focused on gaining the best economic result. The emotional side manifests itself and gets the "sap" from what is impressive, what is lively inside us, what vibrates and it's hard to be put into words, that something that has no formula or any quantification mean, but it still does exist.

We are being taught to "taste" the rational way of thinking more and more, which tends to measure what is not measurable, based on a scientific, logic argument (within the very narrow limits of the human logic), on correlations and probability, on the anxious need of certainty and we neglect our other side, which is as important – the emotional one. Well, there is an area that bases its existence on emotionality and subjectivism, and that is THE ART. This includes and deals with those elements that come to life through our souls' vibrations and through the spiritualization of the amorphous substance. This domain does not use tactile measurement units, it is not about quantity but about the quality of emotions, which stand as promoters for any artistic process, and

are awakened by artistic impulses. The individual ought to learn how to access and recognize these feelings, impulses from a young age, to use them for spiritualizing the amorphous substance, to be conscious that they form our personal unique treasure which helps us grow and understand the life in both a personal and a global way.

Why should we use art and how does it help the educational process? The answer raises from the fact that art gives us the possibility of balance the two sides of our inner world. Although we are living in a present dominated by rational facts, by numerical, statistical matters, the other emotional half of our life asks for the right of being alive as well. The need for *beauty* cannot just disappear, especially in the educational process. So then we ask ourselves whether the pedagogy is science or art, subject of reflection for many education science theoreticians and practitioners. Their research conclusion underlines pedagogy's statute of science (the science that studies the education) and the educational practice's statute of art, because of the artistic instruments that the educator can use: "the quality of art belongs to the educational practice and less to the debate on this practice" (C. Cuceş, 2006, p.17).

Making use of the artistic resources in teaching means offering the student the opportunity of learning the world from a wider perspective, through more "mirrors", more eyes; it also means finding more answers and, as a teacher, offering more paths for development.

We will name some elements that can become artistic instruments for the teacher, in order to optimize the learning process of the students:

✓ **Language skills in the didactic communication**

The teacher communicates and expresses himself/herself the same way a writer, musician, actor or artist in general does. The art of performing the language skills in teaching (verbal, nonverbal, preverbal) can awaken students' interest for that theme and subject. Therefore, the diction, voice inflections, vocal timbre, body language, outfit, silence moments, face lightness are some of the skills that the teacher can use in order to make art in the classroom. If the message of this art is being recognized by the students we believe that they will begin to communicate in a "beautiful" way, by imitating their teacher; informing and forming at the same time.

✓ **The artistic communication of the values amongst the students**

By reflecting on the ideal of the antique education: *truth, good, beauty*, we can assume that the three elements, general-human values, would have had one third each from the 100% of the educational act. But we don't see the possibility of a balance, of an equal distribution of the elements under the reason that *the truth* and *the good* are, and they must be beautiful in order to awaken the desire of assimilation. The first two have to be accompanied by *beauty* in order to make the assimilation more complex and durable, by using not only the cognition, but the affection as well.

Truth and good are only two out of many values that the education promotes to be assimilated by the pupils/students. The instruments of *beauty* should always accompany the process of communication of the general-human values, of the Christian, democratic ones, etc.

✓ **Knowledge humanization in the teaching process**

Considering the very complex issues that a teacher has to deal with, it is required that some personal skills are taken into consideration for the admission, training and formation of teachers, as follows: to be able to help the others, to cultivate the pupil's emotion, to humanize the knowledge (through presenting the facts behind the actual story, about the scholars who invented the science, about the science itself, the history of the science – all the struggles that the scholars had to face in order to achieve the great result of their research). *Behind every information, so simply presented in front of the class, there are the tears, adventures and courage of the scientists* (A. Cury, 2005, p133).

The artistic instruments that serve for the humanization of knowledge, the real “stories” about science and scholars, help the students understand that the scholars were human as well, and that they could achieve something great themselves, through a very hard and passionate work. Thus, the students will meet models, they will choose their models and then, as teachers, they will pass the values over to their student, partners in the instruction and education process.

✓ **Keeping the students' attention in lectures through artistic moments**

Every individual is looking for the beauty in life: listening to beautiful music, reading a beautiful book, watching a beautiful show, working in a pleasant environment, organizing the home in a nice way etc. Therefore, playing Vivaldi's *Seasons* or Enescu's *Romanian Rhapsodies* or similar music at the beginning of the lecture could make the student feel important, valuable, sought after. It would help them keeping a high self esteem, motivate them to be active throughout the class, bring them closer to the teacher. This is a very accessible artistic instrument for any teacher.

✓ **Organizing the classroom**

Placing the furniture, decorations and a good visibility in the classroom are basic elements in the didactic process economy, as a managerial process. We consider that organizing, placing and re-placing the furniture, regarding teacher's didactic duty and educational style, can be considered artistic instruments in the educational practice: the educational activities such as lectures work very well with a traditional furniture disposal, while the interactive activities need a semicircle, circle or oval disposal, encouraging permanent interaction amongst the students while creating positive emotional feelings.

✓ **Using the literary-artistic language by teachers in filling in the school documents**

From all the documents that are being prepared by the teachers, we will focus on the files containing the psycho pedagogical description of the pupils,

which the students take contact with since their observing practice, taking place in schools for professional practice.

As teachers, we made a habit of adding an attachment to the psycho pedagogical files, in which, through a literary-artistic approach, we write a short personal description of the pupil, with a positive impact on them and their parents. We suggested that students should make use of this artistic instrument in their pedagogic practice, and we called it the “speaking catalogue”.

✓ **The roles play as a didactic method**

The instructive-educative value of the didactic play is almost unanimously recognised. We will give the example of the roles play, mostly utilized by the drama students, but also brought into the attention of other majors students, through the psycho pedagogical disciplines. We will not present its specific stages or its methodical requirements in this paper, hoping to only underline its value as an artistic instrument within the educational practice.

The roles play is a very good opportunity to access and experiment other roles than the ones that students usually play in class, family or with friends. We make reference to “the role of playing with the roles”.

Drama is the one that “dilutes” the temporal and fixed borders of what in the common language we can translate with “I cannot”; drama offers the students the possibility to live and create the desired, loved roles, or even the ones that he/she hates or is scared of. The actor-student can easily pass the time and emotion borders and transpose into the epoch of Stefan the Great, or into his/her mother’s job environment, feeling the passion of a young man in love, or the life style of the fifth floor old man etc., nevertheless having the warranty that he/she can always return to the own life role.

Through this didactic method, the student will be stimulated to bring his/her own contribution in creating the setting in which the scene happens; to contribute at enriching his own role’s expression; if there is a real character, he will be motivated to search for relevant information about that person, including the outfits, way of thinking, placement in time, the consequences of his deeds etc. Consequently, he/she will not be satisfied with the given information only, but will be searching for new ones, by using the heuristic learning method. If we are talking about a historical character (a hero) for instance, the student will try to find out details about the battles he was involved in, his habits and outfits etc.

Here we consider relevant the conclusions of a study on learning, done in 2009 by the Human Resources Department of Princeton University, New Jersey: more than 70% from what we learn is based on experience, on direct manipulation and on dealing with the reality, and only a very low percentage of 10% of what we know is based on the information that we learned from the standard educational institutions (at different levels). The rest of 20% of knowledge is based on learning through observation.

Therefore, since the experience is the main form of learning, that helps memorizing and refreshing most of the information, there is a necessity for the

educational process to include more learning situations that allow connection with reality, testing the reality's limits, comparing the facts. All these can be done through artistic and drama techniques.

In drama playing one can create new life realities, recreate realities from the past or imagine the future, create fictive realities, make use of any real and possible facts as well as bring the amorphous elements to life. What the drama technique offers through the roles play is the access, even for just a few moments, to what Mircea Eliade defined as "circular time", the time that allows us to transcend our present existence, and to enter another one which is not surrounded by the time barriers: we can travel back to our past, other people's past, recreate the past or experience the future. This way we are able to connect these temporal dimensions which, for someone living in the "linear dimension" (our present time) are not accessible, for the "linear time" is irreversible and implies borders.

Usually, the student lives his/her life between school and home, in the restricted time; drama, through the improvising techniques, offers the opportunity of entering that no borders time, which acts "under his/her will". Once we gain the access to these time dimensions through the roles, the one following the formative process experiences a complex learning, which creates new cognitive maps and, implicitly, learning experiences that can be applied to our daily life at any time.

Experiencing art has beneficial impact on our intellect. Besides the fact that art makes us sensitive, it entertains and relaxes us at the same time, but mainly invites us to meditation, introspection, important states in the education which develop the imagination, creativity and innovate the educational practice.

Our conclusion is that there is no border between education and art. These two areas merge together, swapping valences, borrowing from each other paths to achievement, development and capitalization. Without losing the science character, the pedagogy can be art when it is put in practice by artist-teachers (vocational teachers), for within their mission of "science apostles", teachers become playwrights, directors and actors, using artistic instruments in the education making. Art is, so, a auxiliary dimension, that strongly interferes with education, but, by all means, will never stop creating the beauty, which is its true purpose.

How and how much the artistic instruments should be used, for not to "crush" with the science, for not to disorder knowledge and moral, for not to distort the art itself, are questions that we, the teachers, are always asking every time we prepare to walk into the classroom.

BIBLIOGRAPHY

- Atkinson, R.L., Atkinson, R.C., Smith, E.E., Bem, D.J., (2002), *Introducere în psihologie*, Editura tehnică, București
- Cucoș, C., (2006), *Pedagogie*, Second edition revised and added, Editura Polirom, Iași
- Cury, A., (2005), (translated by Georgiana Bărbulescu), *Părinți străluciți, profesori fascinanți. Cum să formăm tineri fericiți și inteligenți*, Editura For You, București
- Eliade, M., (1992), *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București
- Gasparik, A., (2007), *Catedra din scenă*, Editura ASA, București
- Văideanu, G., (1967), *Cultura estetică școlară*, Editura Didactică și Pedagogică, București
- www.princeton.edu/hr

3. VALENȚELE INTERDISCIPLINARE ALE MUZICII MUZICA ȘI MANIFESTĂRILE SPORTIVE THE INTERDISCIPLINARY VALENCES OF MUSIC MUSIC AND SPORTS EVENTS

Prof. dr. Cornelia Apostol,
National College of Art, Iași

Rezumat

Pornind de la primele ritmuri bătute din palme sau cu bucăți de lemn pentru a susține mișcarea, muzica a devenit tot mai prezentă în viața sportivă, potențând-o. De la imnurile Jocurilor Olimpice, trecând prin descriptivismul lucrărilor simfonice din secolele XIX și XX se ajunge la muzica special compusă pentru evenimentele sportive, specializată pentru sportivi (pentru încălzire, antrenament, competiții), pentru antrenori, pentru fani, sau la muzică de film sau piese rock și pop utilizate în aceste scopuri datorită ritmului, melodiei, textului sau efectului mobilizator. Ritmul alert cere perfecționare tehnică iar cantilena exprimare artistică superioară. Studiile arată că influența muzicii asupra psihicului uman trezește aspirații înalte, dorința de competiție, susține hotărârea, controlează ritmul, circulația, respirația, emoțiile, tensiunea, viteza, energia, trezind optimismul și mândria, autocontrolul și bucuria de a face mișcare, crește performanța.

Din cele mai vechi timpuri muzica și mișcarea au existat împreună potențându-se reciproc, devenind muzică și dans, muzică și balet, muzică și sporturi. Ritmul alert dă măsura perfecționării tehnice iar cantilena prilejuiește exprimarea artistică. Când vorbim despre muzică în legătură cu manifestările sportive gândul ne duce imediat la imnurile sportive și la muzica utilizată la probele de gimnastică și de patinaj artistic. Atrăși de probele sportive, prea puțini participanți acordă importanță muzicii interpretate cu aceste ocazii.

În iunie 1894, în marele amfiteatru de la Sorbona s-a cântat *Imn lui Apollo*, lucrare actualizată de Gabriel Fauré după imnul proaspăt descoperit printre ruinele de la Delphi. Această primă audiție a avut loc cu ocazia lansării de către Pierre de Coubertin a ideii renașterii Jocurilor Olimpice. În primăvara anului 1896 la Atena, cu ocazia ediției inaugurale a Jocurilor Olimpice moderne s-a cântat imnul olimpic creat special pentru acest eveniment de Spiros Samaras pe versurile lui Costis Palamas. Acest imn se cântă și astăzi la Jocurile Olimpice. După această dată putem aminti ca autori ai imnurilor olimpice pe Richard Strauss pentru Olimpiada de la Berlin din 1936 și pe Jan Sibelius pentru cea de la Helsinki din 1952. Polonezul Krzysztof Penderecki creează *Ekecheiria - Pacea sacră* pentru Jocurile de la München din 1972, iar pentru cele de la Moscova din 1980 Dmitri Șostakovici este cel care compune imnul.

În studierea legăturilor dintre muzică și manifestările sportive se deschid trei direcții: a) influența sporturilor asupra compozitorilor; b) orientarea sportivilor spre interpretarea muzicală; c) influența muzicii asupra sportivilor.

a) Prea puțini cunosc faptul că marii compozitori ai lumii au compus special lucrări pentru astfel de ocazii sau compoziții inspirate de sporturile pe care le practicau. În secolul al XVI-lea Michael Majer compune canonul pe trei voci *Atalanta fugiens* bazat pe legenda întrecerii în fugă dintre atleta Atalanta și Hippomene care a învins-o cu ajutorul merelor din grădina Hesperidelor. La începutul secolului al XIX-lea când se întemeiau primele asociații sportive europene, membrii cluburilor de gimnastică erau și membrii corurilor. Drept pentru care creatorul gimnasticii germane Friedrich Ludwig Jahn publică în 1818 la Berlin o culegere de melodii recomandate gimnaștilor intitulată *Turnlieder*, iar Chwatal un *Potpourri-divertissements* numit *Tururi gimnastic muzicale*. Cl. Debussy compune în 1912 baletul sportiv *Jeux* – ce evocă momentele unei partide de tenis, bazată pe scenariul balerinului Nijinsky. De altfel și Darius Milhaud și Francis Poulenc erau practicanți ai jocului de tenis, drept pentru care primul compune lucrarea *Le tennis*, baletul sportiv *Train bleu* cărora li se adaugă o compoziție dedicată echitației. Carl Orff compune și el pentru Olimpiade melodii pentru exercițiile de gimnastică intitulate *Tineretul olimpic* și opera în patru acte *Salut tinereții*. Sunetele specifice tenisului de masă se găsesc în foxtrotul lui Willy Berking și în lucrarea pentru xilofon a compozitorului Fritz Krüger, ambele intitulate *Ping-pong*, cărora se adaugă lucrarea *Meci pentru trei jucători* compusă de brazilianul Maurizio Kagel în care se aud și loviturile de serviciu la tenis de masă. Într-unul dintre primele cântece compuse de americanul Irving Berlin era vorba de reușita maratonistului italian Dorando Pietri la Jocurile Olimpice de la Londra, la începutul sec. XX. Francezul Gabriel Pierné în *Ramuntcho* redă dinamismul unei partide de belotă bască. Lucrarea *Box* a belgianului Maurice Schoemaker a fost interpretată de orchestra română Radio sub bagheta lui Theodor Rogalski. *Dansul patinatorilor* de Emil Waldteufel de la sfârșitul secolului al XIX-lea este o lucrare dedicată acestui frumos sport. Din fascinația pe care sportul a exercitat-o asupra lui Arthur Honegger au apărut compozițiile: simfonia *Horății victorioși*, lucrarea orchestrală *Pacific-231* (în care redă mersul unei locomotive în plină viteză), baletul *Skating-Ring* puternic influențat de Debussy, *800 metri* regizată la Roland-Garos de Jean-Louis Barrault și având printre interpreți pe Jean Marais și Alain Cuny. Honegger a jucat tenis, polo pe apă, iar la Le Havre în tinerețe, a fost un pasionat jucător de rugby ca membru al Athletic Club. Din atașamentul său pentru acest sport compune poemul simfonic *Rugby*, conceput ca o lucrare programatică prezentată în premieră la 14 octombrie 1928 la concertul inaugural al orchestrei simfonice din Paris sub bagheta lui Ernest Ansermet. “Aș vrea să exprim în limbajul meu de muzician atacul, parada, ritmul și culoarea în timpul unui meci pe stadionul Colombes”. Tensiunea partidei de rugby reiese din schimbările de metrică binară cu cea ternară, din tonurile stridente ale

instrumentelor de suflat. Compozitorul își caracterizează astfel lucrarea:”Iubesc mult fotbalul, dar rugbyul are mai mult înțeles pentru mine, pare mai spontan și se apropie mai direct de natură decât fotbalul. Nu ignor lungile cadențe cu grijă pregătite în fotbal, dar mă simt mai exaltat de ritmurile rugbyului care sunt bruște, mai îndârjite și mai puțin uniforme. Nu vreau să încerc să reproduc simfonic o fază oarecare dintr-un meci de rugby și ar fi greșit să cauți pasaje descriptive în lucrarea mea”. Tot Honegger mărturisește că “din efortul sportiv se naște un fel de rumoare, ceva ca un imn de bucurie și de forță, un imn liniștit al puterii în fața căruia muzicianul nu poate rămâne insensibil”. Tot în Franța Eric Satie atrage în 1914 atenția criticii cu impertinenta sa operă declarat antiwagneriană *Sports et divertissement* plină de neobișnuite efecte sonore și cu baletul *Parade* care a avut premiera în 1917cu trupa lui Diaghilev, iar Igor Stravinsky compune în 1957 baletul pentru 12 dansatori *Agon* (care a fost personificarea mitologică a concursurilor atletice, muzicale sau literare în Grecia antică). Americanul Charles Edward Ives introduce în compoziția sa din 1907 *Yale-Princeton football* lovituri de minge, fluier de arbitru etc, iar Aaron Copland compune suita *Rodeo*. La rândul său britanicul Eddie Warner compune lucrarea *Football* subintitulată sugestiv *Simfonie în 12 goluri și două lovituri de pedeapsă*. Dmitri Șostakovici compune baletul în trei acte consacrat fotbalului *Veacul de aur*. Despre această compoziție compozitoarea Aleksandra Pahmutova spunea:” Șostakovici a scris-o poate pentru că jocul îi era cunoscut, sau poate pentru că a fost chiar el arbitru de fotbal”. Serghei Prokofiev în baletul *Romeo și Julieta*, în scena duelului dintre Thibald și Mercutio sau cea dintre Romeo și Thibald susține muzical momentele de scrimă, cu pașii specifici - fandări, eschive. Elvețianul Jacques Dalcroze merge până acolo încât promovează în prima jumătate a secolului XX la Conservatorul din Geneva dezvoltarea însușirilor muzicale prin exerciții gimnastice prin relația ritmică-gimnastică și ritmică-muzicală. Cehoslovacul Leo Janacek a compus pentru ansamblurile de gimnastică ale Sokolilor o lucrare de însoțire a exercițiilor cu măciuci, cunoscută astăzi sub numele de *Sinfonietta* și intrată în repertoriul marilor orchestre. Compatriotul său Bohuslav Martinu compune un rondo pentru orchestră intitulat *Half-time*, o uvertură festivă și un marș de fanfară pentru jocurile Sokolilor. Și compozitorii români au în a doua jumătate a secolului XX lucrări ce se încadrează temei noastre. Astfel Paul Constantinescu creează în 1952 *Uvertura sportivă*, iar Pascal Bentoiu în același an *Trei schițe simfonice* din care a treia se intitulează *Stadionul*. Un an mai târziu Edgar Cosma compune *Șapte imagini sportive: Mică uvertură sportivă, Sport în natură, Cros, Ping-pong, Perpetuum mobile, Gimnastică artistică, Rugby*. Și rectorul Conservatorului ieșean, Achim Stoia, compune în 1954 *Imn antic (olimpic)* pentru cor și orchestră pe versuri din *Odele victoriei* de Pindar scrise în onoarea tinerilor victorioși în concursurile atletice și muzicale ce aveau loc la Olympia, Delphi, Corint și Nemea. Ion Vasilescu compune un marș sportiv iar Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Sile Dinicu, George Grogoriu, Marius Mihail

compun melodii de muzică ușoară și cântece ocazionale tematice. Pe linia expresionistă a lui Honegger, Filip Lazăr care trăiește mulți ani la Paris compune *Ring* – “impresiile mele în urma unui meci de box”. Lucrarea a fost interpretată în primă audiție la Paris pe 10 ianuarie 1930 la Salle Pleyel sub bagheta dirijorului George Georgescu. Se pare că era prima compoziție din lume pe această temă. La titlul ei compozitorul adăugase – *o rundă de patru minute-muzică pentru orchestră nr. 2*. Ea a mai fost interpretată în concertele Lamoureux sub bagheta lui Albert Wolff, iar apoi în Cleveland-SUA. În publicația *Excelsior* criticul Emile Vuillermoz scria: “*Ring* trebuie să-și ia locul printre ilustrațiile muzicale ale sportului modern alături de *Rugby*”. Florent Schmitt în *Le Temps* descrie astfel lucrarea: “Scurte acorduri perfecte ale lui Do major sfâșie aerul ca niște lovituri de gong pe mai multe octave mari ale bașilor de alămuri care se reculeg și se aliază amenințător. Curând lupta se încordează, fulgerele se multiplică câștigând în înălțime din terță în terță. Efectele clarinetului explodează ajungând la un scurt fugato. În sfârșit un stretto rapid - simbolul unei lupte disperate, apoi se așterne moartea. Totul în patru minute și optsprezece secunde”. Iată cum diverse manifestări sportive influențează compozitorii.

Spre mirarea contemporanilor putem afla că muzica a determinat nașterea unor noi ramuri sportive. Într-o scrisoare către un ziarist elvețian Honegger mărturisea: “Împreună cu câțiva colegi am născocit un sport care n-a avut o răspândire prea mare, poate pentru că cerea destulă fantezie – *bécanar-polo*, un joc practicat pe biciclete, cu crose de hochei, cu mingi de tenis sau de criket. Și azi cicatricea de deasupra ochiului meu drept amintește de acele vremuri”. În opera *Profetul*, Giacomo Meyerbeer (sec. XIX) introduce scene de balet cu patinatori. Cum tocmai se inventaseră patinele cu roțile, compozitorul cere balerinelor să le utilizeze pe scenă. Astfel la 4 aprilie 1849 la premiera operei la Paris, Meyerbeer devine creatorul sportului (baletului?) pe patine cu roțile. În 1866 dansatorul american Jackson Haines, campion al S.U.A. la patinaj artistic, execută magistral *Dansul patinelor* de Meyerbeer și datorită figurilor alese la programul prezentat, la Viena i se dedică un vals – *Wiener Haines-Walzer*, prima operă muzicală care onorează un sportiv.

b) Unii sportivi pentru a-și educa ritmul au încercat să-și însușească tainele interpretării la un instrument: Sony Niculescu, fost centru atacant al echipei naționale de fotbal a devenit elev al lui Grigoraș Dinicu și violoncelist în orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Violoncelist în orchestra Operei din București a devenit scrimerul Grigore Neculce, fost campion național de spadă. În deceniul ‘70 al secolului XX echipa de fotbal a Angliei înregistra discul *Back home*, în deceniul 80 portarul reprezentativei Germaniei, Harald Schumacher cânta la trompetă iar formația olimpică britanică de la Los Angeles a lansat melodia *Go for gold* inspirată din simfonia *Din lumea nouă* de Antonin Dvorak. Chiar faimosul fotbalist brazilian Pele înregistrează un album cu Sergio Mendes iar fostul portar spaniol Julio Iglesias devine mai celebru în postura de interpret

decât fusese ca sportiv. Buni interpreți sunt și șahiștii Mark Taimanov la pian și Vasili Smîslov ca bariton. Ei continuă gloria marelui șahist al lumii François–André Philidor, compozitor de opere comice în secolul al XIX-lea. Franțuzoaica Micheline Östermeyer, dublă campioană olimpică la aruncarea discului și a greutății e o foarte bună pianistă concertistă, cu premiul I al Conservatorului din Paris, interpretează de virtuozitate a lucrărilor compuse de Fr. Chopin.

c) Muzica însoțește sportivii la antrenament (care devine mai plăcut și mai ușor) fiind un excelent tonic după cele mai grele competiții și un remediu împotriva tracului. Ea are puteri miraculoase asupra sportivilor, îi face mai calmi, mai veseli, mai încrezători în propriile forțe. Pierre de Coubertin visa armonii de sunete, de linii, de mișcări să însoțească întrecerile atletice. El numea aceasta “întoarcerea la euritmie” (eu=bine, rythmos=ritm), prin euritmie înțelegându-se la greci îmbinarea armonioasă a elementelor artistice. Inițiatorul Jocurilor Olimpice Moderne concepea sărbătoarea olimpică drept prilejul unei “alianțe între atleți, artiști și spectatori”. De la imnul cântat în debutul meciurilor (al echipei, al țării) s-a ajuns astăzi ca întregi ramuri sportive să se desfășoare numai pe muzică (gimnastică, patinaj, aerobic). Toate sălile de întreținere și modelare corporală ca și casetele video făcute în acest scop sunt susținute de muzică, specializat: muzică pentru lucrat abdomene, pentru mers, pentru bicicletă, pentru ars grăsimi, pentru întreținere, pentru alergări, fitness etc. Această specializare a muzicii poate avea și alte categorii: muzică pentru sporturi de primăvară, pentru sporturi de sală, pentru sporturi în aer liber, sporturi de stradă, pe apă, pentru tenis (Jamie Foxx cântă *The Tennis Song* dedicat Serenei Williams). În spațiul de limbă engleză a apărut chiar o nouă ramură în muzica lumii: muzica pentru stadion, pentru fani, pentru încălzire, muzica înainte de marile meciuri, cu miză, muzica pentru sporturile extreme, care poate fi special compusă pentru aceste evenimente, sau poate fi doar utilizată în aceste scopuri datorită ritmului, textului sau efectului mobilizator cum ar fi: *We Will Rock You*, *We are the champions* – Queen, *Zombie Nation - Live Remix*, *Bodyrock* – Moby, *Because We Can* - Fatboy Slim, *Unbelievable* – EMF, *Rock Star* - N.E.R.D., *Get Ready for This* - 2 Unlimited, *Start the Commotion* - Greg Nice, The Wiseguys, *You Dropped a Bomb on Me* - The Gap Band, *Celebration* - Kool & the Gang, *Power* - Snap!, *We Are Family* - Sister Sledge, *Blitzkrieg Bop* - The Ramones, *Get Loose* - The D4, *Loose your self* - Eminem. Se continuă tendința apărută la sfârșitul secolului XX de a se asocia sporturilor în special muzică pop și rock pentru ritm, melodie și tempo, sau muzică de film.

În 1912 la Stockholm Comitetul Internațional Olimpic propunea organizarea de întreceri artistice și implicit muzicale pe teme sportive și acordarea de premii pentru cele mai bune compoziții. Din juriul muzical de la Jocurile Olimpice de la Paris din 1924 fac parte G. Fauré, A. Honegger, M. Ravel, Lalo, de Falla, Dukas, V. d’Indy, Dalcroze, N. Boulanger, Bartok, Enescu și Stravinski. În zilele noastre a apărut un *Top 10* al muzicii de încălzire

(adică de pregătire fizică a sportivilor înainte de competiție). Ca o dovadă a importanței asocierii muzicii cu sporturile în 1997 la Austin-Texas, USA, apare primul Festival MTV *Sports & Music* care-și continuă edițiile în fiecare an. Și în Europa au loc, în UK, *Action Sports & Music Festivals* unde se așteaptă un înalt standard sportiv împreună cu cele mai bune interpretări din muzica lumii ce au loc pe o platformă formată din 3 scene (eveniment grandios). Pentru a sublinia seriozitatea manifestărilor, se adaugă în invitația de a participa la aceste festivaluri îndemnul de a celebra muzica bună și alternativa unui stil de viață sportiv, adăugându-se că nu se servește alcool. Sunt festivaluri hibrid pentru tineri, unde sporturile întâlnesc rockul alternativ, indie și post punk.

Come out and celebrate great music and the alternative sporting lifestyle!

Muzica are funcția de a crea atmosfera, de a anima, de a trezi aspirații înalte, dorința de competiție, de a susține hotărârea, este dinamică, dramatică, delicată, epică, evocativă, excitantă, exuberantă, puternică, inspiratoare, intensă, maiestooasă, jubilantă, nostalgică, hipnotică, lirică, jucăușă, puternică, triumfătoare, victorioasă, controlează ritmul cardiac, respirația, emoțiile, tensiunea, viteza, energia, furia, trezind mândria, optimismul, autocontrolul și bucuria de a face mișcare, crește performanța.

Potențialul muzicii are efecte puternice asupra psihicului uman. Ultimele cercetări efectuate de specialiști în psihologie clinică arată influența benefică a muzicii asupra proceselor cognitive, volitive, comportamentale, afective, ideative și chiar și asupra celor vegetative (respirația, circulația, secrețiile endocrine) care sunt autonome și care se desfășoară independent de voința omului. De aceea muzica este utilizată de elita sportivă în strategia performanței.

Abstract

Using clapping hands or pieces of wood to sustain movement from the first rhythms, music has become more and more present in sport life, increasing sport potential. From the Olympics' anthems, passing through the descriptivism of the 19th and 20th century symphonic works we reach a point where music is especially composed for sports events, specialized for sportsmen (for warming up, training, competitions), for trainers, for fans, or due to their rhythm, melody, or text or mobilizing effect motion pictures' soundtracks or pop and rock tunes are used to these purposes. The alert rhythm requires technical perfection and the cantilena - superior artistic expression. The influence of music on human psychic awakes high aspirations, the will to compete, sustains determination, controls the heart beat, circulation, respiration, emotions, blood pressure, speed, energy, awakening optimism and pride, self-control and the joy to exercise, increases performance, show latest studies.

Since the ancient times, music and taking exercise have existed together, increasing each other's potential, becoming music and dance, music and ballet,

music and sports. The alert rhythm gives measure to technical perfection and the cantilena causes artistic expression. When we talk about music in connection with sports events our thoughts goes immediately to the sport anthems and to the music used in gymnastics and figure skating. Too few participants are paying attention to the music played in these occasions when they were attracted by the sport competition itself.

In June 1894 the Hymn to Apollo was played in the big amphitheater of Sorbonne, a composition updated by Gabriel Fauré after the recently then discovered anthem in the ruins of Delphi. This first audition took place when Pierre de Coubertin was launching the idea of Olympics rebirth. On the very first edition of modern Olympic Games in spring 1896 in Athens was played the Olympic Anthem, especially created for this event by Spiros Samaras on the lyrics of Costis Palamas. This anthem is still played at the Olympics. After this date we can recall as authors as well of Olympic Anthems: Richard Strauss for the 1936's Olympics in Berlin and Jan Sibelius for 1952' in Helsinki. For the 1972' Olympics in Munich the Polish Krzysztof Penderecki created *Ekecheiria - The Sacred Peace*, and for 1980' in Moscow, it was Dmitri Shostakovici the one to compose the anthem.

When we study the links between music and sports events it opens three directions: **a)** the influence of sports on the composers; **b)** the sportsmen's approaching singing or playing music; **c)** the influence of music on sportsmen.

a) Too few people know the fact that the world's greatest composers especially wrote for this kind of occasions or having been inspired by the sports they were practising. In the XVI-th century Michael Majer composed the canon on three voices *Atalanta Fugiens* based on the legend of the running competition between the athlete Atalanta and Hippomene who defeated her with the apples help from the Hesperides' garden. When the first European sports associations were created at the beginning of the XIX-th century, the members of the gymnastics clubs were members of the choirs as well. That's why the founder of the German gymnastics Friedrich Ludwig Jahn published *Turnlieder* in 1818 in Berlin, a collection of songs recommended to gymnasts and Chwatal published his *Potpourri-divertissements* called *Gymnastic musical tours*. Cl. Debussy composed in 1912 the sport ballet *Jeux* - evoking the moments of a tennis match, on the script of the ballet dancer Nijinsky. Darius Milhaud and Francis Poulenc were tennis players, therefore the first composed *Le tennis*, the sport ballet *Train Bleu* to which he added a composition dedicated to riding horses. For the Olympics Carl Orff composed songs for the gymnastics exercises called *The Olympic Youth* and *Salute to the Youth*, an opera in four acts. The table tennis specific sounds can be heard in Willy Berking's foxtrot and in the Fritz Kruger's piece for xylophone, both called *Ping-Pong* to which we add the Brazilian Maurizio Kagel's *Match for three players* where we can hear the actual sounds of table tennis. One of the first songs composed by the American Irving Berlin was about the victory of the Italian marathon runner Dorando

Pietri in London Olympics, at the beginning of the XX-th century. The French Gabriel Pierné in *Ramuntcho* described the dynamism of a basque belot match. The composition *Box* of the belgian Maurice Schoemaker was interpreted by the Romanian Radio Orchestra conducted by Theodor Rogalski. Emil Waldteufel's *Skaters' Dance*, from the end of the 19th century, is a piece dedicated to this beautiful sport. The compositions *The Victorious Horatios*, the orchestral work *Pacific-231* (reproducing the sound of a train engine at full speed), the ballet *Skating-Ring* heavily influenced by Debussy, *800 meters*, directed in Roland-Garos by Jean-Louis Barrault and starring Jean Marais and Alain Cuny, were born by the fascination that sport had on Arthur Honegger. He played tennis, water polo and during his youth, as member of Athletic Club in Le Havre, Honegger was a passionate rugby player. Out of his dedication to this sport he composed the symphonic poem *Rugby*, conceived as a programmatic work that had the premiere on October the 14th 1928 at the inaugural concert of the symphonic opera in Paris, conducted by Ernest Ansermet. "I would like to express in my musician language the attack, the parade, the rhythm and the color during a match on Colombes stadium." The tension of the rugby match emerges from changing the binary metric with the tertiary one, from the harsh tones of wind instruments. The composer characterizes his composition: "I love football a lot but rugby has more meaning to me, it appears more spontaneous and it approaches more the nature than football. I don't ignore the long cadences carefully prepared in football but I feel more exalted by the rhythms of rugby which are more sudden, more embitter and less uniform. I don't want to try to symphonically reproduce some random phase of a rugby match and it would be wrong to search for a descriptive fragment in my work". Also, Honegger confesses that "out of the sport effort arises a sort of hearsay, something like a hymn of joy and force, a silent anthem of power in front of which the musician can not stay insensitive." Eric Satie draws the attention of the critics with his insolent anti-wagnerian declared opera *Sports et divertissement*, full of unusual sound effects and his ballet *Parade*, which was premiered in 1917 by Sergei Diaghilev's Ballets russes and Igor Stravinsky composed in 1957 the ballet for 12 dancers *Agon* (the mythological personification of the contest in athletics, chariot or horse racing, music or literature at a public festival in ancient Greece). The American Charles Edward Ives introduced in his 1907 *Yale-Princeton* composition ball kicks, referee whistles etc, and Aaron Copland composed the *Rodeo* suite. In his turn the British Eddie Warner composed *Football*, suggestively subtitled *Symphony in 12 goals and two penalties*. Dmitri Shostakovici composed *Golden Century*, a ballet in three acts dedicated to football. The composer Aleksandra Pahmutova said about this: "Shostakovici wrote it because he knew the game or because he was himself a football referee." Serghei Prokofiev, in his *Romeo and Juliet* ballet, in the duel scenes between Tybald and Mercutio or between Romeo and Tybald, musically sustains the fencing moments with its specific steps - lunges, shirks. The Swiss

Jacques Dalcroze even promoted -in the first half of the XX-th century at the Conservatory of Geneva- the development of the musical aptitudes through gymnastic exercises through the relation rhythm-gymnastics and rhythm-music. The Czechoslovakian Leo Janacek composed for the Sokols' gymnastics ensembles a symphonic work accompanying the bludgeon exercises, known today as *Sinfonietta* in the big orchestras repertoire. His compatriot Bohuslav Martinu composed a rondo for orchestra entitled *Half-time*, a festive overture and a fanfare march for the Sokols' games. In the second half of the XX-th century the Romanian composers have works that fit our theme. So, Paul Constantinescu created in 1952 *The Sport Overture* and Pascal Bentoiu *Three symphonic sketches* in the same year, the last being entitled *The Stadium*. One year later Edgar Cosma composed *Seven sport images: Little sport overture, Sport in nature, Cross, Ping-pong, Perpetuum Mobile, Artistic gymnastics, Rugby*. And Achim Stoia, Iași Conservatoir's chancellor, composed in 1954 *Ancient hymn (olympic)* for choir and orchestra on Pindar's *Victory odes* lyrics written in honour of youth who had enjoyed victories in athletic and musical contests at Olympia, Delphi, Corint and Nemeea. Ion Vasilescu composed a sport march and Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Sile Dinicu, George Grigoriu, Marius Mihail composed songs and occasional thematic melodies. Following the expressionist line of Honegger, Filip Lazăr who lived many years in Paris composed *Ring* - "my impressions following a box match". It was interpreted in first audition in Paris on january the 10th 1930 at Salle Pleyel, conducted by George Georgescu. It seams that it was a world's first on this theme. At its title, the composer added - *a round of four minutes - music for the orchestra nr 2*. It was also interpreted on the Lamoureux concerts, under the conducting baton of Albert Wolff and then in Cleveland, USA. In the publication *Excelsior* the critic Emile Vuillermoz wrote: "*Ring* must take its place among the musical illustrations of the modern sport next to *Rugby*". Florent Schmitt described the piece in *Le Temps*: "Short perfect chords of C major tear the sky apart as gong strikes on multiple big octaves of the brass bass that come together and are allying in a threatening way. Suddenly, the fight strains, lightnings multiply gaining high from third to third. The clarinet effects explode reaching a short fugato. Finally, a quick stretto - symbol of a desperate fight and than, death. Everything in four minutes and eighteen seconds. "This is how diverse sport manifestations influence the composers.

To the astonishment of the contemporaries we find out that music determined the birth of new branches in sports. In a letter to a Swiss reporter, Honegger confessed: "With my fellow practitioner, we invented a sport that wasn't wide spread, maybe because it requires too much phantasy - *bécanar-polo*, a game played on bicycles, with hockey putters, tennis or cricket balls. The scar above my right eye stands witness to those times." In the Giacomo Meyerbeer's opera *The Prophet*, the author introduced scenes of ballet with skaters. As the roller skates had just been invented, the composer asked the

ballerinas to use them on stage. So, at the premiere of the opera in Paris on april the 4th 1849, Meyerbeer becomes the creator of the sport (ballet?) on roller skates. In 1866 the USA's champion in figure skating Jackson Haines admirably performed *The Dance of the Skates* by Meyerbeer and because of the figures he chose in the program, in Vienna they dedicated a waltz to him - *Wiener Haines-Walzer*, the first musical work honoring a sportsman.

b) Some sportsmen, in order to educate their rhythm have tried to learn the mysteries of playing an instrument: Sony Niculescu, ex center attacker on the national football team became a disciple of Grigoraş Dinicu and a cello player in the symphonic orchestra of Romanian Radiotelevision. A cello player in the Opera orchestra in Bucharest became the fencer Grigore Neculce, ex national sword champion. In the 7th decade of the XX-th century the England national football team recorded the *Back Home* disc, in the 8th decade the German goalkeeper Harald Schumacher was playing trumpet and the British Olympic Team in Los Angeles released the tune called *Go for Gold*, inspired from the symphony *From the new world* by Antonin Dvorak. Even the famous football player Pele recorded an album with Sergio Mendes and the ex goalkeeper Julio Iglesias became more famous as a singer than as a sportsman. The chess players Mark Taimanov and Vasili Smislov are good players - first at piano and the second as baritone. They continue the glory of the great chess player François–André Philidor, comic operas' composer in the XIX-th century. The French Micheline Östermeyer, double olympic champion at disk and weight throwing is a very good concerto piano player, winner of the Paris Conservatory first prize, Fr. Chopin's virtuous player.

c) Music accompanies the sportsmen during training - which becomes more pleasant and easier - being an excellent tonic after the toughest competitions and a remedy against stage fright. It has miraculous powers on the sportsmen, making them calmer, more cheerful and more confident in their own forces. Pierre de Coubertin was dreaming about sounds harmony, lines and movements to accompany the athletic competitions. He called this "return to eurhythmy" (eu = good, rythmos = rhythm), by "eurhythmy" the old Greeks understood the harmonious combination of artistic elements. The initiator of the Modern Olympic Games conceived the Olympic festivity as an opportunity meant to create "alliances between athletes, artists and spectators". From the anthem played at the beginning of matches (of the team, of the country) we come today to a point where entire sport branches evolve on music (gymnastics, skating, aerobics). All the fitness clubs as well as the video tapes especially conceived for this purpose are backed by music: music for the abdomen workout, for walking, for bicycle, to burn fat, maintenance, running, fitness etc. This specialization of music can also have other categories: music for springtime sports, music for indoor sports, music for open-air sports, street sports, water sports, tennis (Jamie Foxx sings *The Tennis Song* dedicated to Serena Williams). In the English speaking area there is a new type of music - music for the

stadium, for fans, for warming up, music played before the big matches, with stake, music for extreme sports (that can be especially composed for these events or can be used to these purposes due to their rhythm, text or mobilizing effect) as *We Will Rock You*, *We are the champions* – Queen, *Zombie Nation* – Live Remix, *Bodyrock* – Moby, *Because We Can* - Fatboy Slim, *Unbelievable* – EMF, *Rock Star* - N.E.R.D., *Get Ready for This* - 2 Unlimited, *Start the Commotion* - Greg Nice, The Wiseguys, *You Dropped a Bomb on Me* - The Gap Band, *Celebration* - Kool & the Gang, *Power* - Snap!, *We Are Family* - Sister Sledge, *Blitzkrieg Bop* - The Ramones, *Get Loose* - The D4, *Loose your self* – Eminem. In the XXI-st century, the trend continues to associate to sports the pop and rock tunes or motion pictures' soundtracks for their rhythm, melody and tempo.

The Olympics International Committee proposed in 1912 in Stockholm the organization of artistic competitions (including musical) on sports themes and granting awards for the best compositions. From the musical jury in the Paris Olympics in 1924 we can recall G. Fauré, A. Honegger, M. Ravel, Lalo, de Falla, Dukas, V. d'Indy, Dalcroze, N. Boulanger, Bartok, Enescu and Stravinski. In our days a Top 10 of warming up music (physical preparation of sportsmen before the competition) has come up. As proof of the importance of associating music and sports, in 1997 in Austin - Texas, USA, took place the first *MTV Sports & Music Festival*, which continues every year. In Europe also, in the UK, took place *Action Sports & Music Festivals* where a high sport standard is expected and the best performances in music on a 3 stages platform (magnificent event). To underline the seriousness of these events, they added to the invitation to participate in these festivals the inducement to celebrate good music and the alternative of a sport lifestyle mentioning that there will be no alcohol serving. These are hybrid festivals for young people where sports meet alternative rock, indie rock and post punk.

Come out and celebrate great music and the alternative sporting life!

Music has the function to create atmosphere, to animate, to awake high aspirations, the will to compete, to sustain determination, it is dynamic, dramatic, delicate, epic, evocative, exciting, exuberant, powerful, inspiring, intense, majestic, jubilant, nostalgic, hypnotic, lyric, playful, triumphant, victorious, it controls the heart beat, respiration, emotions, blood pressure, speed, energy, fury, awakening pride, optimism, self-control and the joy to move, it increases performance.

The music's potential has powerful effects on human psychic. The latest specialists in clinical psychology researches show the beneficial influence of music on cognitive, volitional, behavioral, affective, ideational processes and even on the vegetative ones (respiration, circulation, endocrine secretions) which are autonomous and that take place independently of the human will. That's why music is used by the sport elite in the performance strategy.

BIBLIOGRAPHY

1. Barker, Philip. Sport en musique, *Revue Olympique* nr. 228/1986
2. Bishop, D. T., Karageorghis, C. I., & Loizou, G. A grounded theory of young tennis players' use of music to manipulate emotional state. *Journal of Sport & Exercise Psychology*, 29, 584–607/2007.
3. Karageorghis, C. I., Jones, L., & Low, D. C. Relationship between exercise heart rate and music tempo preference. *Research Quarterly for Exercise and Sport*, 26, 240–250/2006
4. Ludu, Virgil. Ritmul și performanța, Ed. Sport-Turism, București, 1983
5. Neagu-Simion, Liliana. Influența muzicii asupra proceselor cognitive – bază teoretică a utilizării muzicoterapiei în tulburările neurologice și psihiatrice. *Medicina modernă* nr.2/ 2010
6. Sollertinski, Ivan. Despre muzică și muzicieni, Ed. Muzicală, București, 1963
7. Tomescu, Vasile. Filip Lazăr, Ed. Muzicală, București. 1963
8. Topolet, Willy. Arthur Honegger, Ed. de la Baconnière, Zürich, 1954

4. ORGANIZAREA SPECTACOLELOR ȘCOLARE ÎN CONTEXT EUROPEAN THE ORGANIZATION OF SCHOOL FESTIVITIES IN EUROPEAN CONTEXT

Prof. gr. II of Music Education, Luiza Potoroacă,
Theoretical High School“ Al. I. Cuza ” Iași

Rezumat

În articolul intitulat “Organizarea spectacolelor școlare în context european” se prezintă importanța activităților extracurriculare realizate cu elevii în școală astfel încât să se dezvolte acele calități benefice care să stimuleze gândirea, memoria, atenția, imaginația, creativitatea, voința, perseverența, tenacitatea sau care cultivă responsabilitatea, demnitatea, armonia interioară, respectul, exigența, punctualitatea. Orice astfel de activitate poate fi un moment de destindere în viața de elev prin caracterul antrenant, festiv, distractiv dar și un moment de evaluare a cunostințelor dobândite la lecții, de afirmare a deprinderilor artistice. Este important să formăm elevilor acea atitudine artistică menită să conducă la formarea unor gusturi estetice cu privire la arta și reprezentarea ei pe scenă.

“ ... Nu există și nu poate exista valoare inaccesibilă. Inaccesibilă este numai non-valoarea. Atât doar că în domeniul artistic valoarea nu acționează instantaneu ...” Pascal Bentoiu

Didactica predării muzicii este o disciplină științifică, ramură a didacticii generale și componentă a sistemului științelor psiho-pedagogice, ce are ca obiect de studiu proiectarea, organizarea, desfășurarea și evaluarea procesului instructiv-educativ la muzică.

Școala modernă promovează dezvoltarea unei personalități dinamice, flexibile și armonioase. Își propune stimularea și valorizarea la nivelul fiecărui elev a unei combinații de inteligențe multiple în vederea integrării active și creatoare în viața care presupune adaptabilitate și pragmatism. Diversitatea activităților înlătură monotonia, poate trezi interesul, entuziasmul elevilor angajați în actul didactic.

Apropierea elevilor de artă reprezintă atât un scop al educației cât și transformarea artei în mijloc de formare și modelare a personalității sale. Pentru orice elev, arta înseamnă o modalitate de exprimare, de manifestare și exteriorizare a lumii sale interioare, a tendințelor și aspirațiilor sale. Astfel, activitatea artistică a elevului nu numai că reflectă orizontul psihic propriu acestuia, dar se și desfășoară purtând amprenta locului și momentului în care se înserează personalitatea sa.

Exprimarea muzicală este o sursă de trăiri cu efecte benefice asupra sănătății fizice și mai ales psihice a elevului. Astfel, la nivel psihic, se declanșează o gamă intensă de trăiri emoționale și asociații ideative, în funcție de conținutul mesajului muzical și particularitățile psihoindividuale. Ea stimulează gândirea, memoria, atenția, imaginația, creativitatea, susține și mobilizează voința, perseverența, tenacitatea sau cultivă responsabilitatea, demnitatea, armonia interioară, respectul, exigența, punctualitatea.

Analiza psihologică a modului în care elevul se apropie de artă apare, așadar, și ca un proces de analiză a măsurii în care arta devine una din cele mai active căi de acces spre psihicul copilului, sporind coeficientul de receptie a influențelor ce se exercită asupra personalității sale.

Un aspect important al activității profesorilor în domeniul educației muzicale îl constituie asumarea rolului de organizator, instructor și coordonator al unor formații artistice care să ofere elevilor posibilitatea de a trăi satisfacția etalării talentului artistic, muzical, în diferite ocazii precum evenimente din viața colectivului, a școlii, a comunității, evenimente aniversare de importanță națională, serbări religioase, concursuri de interpretare, concursuri de cultură muzicală și generală, festivaluri, schimburi culturale sau interculturale, etc.

Serbarea sau spectacolul artistic a fost și este cadrul afirmării talentului, aptitudinilor artistice ale elevilor, a descoperirii acelor laturi ale personalității lor care, în mod obișnuit, la lecții sau la alte tipuri de activități, rămân ascunse, latente, atât pentru colegi, părinți, cât și pentru profesori.

Serbarea sau spectacolul contribuie, prin multiplele sale valențe educative, la educarea estetică a elevilor, la dezvoltarea creativității, a spiritului de colaborare, a sentimentului de apartenență la o echipă în care fiecare dintre ei sunt puși în fața îndeplinirii unui rol, la dezvoltarea dragostei față de artă.

Serbarea școlară este o activitate extracurriculară foarte îndrăgită de elevi deoarece îi antrenează în organizarea și desfășurarea ei. Noutatea programului artistic, cadrul desfășurării, costumele propuse, sunt tot atâtea ocazii în care elevii colaborează cu organizatorul, dezvoltându-și capacitățile creatoare, interpretative, devenind, din simpli participanți, organizatori ai acesteia. Se dezvoltă unele trăsături pozitive de caracter, unele calități morale cum ar fi tenacitatea și perseverența în munca pentru perfecționarea rezultatelor, îndrăzneala și stăpânirea emoțiilor prin apariția în fața unui public și interpretarea rolului artistic, încrederea în sine prin depășirea timidității și autoconvingerea că se poate mai mult și mai bine, încrederea în ceilalți, spiritul de echipă, etc.

Orice activitate extracurriculară este și un moment de destindere în viața de elev prin caracterul antrenant, festiv, distractiv. Deasemenea, devine și un moment de evaluare a cunostințelor dobândite la lecții, de afirmare a deprinderilor artistice.

Realizate cu diferite ocazii, semestriale sau anuale, aceste serbări trebuie să fie foarte bine pregătite, să cuprindă numere artistice diferite, fără să plictisească publicul.

Numai cu pasiune se pot organiza momente artistice de un înalt nivel, unde elevii trebuie să denote o ținută artistică ce implică o atitudine anume, de scenă, adecvată, o vestimentație potrivită.

Organizatorii serbărilor școlare sau a unor spectacole artistice se confruntă cu o serie de probleme de punere în scenă a programului dorit, de alegere a scenariului și, nu în ultimul rând, prestația artistică a elevilor. An de an, se adună diverse materiale ce se asamblează apoi într-un tot unitar. Toate aceste etape premergătoare sunt deosebit de importante și necesită mult timp.

O serbare școlară poate fi organizată sub diferite forme : un montaj muzical – literar - coregrafic, un spectacol de teatru, un spectacol folcloric, un concert, etc. Oricare din aceste forme are nevoie de un scenariu sau de un program ce trebuie să impună o atentă pregătire și selectare a materialelor, o organizare unitară și gradată a acestuia, profesionist realizată, în vederea obținerii unui efect emoțional adecvat ocaziei.

Scenariul este un act de creație pentru cadrele didactice. Pornind de la tema serbării, profesorul trebuie să-și proiecteze întâi mental ce vrea să pună pe scena (programul), trebuie să se gândească la valoarea educativă a fiecărui număr din program, la modalitățile de a scoate în evidență calitățile artistice ale fiecărui material și al elevilor. Apoi, trebuie să construiască o continuitate logică, atractivă a momentelor artistice ținând cont de *artiștii* implicați pe scenă. Este o altă provocare dificilă pentru toți cei care trebuie să organizeze o serbare școlară sau un spectacol artistic.

După alegerea momentelor sau a scenariului, se poate trece la pregătirea propriu - zisă : învățarea cântecelor ce trebuie interpretate de cor (mic sau mare), a cântecelor intonate de elevii - soliști, a pieselor instrumentale, a poeziilor, la alegerea și pregătirea celor care vor dansa cu sau fără costume specifice, la repartizarea și repetarea rolurilor pentru interpreții diverselor scenete, specifice, ținând cont de posibilitățile reale artistice ale elevilor, de personalitatea lor în formare.

Momentele muzicale se pot regăsi de mai multe ori pe parcursul unei serbări, prin momente corale, grupuri vocale sau solistice, piese instrumentale, mini-orchestre sau obiceiuri tradiționale românești. Alegerea lor nu este întâmplătoare. În funcție de deprinderile muzicale ale elevilor, de vârsta lor și de aptitudinile vocal - instrumentale ale unor elevi, alegem acele cântece pe care știm că le pot interpreta.

Cântecele trebuie să fie atractive, să se preteze la modalitățile de interpretare polifonică, să poată fi însoțite de mișcări coregrafice, să fie adaptate la calitățile vocale ale elevilor, să se potrivească prin textul literar cu tema serbării, etc. Varietatea interpretării cântecelor elimină monotonia din program, aduce în scenă atât talentul unor elevi de a interpreta vocal sau instrumental, în

cor sau ca soliști o piesa muzicală, cât și bucuria de a demonstra că poți să fii un bun artist chiar și atunci când ești un simplu elev pe o scenă oarecare.

Prin forța textului și a melodiei, cântecele exercită o influență educativă profundă și variată. Ele nuanțează afectivitatea, dezvoltă trăsături pozitive de caracter, îmbogățește cunoștințele elevilor despre domenii diverse etc. Dăruindu-se cântecului, interpretându-l artistic, elevii simt potențialul emoțional al melodiei.

După ce fiecare elev știe foarte bine ce are de făcut în program, se trece la repetițiile pe scenă sau în locul destinat desfășurării serbării. Elevii trebuie familiarizați cu spațiul scenei și al sălii de spectacol pentru ca, în timpul interpretării, nimic să nu le distragă atenția.

Sala de spectacol și scena trebuie prevăzute cu instalații de amplificare pentru sunet. Reușita unui spectacol stă și în sunet. Fiecare spectator trebuie să vadă și să audă ceea ce se spune sau cântă pe scenă. Deasemenea, nu trebuie să ne fie indiferent cum stau elevii în fața microfonului, cum se deplasează la locul sau de la locul în care au avut de cântat sau de spus ceva. Este decisiv ca cel care coordonează serbarea să fie atent la toate detaliile pentru a nu avea surprize în timpul spectacolului.

Un alt lucru important este să formăm elevilor acea atitudine artistică menită să conducă la formarea unor gusturi estetice cu privire la arta și reprezentarea ei pe scenă.

De noi depinde ca profesionalismul să se demonstreze în această complexă activitate. De noi depinde ca, pe viitor, elevii noștri să poată aprecia un spectacol artistic bun, de calitate.

Abstract

The study entitled “ The Organization of School Festivities in European Context ” deals with the importance of extracurricular activities that are carried out with the students in schools so that things like one’s thought processes, memory, attention, imagination and creativity, it sustains and enhances one’s will, perseverance, determination, it cultivates responsibility, dignity, inner harmony, respect, punctuality and exigency are stimulated. Any such activity is a moment of relaxation as well for the pupils due to its fun and festive characteristics, but also a means of assessing the knowledge they acquired during formal lessons and of artistic skills assertion. It is important to educate in our students that artistic attitude that would create aesthetic values regarding art and its stage representation.

“ There is not and there cannot be such thing as inaccessible value. The only thing that is inaccessible is the non-value. Only that in art, value does not have immediate impact...”. Pascal Bentoiu

The didactics of music teaching is a scientific subject, branch of the general didactics and component of the psycho-pedagogical sciences that focuses on sequencing, organizing, developing and assessing the teaching – learning process in music.

Modern education promotes the development of a dynamic, flexible and harmonious personality. Its target is each student's stimulation and valuing of multiple intelligences for an active and creative integration within a type of existence that implies adaptability and pragmatism. A diversity of activities would do away with monotony, would enhance students' motivation and enthusiasm.

Students' close connection to art is both the purpose of education and the transformation of art as means of shaping one's personality. For any student, art should represent a means of self-expression, of manifestation and outward expression of his inner world, of his tendencies and aspirations. Thus, not only does a student's artistic activity reflect his psychological level, but it is also carried out under the fingerprint left by the place and moment in which his personality is inserted.

The expression through music is a source of feelings that has great benefits on the student's physical and psychological health. Thus, on the psychological level, it causes a wide and intense variety of emotions and thought associations according to the contents of the musical message and to the psycho-individual particularities of the student. It stimulates one's thought processes, memory, attention, imagination and creativity, it sustains and enhances one's will, perseverance, determination, it cultivates responsibility, dignity, inner harmony, respect, punctuality and exigency.

The psychological analysis of the way in which a student approaches arts is also a process of analysis of the extent to which art becomes one of the most active means of accessing a child's psychology, enhancing the multiplier of receiving the influences that act on him / her.

An important aspect of the teachers' activities is taking over the role of an organizing, instructing and coordinating artistic groups that could offer the students the chance to live the satisfaction of displaying artistic, music skill in different circumstances such as events in the existence of the class, community, school, national commemoration events, religious celebrations, singing contests, music and general knowledge contests, festivals, cultural or inter-cultural events, etc.

The school festivity has always been the appropriate environment and opportunity for the assertion of one's talent and artistic skill, of the discovery of such aspects of one's personality that in usual situations, during lessons or other types of activities, remain hidden, latent, both for colleagues and parents as well as for teachers.

The school festivity contributes, through its multiple educational valences, to the aesthetic education of the students, to the development of their creativity,

appreciation of art, team spirit and feeling of belonging to a group whose members must carry out a role.

The school festivity is an extracurricular type of activity that students enjoy very much because they get involved in its organization and development. The novelty of the artistic programme, its setting, the costumes are as many opportunities for the students to collaborate with the organizer; thus, they develop their creative and performing skills, turning from mere participants into organizers. Some positive character traits and moral qualities such as determination and perseverance in the strive to achieve perfection, courage and the control over one's emotions by appearing in the lime light and performing the artistic role, self-confidence by overcoming one's timidity and self-conviction that one can do better, trust in the others, team spirit etc.

Any extracurricular activity is a moment of relaxation as well for a pupil due to its fun and festive characteristics. It is also a means of assessing the artistic knowledge that the pupil has leaned during a lesson as well as of asserting his / her artistic skills.

Carried out on different semestrial or annual occasions, such school festivities must be well-prepared, must include a variety of artistic moments so that the public would not be bored. These artistic moments can be accomplished only by working with passion, at a high artistic level since the pupils must show an elevated artistic conduct that involves a certain attitude that is appropriate for the stage, appropriate garment.

Those who organize school festivities or artistic shows are confronted with a series of issues connected to the staging of the chosen programme, to choosing the order of the artistic moments and, not the least, to the pupils' performance. Every year, different materials are gathered and they must be logically and artistically ordered in a unitary whole. All the preceding stages are important and require a lot of time.

A school festivity may take different formats : a music – literature – choreography montage, a theatrical show, a folk show, a concert, etc. Each of these formats needs a scenario or a programme that must be well-thought through from the point of view of selecting and preparing the materials, that must have a unitary and gradual professional organization in order to achieve full emotional effects.

The scenario is an element of artistic creation for teachers. Starting from the theme of the festivity, the teacher must first of all make a mental projection of what he / she intends to stage (the programme), must think of the educational value that is to be assigned to every moment of the programme, of the means of enhancing students' artistic qualities. Then, he / she must construct a logical continuity that is to be attractive, taking into account the *artists* involved on the stage. That is another difficult challenge for those who organize a school festivity or show.

Having chosen the scenario, the teacher may proceed to the actual preparation of the show: teaching the songs that must be sung by either the small or the large choir, the songs for the solo singers, of the instrumental parts, of the poems, the distribution and role rehearsal, taking into account the real artistic possibilities of the students, their personality that is still in the process of formation.

The musical moments may appear several times during a festivity: choral moments, vocal or singing groups, instrumental pieces, mini-orchestras or Romanian traditions. Choosing them is not to be done at random, but taking into account the students' musical habits, their age, their vocal and instrumental skills since we choose those parts they can perform.

The songs must be appealing and appropriate for polyphonic interpretation, must be accompanied by rhythmical movements, suitable for the students' vocal qualities as well as for the theme of the festivity. The variety of the song interpretation excludes the monotony of the programme, bringing on the stage both the talent of some students for the vocal or instrumental, choral or individual interpretation of a musical piece as well as the joy of proving they can be good artists even when they are mere students on some stage.

Through the power of the text and of the melody, songs have deep and various educational influences: it shapes feelings, it develops positive character traits, it enriches one's knowledge of different fields etc. By offering themselves to the song, by artistically interpreting it, the students become the emotional potential of the song.

Once every student knows what he / she must do during the programme, they proceed to rehearsals on the stage or where the show is to take place. Students must be familiar with the place so that nothing would distract them during the show.

The show room and the stage must have sound amplification systems since the success of a show also depends on the quality of the sound. Every spectator must see and hear what is sung or uttered on the stage. We must also pay close attention to the way the students hold the microphone, how they move to or from the place where they interpret. It is essential that the one who coordinates the show should pay attention to every detail so nothing negative would interfere.

Another important thing is to educate in our students that artistic attitude that would create aesthetic values regarding art and its stage representation. It is up to us that our professionalism should be asserted in this complex activity. It is up to us that, in the future, our students would fully appreciate a good quality show.

BIBLIOGRAPHY

- Csire, Iosif – “ *Educația muzicală din perspectiva creativității* ”, Editura Universității de Muzică, București, 1998
- Cucoș, Constantin – “ *Pedagogie* ”, Editura Poliron, Iași, 1998
- Delion, Pavel – “ *Metodica educației muzicale* ”, Editura Polirom, Iași, 1998
- Munteanu, Gabriela – “ *Metodica predării Educației Muzicale în gimnaziu și liceu* ”, Editura Sigma, București, 1999
- Munteanu, Gabriela – “ *Didactica Educației Muzicale* ”, Editura Fundației România de Mâine, București, 2005

5. EDUCAȚIA PLASTICĂ, O ABORDARE SOCIALĂ COMPLEXĂ ÎN CONTEXTUL REALITĂȚII EDUCAȚIONALE THE FINE ARTS EDUCATION, A COMPLEX SOCIAL APPROACH IN THE CONTEXT OF EDUCATIONAL REALITY

Prof. gr. def. of Fine Arts Education Mera Simona,
National College „Mihai Eminescu”, Suceava

Rezumat

Educația plastică exprimă libertate și moralitate. În acest mod, infailibilitatea acesteia determină formarea conduitelor în societate, dar în același timp necesită și o analiză succintă a mesajului informațional transmis. Această precizare relevă în cadrul domeniului educației plastice grade specifice de inteligibilitate, care se raportează, de altfel, la structuri cognoscibile specifice. Obținerea unor rezultate performante este dată de modalitățile de comunicare și transmitere a mesajului prin valorificarea și valorizarea educației plastice. Problemele care apar aici sunt determinate în fond de utilizarea limbajului la nivelul întregii realități educaționale.

În contextul actual, societatea nu trebuie decât să participe la (re)construcția educației plastice prin raportare la conștiința contemporaneității. Prin urmare, luăm parte la problema formulării unei realități în care noțiunea de „educație plastică” necesită o analiză pertinentă și care trebuie să țină seama de realizările diacronice și sincronice specifice acestui domeniu. Mai mult, este bine știut faptul că noile tehnologii condiționează activități din domeniul artei plastice care reflectă aspecte sociale și economice ale realității complexe. Problema adusă în discuție este de fapt una a comunicării bazată pe o comprehensiune a procesului didactic, cu precădere a celui care pune accent pe educația plastică. Astfel, întotdeauna când apare o „nouă educație” suntem tentați s-o considerăm pe cea care ne-a fost de folos până în acel moment, drept una care aparține unui sistem educațional obsolescent. Mai mult, actorii sociali implicați în cadrul acestei „reformе” ar face orice efort să promoveze realizarea unui învățământ de calitate. Realitățile sociale implică o multitudine de moduri în care educația plastică se manifestă. Semnificația stilului de gândire și de creație permite demnitate umană, identitate, comunicare. Aceste perspective necesită o reevaluare a potențialului educațional, dar și o condiție socială specifică. Poate, de aceea, sentimentele se transformă în resentimente, iar gândurile în adevărate lucrări și opere de artă. De altfel, o societate care își propune să promoveze calitatea trebuie să accepte în cadrul propriului sistem și alternative educaționale. Mai mult, ea trebuie să accepte și să-și conștientizeze neajunsurile.

Familia trebuie să-și asume anumite competențe la nivel social. Astfel, un aspect important în cadrul familiei este comunicarea. Expresivitatea comunicării nu trebuie să elimine convenționalismul (uneori tacit) existent în cadrul familiei. Totodată, familia reprezintă un factor fundamental în promovarea personalității umane. În aceste condiții, literatura de specialitate admite că o formare a personalității copiilor din perspectiva educației plastice este mai mult decât binevenită în contextul realității educaționale. Mai mult, în cadrul familiei educația în genere constituie un punct de plecare în asumarea unui model specific (auto)formării. În acest mod, educația plastică privită ca o formă a educației în genere determină întotdeauna o capacitate de asimilare justificabilă în fața nevoii de adaptare la fenomene ce țin de autoritatea actorilor socio-educationali.

Cu toate acestea, adaptarea este strâns legată de schimbare. Poate, de aceea, noul tip de educație presupune o schimbare de mentalitate, dar care pentru a se concretiza este nevoie de ceea ce A. Toffler numește „o mișcare sensibilă la problemele viitorului”¹. Aceste aspecte nu fac decât să trimită la o cerință de bază în cadrul procesului instructiv-educativ și anume, necesitatea unui model educațional adecvat aflat în strânsă corelație cu valorile social-culturale promovate în interiorul familiei. Cu alte cuvinte, calitatea educației plastice depinde de însuși contextul social în care aceasta se dezvoltă. O asemenea înțelegere presupune o implicare la toate nivelurile de organizare a actorilor sociali. Perspectiva comportamentală a acestora trimite astfel la analiza unor probleme de maximă importanță socială. De asemenea, dezvoltarea activităților inițiate concentrează anumite modele sociale față de care familia nu trebuie să rămână indiferentă. De altfel, interpretarea unei astfel de situații ilustrează faptul că dimensiunea educației plastice și, implicit, a educației familiale se subordonează unei forme specifice de organizare prin care creativitatea se „operaționalizează”. Această nevoie se transpune foarte bine la nivelul școlii, în sensul că pragmatismul demersurilor inițiate generează anumite transformări benefice, pozitive în cadrul personalității celui care are parte de o astfel de educație.

Aspecte legate de o anumită (re)construcție a realității prin promovarea educației plastice se regăsesc și în abordări specifice unei forme specifice de comunicare relevat printr-un limbaj specific artei. Mai mult, promovarea unei forme specifice de limbaj la nivel educației plastice exprimă un anumit interes spre problematizare, care dacă nu se desfășoară în condiții de maximă responsabilitate poate duce la erori de înțelegere. Or, înțelegerea este posibilă doar printr-un limbaj optim, cât mai simplu. Astfel, procesul de înțelegere a realității implică o cunoaștere relațională, structura compozițională a acesteia trimițând la conceptul de „informație”. Prin urmare, prin imagine mesajul este transmis într-o manieră aparte.

¹ Alvin Toffler, *Șocol viitorului*, Editura Z, București, 1995, p. 34.

O tipologie specifică educației plastice este aceea prin care rolurile sociale sunt asumate de cel care realizează cromatologica unei anumite opere / lucrări. Sunt cunoscute în acest sens, de exemplu, sistemele grafice de reprezentare a culorilor (Leon Battista Alberti vorbea despre patru culori : roșu, albastru, verde, gri ; Georg Reisch amintea de șapte culori, iar Leonardo da Vinci, Franciscus Anguilonius și E. Mariotte subliniau importanța a cinci culori. Desigur, numărul culorilor a generat pe parcursul timpului problematici și dileme referitoare la sistemele grafice de reprezentare a culorilor. Dilema, și veche și nouă, pare justificată pe de o parte de lățimea variată și mai cu seamă de interferența dintre culorile curcubeului, iar pe de altă parte, de numărul extrem de mare de tonuri și nuanțe din natură”². Așadar, procesul de înțelegere a realității este inseparabil de interpretările asupra realității. Riscul major este dat însă de forma limbajului, unde prin construcție, prin artificialitate se urmărește uneori, deschiderea spre ceea ce noi numim real și realitate. Elementul de artificialitate prezent în orizontul transcultural al realității îmbogățește și denaturează în același timp limbajul. Pare un paradox care nu poate fi rezolvat decât prin înțelegerea simultană a aspectelor legate de ideea complementarității. Așadar, educația plastică privită ca activitate psihosocială stimulează perfecționarea comunicării și valorifică în același timp sensul rezultat din marile opere/lucrări specifice acestui domeniu.

Cu toată această structură socială, educația plastică reprezintă un sistem în sine de valori, care conține reguli de comportament³ și care contribuie la construirea unei realități educaționale. Fără să punem foarte mare accent pe realitatea în care trăim, nu conștientizăm că luăm parte la o nouă revoluție culturală fundamentată pe un model al educației plastice. Avem oare nevoie de această revoluție? Sentimentul responsabilității se raportează la un nou mod de a înțelege realitatea, iar afirmarea noii conștiințe trebuie să presupună „o etică întemeiată pe Principiul Toleranță”⁴. Prin urmare, în calitatea sa de factor fundamental în formarea personalității, acest tip de educație constituie un model de comportament social prin care competențele specifice se concentrează în funcție de atitudinea actorilor sociali.

Fundamentarea deciziilor la nivelul educației plastice probabil că trebuie să se concretizeze pe relații de comunicare specifice, dar și pe un proces selectiv de informații. „Cine spune artă spune limbaj. Și un limbaj, fie vorbit, fie pictat, nu e niciodată un lucru al cărui sens să apară imediat tuturor, el este un lucru elaborat, construit artificial, pe care n-ajungi să-l înțelegi decât după ce ai învățat un vocabular, o sintaxă”⁵. În fond, orice formă de educație presupune un proces de valorizare în care responsabilitatea și formarea personalității implică o anumită stare de spirit. Această manieră de abordare generează la nivelul

² Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 90.

³ „Mediul familial conține reguli de comportament, obiceiuri, valori ce organizează viața de fiecare zi a familiei”, în Ursula Șchiopu (coordonator), *Dicționar de psihologie*, Editura Babel, București, 1997, p. 287.

⁴ Sorin Tudor Maxim, *Toleranța. Dreptul la diferență*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2004, p. 66.

⁵ Josphe-Emil Muller, *Arta modernă*, Editura Științifică, București, p. 30.

conștiinței umane o anumită pondere axiologică a resurselor de orice natură (la care familia apelează). Prin urmare, a dialoga cu arta presupune de fapt o identificare a acestuia cu „natura” întâlnită în opera de creație.

În calitatea sa de entitate structurală la nivelul societății, familia promovează atitudini ale actorilor sociali prin intermediul cărora adevăratele valori trebuie să se afirme, iar acest fapt este posibil prin comunicare, care apare „ca o condiție de posibilitate și de determinare a reprezentanților și a gândirii sociale”⁶. Totodată, această situație relevă o realitate în care sistemul de valori nu se raportează întotdeauna la consensul dintre actorii sociali. În acest mod, paradoxul acestei situații se justifică prin însuși faptul că tot ceea ce face familia, tot ceea ce se întâmplă între membrii acesteia, toate acestea, se realizează în numele pragmatismului familial și educațional. Ca urmare, familia este un grup social personalizat în sensul că se diferențiază de alte grupuri sociale prin forma de organizare, relațiile dintre membrii săi, scopurile și atribuțiile pe care le are. Fiecare familie își dorește să fie pragmatică în felul său, dar ceea ce primează este interesul subiectiv. Or, subiectivitatea familiei este de natură pragmatică. Nu se poate vorbi de obiectivitate decât în măsura în care aceasta se desfășoară în interesul familiei, între membrii acesteia. Și aici, însă, apar anumite aspecte care trimit la unele problematizări (care sunt, mai degrabă, de legitate normativă decât de afectivitate).

Familia reprezintă un factor decisiv, așadar, în formarea unui sistem social valoric. Beneficiul unui astfel de sistem presupune și o schemă decizională de conducere prin care metodologia asumată evidențiază strategii sociale. În acest mod, valorile susținute la nivel social evidențiază un statut aparte al unui astfel de model caracteristic familiei în genere. Cu alte cuvinte, într-o societate în care se acordă o importanță majoră familiei (și în care familia este sprijinită, desigur), cu siguranță că sistemul social respectiv este unul benefic pentru personalitatea umană. Într-un cadru familial unde se promovează educația plastică viitorul artist va dobândi acele competențe necesare dezvoltării propriei personalități. De asemenea, coerența familială este dată de principiile în funcție de care actorul social se ghidează. Dimensiunea educației plastice ilustrează însă și anumite valențe educaționale prin care forma specifică de organizare socială dobândește semnificații valorice. Așadar, se întrezăresc anumite funcții pe care familia le îndeplinește la nivel social. În acest context, desigur, modalitatea de inițiere în artele plastice este aceea care contează foarte mult în acest demers. Condiția de bază însă în acest demers este aceea prin care actorul social trebuie să aibă în vedere relațiile interpersonale din cadrul familiei. De aceea, credem că se justifică ideea conform căreia în familie trebuie promovat și susținut un model educațional concret construit pe adevăratele competențe valorice, specifice îndeosebit educației plastice, așa cum sunt ele percepute la nivelul familiei (în sensul pozitiv al dimensiunii conceptual-teoretice).

⁶ Serge Moscovici, *Reprezentările sociale*, Societatea Știință & Tehnică S.A., București, 1995, p. 113.

Prin urmare, conștiința oscilează între diversitate culturală și identitate globală. Ea a supraviețuit de-a lungul istoriei umanității în lupta cu problematizările „dezvoltându-se acolo unde proliferază mitul și magia: în breșa care s-a deschis între subiect și obiect, în zona de interferență în care imaginarul se întrepătrunde cu realul”⁷. Fiind martora procesului de transculturalizare ea reușește să transmită mesaje simbolice, iar acest lucru se poate concretiza foarte bine prin raportare la principiul promovării educației plastice.

Valoarea instrumentală a educației plastice depinde de anumite criterii educaționale asumate la nivel social. „Noțiunile de cultură și de civilizație nu mai sunt monopolul societății occidentale creștine, ci se deplasează către alte zone, fenomen accentuat și mai mult de decolonizarea generală”⁸. Această stare de fapt surprinde o perspectivă socială de care membrii familiei trebuie să țină seama. Este vorba în acest context despre o educație posibilă în cadrul societății care se raportează la probleme de natură specifice omenirii. „În pofida deontologiei stricte practicate de unii pictori, cum ar fi neoplasticienii, operele artistice devin traducerea deplină a frământărilor erei atomice, printre care și dispariția obiectului, ce deschide câmpul infinitului și liberei interpretări”⁹. În acest mod, organizarea structurală a familiei ilustrează un potențial sistem de valori prin care dezvoltarea funcțiilor specifice familiei dobândește un caracter social. De aceea, semnificațiile acestor aspecte confirmă faptul că familia se construiește pe o structură socială bine situată din punctul de vedere al educației. Activitățile inițiate la nivelul educației plastice se concretizează în măsura în care familia poate influența anumiți parametri psiho-sociali prin intermediul cărora aceasta generează adevăratele valori. Acest fapt social trimite la semnificații de natură axiologică prin care implicarea actorilor sociali determina comportamente prosociale. O asemenea imagine evidențiază importanța familiei în cadrul procesului de educare a individului uman. De altfel, acest aspect ar trebui să asigure o orientare pedagogică a familiei spre o educație performantă, în care arta în genere deține un rol fundamental. În fond, calitatea unei familii se întrezărește în conținuturile moral-educaționale pe care aceasta le promovează atât în interiorul, cât și în exteriorul său.

Abstract

Art as a form of education means freedom and morality. This way, its certainly determs the ability to behave in society, but in the same time it requires a short analysis of the message sent. This issue reveals, in art as a form of education, different ways of understanding, which are related, though, to certain specific structures. In order to get to good results art should be exploited

⁷ Edgar Morin, *Paradigma pierdută*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1999, p. 143.

⁸ Edina Bernard, *Arta modernă*, Editura Meridiane, 2000, p. 132.

⁹ *Ibidem*, p. 134.

through different ways of communicating sending the message. The possible issues that may appear are practically caused by a proper usage of the language related to the educational reality as a whole.

BIBLIOGRAPHY

- BERNARD, Edina, *Arta modernă*, Editura Meridiane, 2000.
- LĂZĂRESCU, Liviu, *Culoarea în artă*, Editura Polirom, Iași, 2009.
- MAXIM, Sorin Tudor, *Toleranța. Dreptul la diferență*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2004.
- MORIN, Edgar, *Paradigma pierdută*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1999.
- MOSCOVICI, Serge, *Reprezentările sociale*, Societatea Știință & Tehnică S.A., București, 1995
- MULLER, Josphe-Emil, *Arta modernă*, Editura Științifică, București.
- ȘCHIOPU, Ursula (coordonator), *Dicționar de psihologie*, Editura Babel, București, 1997.
- TOFFLER, Alvin, *Șocul viitorului*, Editura Z, București, 1995

Capitolul II
Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european
1860-2010
Romanian artistic education-European artistic education
1860-2010

1. ASPECTE ALE ÎNCEPUTULUI ȘI DEZVOLTĂRII
ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR MUZICAL ROMÂNESC ÎN
CONTEXT EUROPEAN
BEGINNING AND DEVELOPMENT ASPECTS OF ROMANIAN
SUPERIOR MUSICAL EDUCATION IN EUROPEAN CONTEXT

Lect.univ.dr. Ramona Preja,
University of Arts Târgu Mureș

Rezumat

Prin apariția Conservatoarelor, școala noastră muzicală națională și-a asigurat bazele științifice ale unui profesionalism autentic și totodată a permis talentelor să se valorifice în țară, în slujba intereselor culturii românești. De pe băncile Conservatoarelor românești au pornit spre scenele din țară și spre cele internaționale elemente strălucite, interpreți, dirijori și compozitori. Învățământul muzical superior din România, a avut o dezvoltare continuă, fiind integrat în învățământul european.

Școala muzicală românească s-a înscris pe harta Europei artistice aproape concomitent cu celelalte culturi naționale răsăritene și nordice (rusă, norvegiană, cehă, poloneză, finlandeză). Chiar dacă conform titlului sesiunii de comunicări trebuie să facem aprecieri începând cu anul 1860, pentru a avea o imagine corectă asupra începutului învățământului muzical românesc trebuie să punctăm câteva aspecte definitorii ale acestuia:

- din motive religioase în primul rând, învățământul muzical este mai favorizat în cadrul învățământului artistic și în secolul al XIX-lea. *Teoreticonul* din 1823 al lui Macarie este primul manual de teorie muzicală bisericească în limba română;

- în 1826, la școala lui Dinicu Golescu din Golești-Muscel, se preda muzică de către un dascăl de muzică din Sibiu, care a învățat doisprezece țigănuși să cânte la instrumente muzică populară și valsuri, în vederea alcătuirii unei orchestre de salon;

- în 1829, la *Gimnaziul Vasiliana* din Iași se preda de asemenea muzică, dar profesorul era plătit în particular de către elevii săi;

- în general, la noi, cântărețul bisericesc era în sat și dascăl de muzică pe atunci. În 1838, într-o circulară, se dau dispoziții ca „în fieșicare sat să se ție, pe

lângă preot, și un cântăreț, care le va fi dator să învețe copiii satului carte și cântări" (C. Giurăscu, 1971, p.231);

-în februarie 1834, *Curierul românesc* anunța că „Școala de muzică vocală a Societății filarmonice s-a deschis; cursurile sînt slobode pentru oricine" (C. Giurăscu, 1971, p.231). *Este prima noastră școală publică, laică, de cultură muzicală* - demn de remarcat - fără plată, atât pentru baieti cât și pentru fete. În 1836, elevii acestei școli au reprezentat pentru prima dată în limba română opera „Semiramida" de Roisini;

-în 1836 se înființează la Iasi un conservator filarmonic dramatic, din inițiativa lui Gh. Asachi, V. Alecsandri, G. Negruzzi și St. Catargiu. Peste doi ani, la 28 februarie 1838, elevii acestei școli cântă în limba română, în intregime, „Norma" de Bellini;

-prima încercare de manual de teorie muzicală în limba română a fost *Gramatica românească de note pentru fundamentul chitarei*, compusă după cea europeană, elaborată în 1829 de vornicul Tudorachi Burada. A urmat, în Muntenia, I. A. Wachmann, în 1846, cu *Principuri generale de muzică europeană*, iar în Moldova primul manual tipărit este *Gramatica de muzică vocală* de Al. Petrino, în 1850.

-în 1850, Costache Caragiale proiecta un *mic Conservatoriu pregătit* pentru actori, unde să se *știe muzica și dansul*. În 1851, D.A.Florescu și L.Wiest înaintează lui Știrbei Vodă un proiect pentru un conservator și o inițiativă asemănătoare i se datorează cam în aceeași vreme, lui Benedetto Franchetti. Se simțea nevoia instruirii muzicale, în special pentru actori. În 1861, Matei Millo încheie chiar un contract cu Ioan Wachmann pentru a ține un curs teoretic de muzică vocală cu actorii săi.

Toate premisele erau deci realizate pentru înființarea în mod oficial a unui conservator. Astfel la 6 octombrie 1864, în urma propunerilor și demersurilor lui Alexandru Flechtenmacher, ia ființă

Conservatorul din Bucuresti, care era conceput pentru a forma atât artiști lirici cât și dramatici. Tot în 1864 ia ființă și la Iași un Conservator pentru muzică și declamațiune, derivat din fosta Școală de muzică și declamațiune existentă din 1860.

Alexandru Ioan Cuza semnează ambele decrete de înființare a conservatoarelor din Bucuresti și Iași. Decretul nr. 1312, *Regulamentul Conservatorului de Muzică și Declamațiune* cuprindea un număr de zece capitole cu privire la conservator, administrație, profesori, elevi, drepturi și îndatoriri ale acestora și, în cele din urmă, date cu privire la cor. În prima parte a regulamentului se arăta necesitatea înființării acestei școli (C. Ghenea , 1965, p.50):

„Art. 1 – Se va forma în România un conservator pentru muzică și declamațiune. Scopul Conservatorului Român este de a forma artiști români în muzica bisericească, instrumentală și vocală și în arta dramatică, cât și de a

ajuta cu toate mijloacele la întinderea și îmbunătățirea gustului muzical din țară ".

În articolele următoare se luase hotărârea înființării a două școli de muzică, una la București și alta la Iași:

„Art. 3 - În vedere cu scopul asemnat conservatorului se va da școalelor de muzică din București și Iași treptată dezvoltare anuală pînă să poată satisface trebuințele bisericii și cu artiștii romîni toate trebuințele orchestrelor și scenelor teatrale din țeară ".

Merită să relevăm faptul că înființarea acestor conservatoare are loc numai la 34 de ani după cel din Spania (1830), 21 de ani după cel din Leipzig (1843), 14 ani după cel din Berlin, 2 ani după înființarea Conservatorului din Petersburg (1862) și coincide cu cel din Moscova (1864). Atena are conservator abia în 1871, iar Sofia în 1921.

Examenele din primul an al Conservatorului din București alinaiază 117 elevi, printre care se remarcă George Stephănescu, devenit mai târziu *părintele pedagogiei vocale românești*, primul profesor de solfegiu, cor și belcanto.

George Stephănescu a pus bazele științifice ale învățămîntului artei vocale. El acorda cea mai mare însemnătate tehnicii, cunoașterii mecanismului vocal, de aceea metoda lui consta în următoarea eșantionare a studiilor: primii doi ani tehnica vocală (emiteri și filare de sunete, exerciții de agilitate, omogenizarea registrelor etc.). Anii următori, după rezolvarea acestor probleme, se ocupa de repertoriu și de interpretare și măiestrie vocală. Principiile sale, expuse în *Despre mecanismul vocal* (1896), care continuă și le aprofundează pe cele ale lui P. Mezzetti s-au tipărit la Iași, în 1870, sub titlul *Prima metodă de canto* și au constituit un îndrumar prețios pentru multe generații.

La numai cinci ani după înființare (1869) Flechtenmacher, directorul Conservatorului din București, unul dintre pionierii învățămîntului nostru muzical, anunța, într-un raport înaintat ministrului, că *această instituție astăzi numără în străinătate deja nouă elevi de diferite specialități în muzică, care - după atestatele școlii și în urma unui examen special - au fost primiți cu mulțumire la clasele superioare ale Conservatorului din Paris, Viena, Milano, Napoli și Leipzig, unde acum se disting prin progres în studii, spre onoarea Romîniei* (C. Ghenea , 1965, p.234).

Nivelul predării, după cum reiese dintr-un regulament de funcționare a celor două conservatoare, elaborat în 1870, era, totuși, în cea mai mare parte, cel elementar, de aceea o serie de elevi talentați merg să-și desăvârșească studiile în străinătate.

Cele două instituții de muzică românești se mândreau, pe drept cuvânt, cu succesele unor foști elevi, trimiși bursieri în străinătate și care s-au impus mai apoi pe scenele lumii.

E. Wachmann cita în această privință *pe d-ra Birsescu, artistă dramatică atît de prețuită la Viena, pe dl. Kucissel, violonist, care, după ce a avut onoare*

a se produce solist în concertele Filarmonicii din Viena, a fost angajat mulți ani ca solist la Berlin și astăzi se bucură de o poziție avantajoasă în America; pe tenorul Gabrielescu, care a debutat cu succes la Teatrul Scala din Milano și alții (C. Ghenea , 1965, p.235).

După 1870 s-a ridicat prima generație de absolvenți ai Conservatoarelor noastre de Stat, în majoritate muzicieni profesioniști de remarcabilă ținută artistică: George Stephanescu, Constantin Dimitrescu, Gavriil Musicescu, Teodor Burada ș.a. (Viorel Cosma, 1977, p.62).

Cu toate acestea, activitatea conservatoarelor nu era destul de eficientă, în primul rând pentru că oficialitățile nu le sprijineau. Conservatorul este considerat, de pildă, ca o școală de grad liceal și de aceea unii particulari iau inițiative, de a înființa școli superioare în acest domeniu, la care să se perfecționeze absolvenții conservatorului oficial. (De exemplu, Academia de muzică și artă dramatică a lui Th. M. Stoenescu, din 1900, la București).

Istoria conservatoarelor noastre cunoaște de aceea și această permanentă luptă a cadrelor lor didactice pentru recunoașterea unui statut superior - ceea ce se va întâmpla însă mult mai târziu -, deși în aceste conservatoare predau profesorii cu un palmares bogat nu numai ca pedagogi, dar și ca interpreți și compozitori. La începutul secolului XX, George Enescu și Aurelia Cionca sunt numai două nume de cadre didactice care deveniseră chiar la acea dată celebre în lumea întreagă.

Totuși, localurile absolut necorespunzătoare în care funcționau, lipsa de fonduri, salariile mici, lipsa unor biblioteci de specialitate ținute la zi, economiile bugetare ce se aplicau mereu acestor instituții constituiau obstacole greu de trecut în calea dezvoltării normale a învățământului nostru superior muzical. Au fost momente vitrege pentru cultura noastră muzicală și clipe de grea cumpănă pentru istoria învățământului muzical. Spre exemplu, la sfârșitul anului 1875, Ministerul Instrucțiunii Publice, Titu Maiorescu, dă o hotărâre prin care se desființează Conservatorul din Iași, cu începere de la data de 1 ianuarie 1876, deși același Maiorescu cerea, în același raport introducerea muzicii profane naționale în toate școlile și în Conservator. În urma raportului său cu nr. 2039/1875, Maiorescu cerea Camerei Deputaților să desființeze școala ieșeană, ceea ce Camera se și grăbește să facă, fără să aducă nimic în loc. *Profesorii au fost împrăștiați care încotro, prin diferite școli din Iași sau alte orașe și târguri moldovenești (C. Ghenea , 1965, p.161).*

Personalități marcante ale culturii muzicale românești arată greutățile pe care le întâmpinau, astfel (C.Ghenea, 1965, p.162): Gheorghe Stephănescu arăta că principala cauză a insucceselor artiștilor români „sînt multele greutăți pe care le întîmpină în viață și lipsurile cele mai grave”. Din acest motiv, în 1897, când s-a pus problema reorganizării totale a învățământului muzical, cei mai mulți dintre cei chemați să-și spună cuvântul au cerut în primul rând asigurarea posibilităților de existență a absolvenților; Gavriil Musicescu cerea în proiectul său, imediata încadrare în posturi stabilite de stat, bugetare, a celor mai bune

elemente provenite din rândurile elevilor Conservatorului. De asemenea, și Alexandru Aurescu, profesor de oboi la Conservatorul din București, cerea ca „toți actorii și muzicanții să fie direct funcționari ai statului”, astfel încât elevii conservatoarelor să aibă o perspectivă în viață. La fel ca el, N. V. Socianu, profesor de contrabas la Conservatorul din București, cerea să se asigure condițiile de viață absolvenților de conservator, prin angajarea lor de către stat.

Aceste necesități imediate - asigurarea unor mijloace de trai pentru absolvenți - bineînțeles că nu au avut nici un răsunet și nu s-au luat măsurile cuvenite. Trebuia în primul rând să se asigure posibilitățile materiale pentru profesori, căci cei mai mulți dintre ei trăiau într-o mizerie cumplită însă din cauza mândriei lor profesionale, puțini dintre ei au arătat realitatea.

Prin apariția Conservatoarelor, școala noastră muzicală națională și-a asigurat bazele științifice ale unui profesionalism autentic și totodată a permis talentelor să se valorifice în țară, în slujba intereselor culturii românești.

Roadele artistice s-au concretizat în: *Sonatele, Fanteziile, Cvartetele, Septetele* și chiar în prima *Simfonie* românească (1869), partituri semnate de generația crescută pe băncile școlilor noastre. S-a cristalizat astfel un *clasicism muzical românesc* din care nu a lipsit *intonația românească* (Viorel Cosma, 1977, p.71).

În cercul Conservatoarelor s-a inițiat o veritabilă mișcare componistică autohtonă, profesori și discipoli contribuind laolaltă pentru afirmarea unei creații noi, originale. Astfel, merită a fi semnalate

Concertul patetic pentru vioară și orchestră (1852) și *Cvartetul de coarde* de Ludwig Wiest, piesele pentru vioară de Robert Klenck, dar mai ales vodevilurile cu tematică națională de Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Mauriciu Cohen-Lînaru și primul *balet național* de Ludwig Wiest (*Doamna de aur*, 1870) (Viorel Cosma, 1977, p.72).

Simpla enumerare a atâtor forme și genuri muzicale, prezența unor instituții și modalități moderne de îndrumare artistică demonstrează că școala muzicală românească și-a însușit câteva din coordonatele esențiale ale culturii europene, că în procesul de desăvârșire a asimilat elementele fundamentale de universalism, de clasicism internațional.

Din păcate, lipsa de măiestrie, de înalt meșteșug artistic a generației deschizătoare de drumuri, dar mai cu seamă absența unor personalități muzicale excepționale, de direcție, în cultura muzicală, au amânat până după Războiul de Independență înscrierea Școlii noastre în contextul artistic mondial. Remarcabila apariție în peisajul eterogen, contradictoriu, dar, totodată, fertil al epocii, a criticului muzical Nicolae Filimon, singurul autentic vizionar, personalitate de promițătoare înțelegere istorică și artistică, s-a dovedit insuficientă, efemeră (doar șapte ani de activitate în presă) și prea timpurie (foiletonistul *Naționalului* nu a dispus de mediul creator superior și de o bogată viață muzicală, unde sa-și exercite mai eficient misiunea de îndrumător).

Cu toate carențele și obstacolele inerente începutului, școala muzicală națională devenise o realitate spirituală, o mișcare artistică neconfundabilă în contextul muzical european.

Primul război mondial a produs perturbații și mai grele în activitatea conservatoarelor noastre, mai ales că cea mai mare parte dintre studenți și cadrele didactice au plecat pe front. Dar și în cursul acestei grele încercări, elevii și profesorii instituțiilor noastre muzicale au format echipe, dintre care unele chiar sub conducerea lui George Enescu, și au dat concerte în spitale pentru alinarea suferințelor răniților și susținerea moralului lor.

După război, personalitățile aflate la conducerea conservatoarelor continuă lupta administrativă pentru îmbunătățirea programelor de învățământ și ridicarea nivelului de predare. Se căuta a se înlătura din aceste instituții elevii lipsiți de talent care compromiteau prin diletantismul lor renumele școlii, scăzând valoarea certificatelor de absolvire ale acestor instituții. De asemenea, sporește exigența față de capacitatea profesională a cadrelor didactice, cerându-se chiar instituirea unei comisii prezidată de George Enescu, menită să examineze calitatea muncii unor profesori.

Se încearcă din nou a se stabili mai precis profilul, conținutul și scopul muncii acestor instituții prin regulamente noi și se proiectează înființarea și a unei secții pedagogice pentru a forma cadre didactice necesare învățământului de cultură generală.

În sfârșit, în 1931, conservatoarele au fost ridicate la rangul de *Academii de muzică și artă dramatică*. Dar după numai o lună, titulatura li se schimbă într-una mai pompoasă, *Academie regală de muzică și artă dramatică*, în afară de care instituțiile nu s-au schimbat cu nimic în ceea ce privește programul de învățământ. Pe vremea aceea, de pildă, la conservatorul de muzică din București existau trei clase de armonie-contrapunct, patru de teorie-solfegiu, una de estetică, contrapunct, fugă, forme muzicale, una de istorie a muzicii, una de enciclopedie pedagogică, una de cor și compoziție bisericească, doua de operă, cinci de canto, doua de corepetiție canto, cinci de pian, cinci de vioară, două de violoncel, câte una de contrabas, oboi, flaut, clarinet, fagot, corn, trombon, muzică de cameră, orchestră. Nu se putea trece de opt ani de studiu. Se studiau trei ani armonie, doi estetică muzicală, contrapunctul, fuga etc., trei istoria muzicii, trei pedagogia muzicii, unul enciclopedia muzicii, patru pian complementar, trei canto suplimentar, patru cor-compoziție, dirijat.

După Marea Unire, s-a înființat în Transilvania în anul 1919 la Cluj-Napoca un *Conservator*, care a fost transformat în 1931 în *Academia de Muzică și Artă Dramatică*. În urma odiosului Dictat de la Viena Conservatorul din Cluj, se va refugia la Timișoara (1940-1945). Primul ei rector fiind remarcabila personalitate a muzicii românești, compozitorul, dirijorul, cântărețul și profesorul Gheorghe Dima.

După o inerentă perioadă de tranziție, o dată cu încetarea celui de-al doilea război mondial, conservatoarele de muzică au pășit an de an spre reforme

esențiale, atât în ceea ce privește procesul didactic, cât și mai ales în structura organizatorică. La București, Cluj și Iași, conservatoarele au devenit centre de cultură muzicală pentru marele public.

Formațiile instrumentale de cameră și de ansamblu, și studiourile de operă (unele de prestigiu internațional ca *Madrigal*, *Cameratta*) susțin o veritabilă stagiune permanentă de concerte și spectacole lirico - dramatice, numeroase prime audiții și premiere. Deseori, formații studentești și tineri soliști au participat la confruntări artistice internaționale, obținând premii și distincții care au situat arta și învățământul muzical românesc în primele rânduri ale ierarhiei mondiale.

Dovadă a interculturalismului în 1946 a fost înființat Conservatorul Maghiar de Muzică și Artă Dramatică din Cluj prin Decretul-lege nr. 276 semnat de Regele Mihai.

În 1948, în contextul reformei învățământului de atunci prin Ordinul Ministerului Învățământului Public nr. 263.327/1948 s-a înființat la Cluj, Institutul Român de Artă cu facultățile de muzică, actorie și dans și Institutul Maghiar de Artă, cu facultățile de muzică, regie de teatru, actorie dans, în cadrul căruia s-au continuat programele de studii superioare începute în Conservator. Această instituție de învățământ cu predare în limba maghiară este precursorul legal al Universității de Artă Teatrală din Târgu-Mureș.

De pe băncile Conservatoarelor românești au pornit spre scenele din țară și spre cele internaționale elemente strălucite, interpreți, dirijori și compozitori.

Învățământul muzical superior din România, a avut o dezvoltare continuă, fiind integrat în învățământul european.

Abstract

With the creation of the Conservatories, our national musical school assured the scientific basis of an authentic professionalism and, in the same time, permitted to the talented people to fructify their value in the country, serving to the interests of the Romanian culture. Many leaders, interpreters and composers from Romanian Conservatory were starting to shine in the international space. The superior musical education from Romania has continuously risen and now it is integrated in the European Education.

The Romanian musical school has appeared on the artistic Europe's map almost simultaneous with the other eastern and northern national cultures (Russian, Norwegian, Czech, Polish, Finnish). Even if, in conformity with the title of this conference, we must discuss the period after 1860, for a correct image on the beginnings of the Romanian musical education, we must indicate some characteristic aspects:

- From religious reasons on the first place, the musical education is more favored from the artistic education also in the 19th century. The Teoreticon

of Macarie from 1823 is the first textbook of clerical music theory in Romanian;

- In 1826, at the school of Dinicu Golescu from Golesti-Muscel, the music is taught by a music teacher from Sibiu, who taught twelve young gypsies to play instrumental folk music and waltzes, in order to compose a salon orchestra;
- In 1829, at "Gimnazia Vasiliana" in Iasi the music was also taught, but the teacher was payed by his students
- Generally, here, the clerical singer in the village was also music teacher, those times. In 1838, in a form letter, they ask that "in every village to have, near the priest, also a singer, whose duty is to teach the children of the village the books and the music" (C. Gurascu, 1971, p.231);
- In February 1834, Curierul romanesc newspaper informs: "The school of vocal music of the Philharmonics is open; the lectures are free for anyone"
- (C. Giurascu, 1971, p.231). It is our first public, laic school of musical culture - to be noticed - without taxes, for both boys and girls. In 1836, the students of this school played, for the first time in Romanian, Rossini's "Semiramida".
- In 1836, Gh. Asachi, V. Alecsandri, G. Negruzzi and St. Catargiu founded a dramatic philharmonic conservatory at Iasi. Two years later, on February 28, 1838, the students of this school sing "Norma" by Bellini, completely in Romanian.
- The first try of music theory textbook in Romanian was „Romanian grammar notes for the guitar foundation", composed after the European one, in 1829 by Tudorachi Burada. It followed, in Muntenia, I. A. Wachmann, in 1846, with General principles of European music and in Moldova the first printed textbook is „Vocal music grammar" of Al. Petrino, in 1850.
- In 1850, Costache Caragiale projected a "small preparatory Conservatory" for actors, where they "know the music and the dance". In 1851, D. A. Florescu and L. Wiest give Stirvei Voda a project for a conservatory; a similar initiative from the same period dues to Benedetto Franchetti. It felt the need of musical education, especially for actors. In 1861, Matei Milo signed a contract with loan Wachmann to have a theoretical lecture on vocal music with his actors. All the premises were complied for officially founding a conservatory. So, on October 6th 1864, after the proposals and the approaches of Alexandru Flechtenmacher, it is founded the Conservatory of Bucharest, which was designed to prepare lyric and dramatic artists. Also in 1864 it is founded at Iasi a "Conservatory of music and declamation", derived from the ex School of music and declamation, functioning since 1860.

Alexandru Ioan Cuza signes the both founding decrees of the conservatories from Bucuresti and Iași. Decree number 1312, „Standing orders of the Conservatory of music and declamation" contained ten chapters regarding

the conservatory, the administration, the professors, the students, their rights and duties and, finally, information regarding the chorus.

In the first part of the rules it is shown the need of founding this school (C. Ghenea , 1965, p.50): „Art. 1 - It will be founded in Romania a conservatory for music and declamation. The purpose of the Romanian Conservatory is to form Romanian artists in the clerical, instrumental and vocal music and dramatic art and also to help with all the means to expand and improve the musical disposition in the country".

In the next articles it was decided to found two music schools, one in Bucharest and another in Iasi: „Art. 3 - According to the designated purpose of the conservatory, the music schools from Bucuresti and Iasi will be developed each year until they will satisfy the needs of the church and the Romanian artists will occupy all the orchestra and theatres in the country".

It is worth to emphasize the fact that the foundation of these conservatories takes place at 34 years after Spain (1830), 21 years after Leipzig (1843), 14 years after Berlin, 2 years after the Conservatory of Petersburg (1862) and simultaneous with Moscow (1864). Athens will have a conservatory only in 1871 and Sofia in 1921.

The exams from the first year of the Conservatory of Bucharest align 117 students; among them distinguish George Stephanescu, who became "the parent of the Romanian vocal pedagogy", the first professor of solfeggio, choir and belcanto.

George Stephănescu put the scientific basis of the vocal art education. He gives the greatest significance to the technique, the knowledge of the vocal mechanism; his method consists of the following sampling of the studies: the first two years vocal technique (sound emitting and spinning, exercises of agility, homogenization of registry etc.). The following years, after solving these problems, he deals with the repertoire, interpretation and voice master. His principles, exposed in "About the vocal mechanism" (1896), that follow and deepen the ones of P. Mezzetti were printed at Iasi, in 1870, with the title "The first method of canto" constituted a valuable booklet for many generations.

At only five years after foundation (1869), Flechtenmacher, the director of the Conservatory of Bucharest, one of the pioneers of our musical education, announces, in a rapport for the ministry, that „this institution already counts today nine students abroad with different specializations in music, which - with the school's certificates and after a special exam - were accepted at the superior classes of the Conservatories of Paris, Wien, Milano, Napoli and Leipzig, where they distinguish now with their progress in education, bringing distinction to Romania" (C. Ghenea , 1965, p.234).

The level of teaching, how it is shown in the operation regulation of the two conservatories, developed in 1870, was, mostly, elementary; this is the reason why the most talented students finish their studies abroad.

The two Romanian music institutions were proud, rightly, with the glory of their ancient students, having scholarships abroad and which imposed later on the stages in the entire world.

E. Wachmann quoted about it „Miss Birsescu, drama artist well treasured in Wien, Mr. Kucissel, violinist, which, after he had the honor to be a soloist in the concerts of the Philharmonic of Wien, was employed many years as soloist in Berlin and is having a good position in America; the tenor Gabrielescu, who started with success at the Scala Theatre from Milano and others" (C. Ghenea, 1965, p.235).

After 1870 the first generation graduated our State Conservatories, the most of them professional musicians with remarkable artistic spirit: George Stephanescu, Constantin Dimitrescu, Gavriil Musicescu, Teodor Burada etc." (Viorel Cosma, 1977, p.62).

Nevertheless, the activity of the conservatories was not efficient, in the first place because they did not have the correct support from the officials. The conservatory was considered, for example, like a high school and this is the reason why some particulars take the initiative to found superior schools in this domain, to enhance the graduates of the official conservatory. (For example, Academy of music and dramatic art, of Th. M. Stoenescu, 1900, Bucharest.)

The history of our conservatories is aware of this permanent fight of their professors for the acknowledgement of a superior status - fact that will happen later -even though in these conservatories teach well prepared professors not only in pedagogy, but also as interpreters and composers. At the beginning of the 20th century, George Enescu and Aurelia Cionca are only two of the teachers who had become famous in the entire world at the time.

Yet, the places absolutely inappropriate where they were functioning, the lack of funds, the low wages, the lack of updated specialty libraries, the budget economies applied always to these institutions were difficult obstacles for the normal development of our superior musical education. There were difficult moments for our musical culture and perplexed moments for music education history. For example, at the end of 1875, the Ministry of Public Instruction, Titu Maiorescu, makes a decision to dissolve the Conservatory of Iasi, from January 1st, 1876, even if the same Maiorescu requested, in the same rapport, the introduction of the national laic music in all the schools and in the conservatories. After his rapport 2039/1875, Maiorescu asked to the Deputy Chamber to dissolve the school from Iasi, fact accomplished by the Chamber in hurry, without replacing it with another school. The teachers were spread in different schools in Iasi or other towns in Moldova.

Important personalities of the Romanian musical culture show the difficulties they found (C. Ghenea, 1965, p.162): Gheorghe Stephanescu thought that the main cause of the failures of the Romanian artists "are the many difficulties they find in life and the serious lack of things". For this reason, in

1897, when the problem of the total reformation of the musical education arrived, the most persons that spoke asked in the first place the assurance of the living of the graduates; Gavriil Musicescu requested in his project to find fast jobs established by the state, budgetary, for the best students of the Conservatory. Also Alexandra Aurescu, oboe teacher at the Conservatory of Bucharest, requested that "all the actors and singers to be directly officers of the state", such that the students of the conservatories to have a chance in their lives. The same thing for N. V. Socianu, contrabass teacher who asked an assurance of good life conditions for the conservatory graduates, by employing them by the state.

These immediate needs - the assurance of a livelihood for the graduates - have no effect and the right measures were not taken. It was necessary in the first place to assure the material opportunities for the teachers, because the most of them had a poor living, but they were too proud to show the reality.

With the creation of the Conservatories, our national musical school assured the scientific basis of an authentic professionalism and, in the same time, permitted to the talented people to fructify their value in the country, serving to the interests of the Romanian culture.

The artistic "fruits" materialized in: Sonatas, Fantasies, Quartets, Septets and even in the first Romanian Symphony (1869), scores signed by the generation prepared in our schools. This way it was created a "Romanian musical classicism", "which did not lacked the Romanian intonation" (Viorel Cosma, 1977, p.71).

In the circle of the Conservatories it began a local interpretative movement, professors and followers have contributed together for the assertion of a new and original creation. It is worthy to be signaled "Pathetic concert for violin and orchestra" (1852) and "String Quartet" by Ludwig Wiest, the pieces for violin by Robert Klenck, but mostly the vaudevilles with national theme by Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Mauriciu Cden-Linaru and the first national ballet by Ludwig Wiest (The gold lady, 1870) (Viorel Cosma, 1977, p.72).

The simple enumeration of the musical forms and types, the presence of some institutions and modern ways of artistic guidance demonstrates that the Romanian musical school learned some essential coordinates of the European culture, that the mastering process got the fundamental elements of universalism, of international classicism.

Unfortunately, the lack of high artistic skill of the pioneer generation, but even more the absence of the exceptional musical personalities, for guidance in the musical culture postponed until after the Independence War the registration of our school in the global artistic context. The remarkable apparition in the heterogenic, contradictory, but in the same time rich landscape of the time, of the musical critic Nicolae Filimon, the only authentic visionary, a personality with a promising historical and artistic comprehension, proved to be insufficient,

transient (only seven years of activity in the press) and too early (the columnist of the National did not have an eminent creative environment nor a musical rich life, to practice more efficiently his guiding mission).

With all the deficiencies and obstacles immanent for the beginning, the national musical school became a spiritual reality, a unique artistic movement in the European musical context.

The First World War produced even tougher perturbations in the activity of our Conservatories, especially because the most students and teachers left for the war. But even with this hard obstacle, the students and the professors of our musical institutions created teams, even some led by George Enescu, and they had concerts in the hospitals to relieve the suffering and increase their moral.

After the war, the personalities with leadership functions in the conservatories continue the administrative fight for improving the education programs and the teaching level. They try to eliminate from these institutions the students without talent risking compromising the name of the school with their dilettantism, decreasing the value of the graduation certificates of these institutions. The exigency for the teachers' professional capacities increases, being required even the foundation of a commission, managed by George Enescu, in order to examine the quality of the professors' work.

It is tried again to establish precisely the profile, the content and the purpose of the work of these institutions by new regulations; it is designed the establishment of a pedagogical section to form the teachers needed for the general education. Finally, in 1931, the conservatories were raised to the degree of "Academy of music and dramatic art". But after one month, the title becomes even more pompous, "The royal academy of music and dramatic art"; besides that the institutions did not change anything concerning the education program. Those times, for example, at the music Conservatory of Bucharest were three classes of harmony-counterpoint, four sol-fa theory, one of aesthetic, counterpoint, rhythm, musical forms, one of music history, one of encyclopedia of teaching, one of church choir and composition, two classes of opera, five of singing, two co-singing repetition, five piano, five violin, two for cello, one for bass, oboe, flute, clarinet, bassoon, horn, trombone, chamber music, orchestra. It could not pass eight years of study. They studied three years harmony, two musical aesthetic, counter-point, rhythm etc., three music history, three music pedagogy, one encyclopedia of music, four additional piano, three additional singing, four-choir composer, conducted.

After the Great Union, it was founded in Transilvania in 1919 a new Conservatory at Cluj-Napoca, which became in 1931 "The Academy of Music and Dramatic Art". After the odious Dictate from Wien, the Conservatory from Cluj will move to Timisoara (1940 - 1945). The first rector was the remarkable personality of the Romanian music, the composer, conductor, singer and teacher Gheorghe Dima.

After an inevitable period of transition, when the Second World War finished, the music conservatories made important changes year after year, concerning both the pedagogical process and, mostly, the organizational structure. At Bucharest, Cluj and Iasi, the conservatories became centers of musical culture for the large public.

Instrumental assembly and room bands, opera studios (prestige international parts like Madrigal, Cameratta) support a real permanent range of concerts and lyrical-dramatically shows, many first auditions and opening nights. Many times, student bands and young singers which were participating to international competitions, were obtaining prizes and accolades. In this way they situated Romanian Art and Education in the first line of the world.

Like an evidence of interculturalism, in 1946 was founded The Hungarian Conservatory of Music and Dramatic Arts in Cluj through the law number 276 signed by the king Mihai.

In the context of education reform from 1948, regarding the Education Ministry order number 263.327/1948, the Romanian Institute of Arts with the departments of music, dance and show business was founded at Cluj. In the same time was founded the Hungarian Institute of Arts with departments of music, dance, show business and theatre in which the study programs started at Conservatory were continued. This educational institution with Hungarian teaching is the predecessor of University of Theatrical Arts from Târgu-Mureș.

Many leaders, interprets and composers from Romanian Conservatory were starting to shine in the international space.

The superior musical education from Romania has continuous rised and now it is integrated in the European Education

BIBLIOGRAPHY

- Cosma Viorel, Două milenii de muzică pe tărâmul României, Introducere în istoria muzicii românești, Editura Ion Creangă, București, 1977.
- Ghenea Cristian C., Din trecutul culturii muzicale românești, Editura muzicală, București, 1965.
- Giurăscu C-tin C. și colectiv, Istoria învățământului din România, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.

2. "ORFIKON I"-PUNTE DE LEGATURA DINTRE ANTICHITATE SI CONTEMPORANETATE, MIJLOC DE EDUCATIE A CUNOASTERII MUZICII MODERNE DE CATRE COPII" "ORFIKON I"- A "BRIDGE" BETWEEN ANCIENT AND CONTEMPORARY TIMES, A MEANS OF TEACHING MODERN MUSIC TO CHILDREN"

Lect.univ.dr. Stela Guțanu, PhD, conductor choir,
"Faethon" Konservatory of Music in Alexandroupoli – Greece,

Rezumat

Unul dintre scopurile educatiei muzicale este educatia culturii si capacitatii de a intelege muzica de a putea audia, aprecia, clasifica, analiza si interpreta. Schimbarile ce sau produs in creatia muzicala contempozana au contribuit la aparitia noilor genuri complexe ce ating practic toate nivelurile structurii artei muzicale componistice de pana acum precum si al artei in general. Muzica contemporana, extrem de complexa din punct de vedere a formei si structurii sale, necesita o pregatire in prealabil, in acumularea unor anumite cunostinte pentru a putea fi inteleasa adecvat. Deaceea in fata profesorului de muzica contemporan sunt puse un sir de probleme de a gasi diverse mijloace si procedee pentru a facilita intelegerea muzicii contemporane de catre copii si pentru ca s-o si indrageasca. Compozitorul si profesorul grec Atanasios Trikupis a reusit sa faca acest lucru prin scrierea lucrarii "ORFIKON I", prezentata in prima auditie de catre orchestra Conservatorului "FAETHON" (formata din profesori si elevi ai institutiei date) in cadrul Se siunii stiintifice dedicate lui Orfeu ce a avut loc recent (1 - 2 octombrie 2010) in orașul Alexandrupoli, Grecia. Imbracand imnele Greciei Antice in vesminte muzicale moderne, compozitorul a facut o punte de legatura intre antichitate si contemporanietate. Cunoscând tradițiile, istoria si cultura Greciei Antice copiilor le-a fost mult mai usor sa inteleaga conceptiile componistice ale muzicii moderne si au reusit s-o si indrageasca. Scurta analiza a creatiei, prezentata in acest articol, scoate in evidenta acele mijloace si procedee utilizarte de catre compozitor.

Înca din antichitate muzica ocupa un loc de seamă în mai toate formele de activitate ale societății. Ea făcea parte din lista obiectelor de învățământ cu mare pondere în formarea viitorului cetățean. In societatea elina antica fără muzică nu se concepea spectacolul din perioada de mare înflorire a tragediei și comediei, iar profesionalismul muzical a culminat cu celebrele concursuri de mai târziu. Forța lăuntrică a muzicii era concepută de vechii greci ca putere de influență și formare a caracterelor umane (teoria ethosului). Grecii considerau că muzica este o artă imitativă care era în stare să reproducă caracteristici morale și să le

transmită auditorilor.În statul ideal al lui Platon, muzica îi îndrumă pe tineri spre armonie și frumusețe spirituală. După Aristotel muzica poate vindeca boli mintale prin ascultatul unor melodii exaltante ce creează o stare de extaz și provoacă o dezlănțuire spirituală care restaurează balansul mintal.Tot Aristotel remarcă și funcția muzicii ca pur divertisment, ca mijloc de relaxare după o zi grea de lucru.

Astazi educația muzicală urmărește cultivarea capacitațiilor de a aprecia frumosul din artă, ambianță, natură, viața socială și de a contribui la crearea frumosului prin forme de manifestare specifice vârstei, contribuind astfel la formarea și desăvârșirea personalității.În acest sens printre disciplinele fundamentale ale educației muzicale avem istoria muzicii și literatura muzicală.Studiul istoriei și literaturii muzicale universale și românești este considerat fundamental în însușirea și înțelegerea principalelor stiluri muzicale, în crearea și îmbogățirea culturii artistice teoretice și practice a elevilor. Alături de celelalte discipline muzicale, studiul istoriei muzicii are un caracter informativ – de acumulare de cunoștințe, dar mai ales formativ. În această ultimă postură, cunoașterea epocilor, perioadelor, etapelor, stilurilor muzicii universale, creează elevilor posibilitatea de a distinge trăsături esențiale, valori ori nonvalori în cadrul fenomenului muzical istoric și actual. Studiarea acestei discipline cuprinde prelegeri teoretice, audiții muzicale cu ajutorul aparatului audio și video, participări la concerte, parcurgerea unei bibliografii.Aceste materii fundamentale contribuie la cultivarea culturii și capacității de a înțelege muzica de a putea audia , aprecia, analiza, înțelege și interpreta.

Schimbarile ce s-au produs în creația muzicală contemporană au contribuit la apariția noilor genuri complexe ce ating practic toate nivelurile structurii artei muzicale componistice de până acum precum și al artei în general.Arteii ultimilor decenii îi este specifică o deosebită libertate artistică ce a dat naștere exceselor, care la randul lor conditionează în mare măsură interesul către experimentările legate de gen.Aceste căutări ating, în creația compozitorilor din zilele noastre, proporții impunătoare, astfel încât, în rezultatul unui proces artistic atât de activ, deseori apare un nou gen.Uneori compozitorii renunță intenționat la oricare atribuire de gen.Astfel în muzica secolului XXI se observă două tendințe.Prima se caracterizează prin reconstruirea genurilor și apariția unor genuri noi în baza genurilor existente sau în baza unor elemente sau principii de gen noi.La baza celei de a doua tendințe stă abstractizarea conștientă, declarată intenționat, de la legitățile genului, detașarea de orice delimitări impuse de gen.În acest sens, diversitatea genurilor mixte reprezintă o fază intermediară.Anume aceste genuri demonstrează plin pluralismul stilistic, care este, de fapt ,una dintre cele mai importante trăsături ale epocii.Muzica contemporană, extrem de complexă din punct de vedere a formei și structurii sale, necesită o pregătire în prealabil, în acumularea unor anumite cunoștințe, pentru a putea fi înțeleasă adecvat.De aceea în fața profesorului de muzică contemporan sunt puse un șir de cerințe, de a găsi

deverse mijloace si procedee, pentru a facilita intelegerea de către elevi a muzicii contemporane si de ai face să o și îndrăgească.

Unul dintre muzicienii contemporani si anume Athanasios Trikoupis a reușit să facă acest lucru prin compunerea lucrării „ORFIKON I”, prezentată în prima audiție de către orchestra Conservatorului „Faethon”(formată din profesori si elevi ai instituției sus numite) in cadrul Sesiunii Științifice dedicate lui Orfeu ce a avut loc recent (1-2 octombrie 2010) in orașul Alexandroupoli din Grecia. Tânărul compozitor grec Athanasios Trikoupis, Doctor in Muzică, asistent la Universitatea de Muzică din Salonic, s-a născut in nordul Greciei, orasul Alexandroupoli.A absolvit Conservatorul de la Atena, Conservatoire Europeen de Musique de Paris si Universitatea de Muzică din Graz.In 2009 si-a luat titlul de Doctor in Muzica.S-a etalat in calitate de pianist in 1991, castigând premiul întâi pe tară la concurs de pian si in calitate de interpret-solist sustinând un șir de concerte in tară si in străinătate.Talentul componistic al tânărului compozitor a fost remarcat de publicul din Grecia, Anglia, Germania si Austria unde s-au interpretat diverse creatii ale domniei sale.

La baza creatiei sale „ORFIKON I” stau doua imnuri vechi din perioada Greciei Antice ce se referă la zeități.În sec.VI î.H.a luat amploare în Grecia Antică mișcarea spirituală numită „Orefeism”.Scopul acestei religii era căutarea și cunoasterea eul-ui personal și atingerea mântuirii.Se ocupa de problemele de bază a misterului existenței umane:viața și moartea.Din păcate nu s-au găsit documente care ne-ar relata amănunte referitoare la desfășurarea acelor ceremonii.S-au păstrat doar câteva imne orfeice.Asa numitele” Imnele Orfeice” se cântau sau se recitau de către greci in timpul ceremoniilor religioase din perioada antică.Denumirea de „imne orfeice” au preluat-o de la legendarul Orfeu, fiul lui Apolon și a unei dintre Muze, era cântarețul perfect din miturile Greciei Antice, care vrăjea cu vocea și muzica sa nu numai animalele ci și copacii.Cele 87 de imne orfeice sunt dedicate diferitelor zeități, în unele cazuri se abordează o singură zeitate dar i se atribuie diverse nume.In imne se exprimau dorințele si solicitările adresate zeităților și preoților, care efectuau ceremoniile religioase, pentru sănătate, bunăstare, pentru un an bun, pentru cei ce călătoreau și in general pentru o viață mai bună.

Îmbracând imnele Greciei Antice în veșmintele muzicale moderne, compozitorul a făcut o punte de legătura între antichitate si contemporaneitate, între arhaism si modernism.Cunoscând tradițiile și cultura Greciei Antice, elevilor le-a fost mult mai ușor să înțeleagă concepțiile componistice ale muzicii moderne și au reușit s-o și îndrăgească.Scurta analiză a creației, pe care o voi desfășura in continuare, va scoate in evidență mijloacele și procedeele componistice utilizate de către compozitor in vederea unei înțelegeri și însușiri cât mai adecvate a concepțiilor componistice moderne.

Creația „ORFIKON I” e conceputa pentru orchestră, grup vocal, cor de copii si bandă sonoră.În componenta orchestrei sunt incluse urmatoarele instrumente:

1. instrumente cu coarde: viorile unu și doi care la randul lor se împart în divisi, violă și violoncel.

2. instrumente de suflat: flaut, clarinet în si bemol, saxofon alto, saxofon tenor și trompeta în si bemol.

3. instrumente de percuție: timpane, toba mare, conga, tom-tom, tambur.

În componenta grupului vocal compozitorul a ales culorile tibrile ale vocilor de tenor, bariton și ale vocilor înalte femeiești (incluzând patru soprane).

Având în față cele două imne arhaice, compozitorul le-a investit în cel mai splendid veșmânt acustic ce reflecta simbolul orfeic al eroului cântăreț și proprietățile magice ale muzicii pe care o execută. Spectrul larg și divers al caracteristicilor acustice oferite de diversitatea instrumentelor utilizate, de diversitatea vocal-timbrală al grupului vocal, de diversitatea sunetelor emise de corul de copii (cu vocea) și cu diverse instrumente de percuție și de banda sonoră înregistrată în prealabil ce însoțește execuția lucrării ca un fundal, capătă roluri distincte pe parcursul desfășurării misterului orfeic. Polioritmia, unisonul, armonia modală, disonanțele puternice, contrastul ritmico-melodic, tehnicile moderne de execuție ce îmbogățesc paleta acustică ale instrumentelor orchestrale tradiționale, improvizația, banda sonoră înregistrată în prealabil și utilizată drept fundal pe parcursul întregii desfășurări a creației, reprezintă unele dintre elementele componistice utilizate de către compozitor în vederea descrierii sonore adecvate a ritualului religios redat în conținutul celor două imne orfeice. Agresivitatea muzical-simbolică a creației este determinată de multiplele caractere ale zeităților (a mâniei, a furiei, a supărării etc.) descrise în conținutul textelor arhaice ale imnelor lui Orfeu. Extazul fizic și spiritual, orgia și frica se confruntă în părțile succesive ale creației creând contrastul puternic ce constituie elementul principal al macrostructurii creației.

Creația „ORFIKON I” se constituie din introducere și patru părți. Partea introductivă (măsurile 1-132), bazată pe polioritmie și motive melodice arhaice, ne introduce în atmosfera și caracterul arhaic al textului literar expus ulterior în părțile ce urmează. Subtila intrare a viorilor 2a bazată pe un ostinato ritmic de cvintolet la 5/8 este preluată de viorile 2b în măsura 8 cu o singură modificare de accent pe ultimul segment al structurii ritmice. Aici apare primul contrast de accente. În măsura 19 intra viorile 1 la un interval de cvintă păstrând însă același ostinato ritmic al viorilor 2. În timp ce viorile 1 și viorile 2 (cu diviziile lor) își continue desfășurarea ostinato-ului ritmic într-o nuanță de „pp”, în măsura 23 intra vioara solo1 cu „mp” având un desen ritmic nou ce constituie un joc de triolette și cvintolette. Cu același desen ritmic dar în contrast cu vioara solo1 intra vioara solo2, în măsura 34, păstrând nuanța de „mp”. Având același ostinato ritmic dar asimetric metrelui și cu accentul pe segmentul 2 al structurii ritmice își încep desfășurarea materialului muzical la unison, în măsura 43 din auctus, viola și violoncelul. Din măsura 36 în desfășurarea materialului muzical are loc o creștere intensă a dinamicii sonore astfel încât în măsura 46, odată cu intrarea clarinetului în B cu sunetul fa#, întreaga orchestră atinge nuanța de „f”. În

măsura 59 intră timpanele cu un ritm ostinato de triolete asimetric metrului. În acest moment orchestra atinge nuanța de „ff”. În măsura 61 intra toba mare și în masura 62 intra tamburul și trompeta în sol, în acest moment se deslușește clar ciclul pentatonic, ultimii intră flauții cu un fluierat înalt-ostinato. În măsura 69 se oprește poliritmia odată cu încetarea execuției a materialului muzical la toate instrumentele înafara de violă și violoncel, care timp de 2 măsuri au o susținere la unison a sunetului sol. Se schimbă și masura de la 5/8 la 4/8. După aceea tăcere subită de 2 măsuri intră la unison (măsurile 71-80) întreaga orchestră pe o nuanță de „sff” cu un motiv melodic cu caracter arhaic. După expunerea temei melodice arhaice toate instrumentele încetează execuția și rămâne doar trio de instrumente de percuție (timpanele, tom-tom, și conga), având fiecare un desen ritmico-melodic contrastant. Din măsura 111 încep să intre rând pe rând celelalte instrumente la nuanța de „ff” cu desenul ritmico-melodic inițial. În partida viorilor are loc o mică schimbare și anume interpretarea inițialei melodii în cvinte ceea ce îmbogățește sonoritatea generală a orchestrei. În masura 123 se aude din nou motivul melodic arhaic la instrumentele de suflat (flaut, clarinet, saxofon alto, saxofon tenor și trompetă) în timp ce instrumentele cu coarde își continue ostinato-ul său ritmico-melodic fără modificări. În măsura 125 intră corul de copii strigând nume de zeiță (Curites, Curivates) astfel anunțând începutul ceremoniei religioase și a părții întâi a lucrării. Intrarea rând pe rând a instrumentelor, creșterea treptată a nuanțelor dinamice, contrastul ritmico-melodic, toate aceste procedee utilizate de compozitor redau tabloul introductiv de adunare a poporului rând pe rând la ceremonia religioasă, gălăgia și polemica susținută de oameni în așteptarea începerii doxologiei aduse zeițărilor și clericilor.

Partea I a lucrării începe cu măsura 133 odată cu intrarea bandei sonore înregistrate în prealabil care va însoți desfășurarea lucrării până la finele ei. Banda sonoră reprezintă vocea celui mai mare zeu. Acest procedeu utilizat de compozitor este foarte reușit. Publicul aude o voce de undeva fără să vadă pe acel cineva, acest procedeu îi atribuie vocii auzite un mister cu atât mai mult că vocea este amplificată și se aude cu reverberații creând în imaginația ascultătorului chipul misterios al zeului. În timp ce vocea exclamă numele diferit zeiță, la instrumentele cu coarde, împărțite în perechi (viorile 1a cu viorile 1b, viorile 2a cu viorile 2b, viola cu violoncelul), se aude un contrast ritmic de secunde mici și septime mari (de parcă ar evoca o polemică). Nuanțele interpretării sunt „f-ff”. Aici compozitorul a lăsat la imaginația, la latitudinea interpreților reprezentarea ritmică, având drept scop crearea contrastului. În toate cele patru părți rolul instrumentelor este să redea ceea ce se aude pe banda sonoră. Spre exemplu în partea întâi în măsura 135 în momentul în care zeul cel mare exclamă cuvintele „*aria tefki*” ceea ce înseamnă „arme de luptă”, instrumentele de percuție intră cu un desen ritmic exuberant de puternic și precipitat. În masura 137 la cuvântul „*zoigoni*” ceea ce înseamnă „viață” se aud în contrast ritmic secunde mici cu septimile mari la instrumentele cu coarde

redând astfel agitația, un început de viață. După care în măsura 138 la cuvântul „*samothraki*” (este denumirea insulei grecești) melodia capătă un caracter măreț cu o desfășurare amplă. În această parte își face apariția grupul vocal (tenor, bariton și cele patru soprane) ce reprezintă vocile clericilor. Aceștia rând pe rând exclamă doxologii aduse zeităților, și la fiecare exclamație aduce replica sa corul de copii cu batai din palme, batai din picioare, cu lovire de linguri și talgere. La sfârșitul primei părți, la exclamația sopranei a cuvântului „*orgiofanti*” ce redă extaziere, creația atinge punctul culminant și corul de copii execută toate replicile (efectuate până acum pe rând) odată (bataile din palme, bataile din picioare, loviri de linguri și talgere). Se încheie partea întâi cu toba mare ce întrerupe executarea replicilor corului de copii.

Partea a II-a e total diferită de partea I, ea poartă un caracter de rugăciune. Textul se referă la o rugăciune către aer. Viorile redau aerul fără sunet prin tragerea arcușului deasupra scăunelului. Grupul vocal are o melodie modală bazată pe intervale de cvinte și secunde și are un caracter liniștit. În măsura 186 se sfârșește partea a II-a și se începe partea a III-a.

Partea a III-a se bazează pe materialul ritmico-muzical al părții întâi și reprezintă dezvoltarea primei părți. Conținutul textului literar descrie ceea ce face zeei când se înfurie. Aici instrumentele cu coarde execută în măsura de 5/8 pe o nuanță de „*f*” ostinato-ul ritmico-melodic din partea întâi în timp ce în partida instrumentelor de suflat se aude motivul arhaic al primei părți. În măsura 216 motivul melodic este preluat de instrumentele cu coarde, iar instrumentele de suflat și de percuție au un ostinato ritmico-armonic. Măsurile 224-230 reprezintă partea de final sau cadența acestei părți care începe cu o nuanță de „*sp*” și pe parcursul desfășurării sale odată cu intrarea rând pe rând a tuturor instrumentelor se atinge o nuanță de „*fff*” în momentul în care toate vocile grupului vocal și corul de copii exclamă cuvântul „*curites*”.

Partea a IV-a - partea finală a creației reprezintă o continuitate a părții a doua. Aici toate instrumentele interpretează în mod „*tonlos*” - fără sunet: viorile cântă cu arcușul pe scăunel, redând suflatul aerului, trompeta emite un aer greu sub formă de glissando, iar flautul emite un aer vibrant care se execută cu buzele în mod grabit. Cuvintele exclamate de soliști caracterizează aerul, respirația și sufletul ceea ce este redat în execuția orchestrală. Spre sfârșitul părții viorile solo redau prin glissando sunetele emise de pescăruși cu care se încheie partea de final.

Meritul compozitorului constă în faptul că a reușit să redea o tematică atât de amplă și filosofică prin mijloace de interpretare simple în concordanță cu capacitățile elevilor care au executat această creație. A făcut acest lucru conștient în vederea antrenării copiilor într-o astfel de activitate de cunoaștere a muzicii nu numai în mod teoretic ci și practic. Creația „*ORFIKON I*” este o creație didactică care îi ajută pe elevi să însușească stilul și tehnicile muzicii noi în activitatea practică.

Abstract

One of the goals of music education is to infuse culture, to educate the ability to understand, to listen to, appreciate, classify, analyze and perform music. The changes occurred in the contemporary musical creation have contributed to the emergence of new complex genres that actually reach all the structural levels of compositional art so far, as well as of arts, in general. Extremely complex in terms of form and structure, contemporary music requires a certain training and degree of knowledge in order to be adequately understood. This is why today's music teacher is faced with a series of problems in finding various ways and methods to facilitate the children's understanding and liking of contemporary music. The Greek composer and teacher Atanasios Trikupis has managed to do just that, by composing "ORPHIKON 1", whose world premiere took place in Alexandroupoli, Greece, at the recent Scientific Session dedicated to Orpheus (1-2 October 2010). The work was performed by the orchestra of the "Phaëton" Conservatory in Alexandroupoli (comprised of teachers and students of that institution). By rendering modern musical vestments to ancient Greece hymns, the composer has built a "bridge" between the ancient times and today. By knowing the traditions, history and culture of ancient Greece, the children found it much easier to understand the compositional concepts of modern music and they even liked it. This article presents a short analysis of this work, which highlights the approach and techniques used by the composer.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Μάρω Κ. Παπαθανασίου, *Ορφική κοσμογονία-Αστρονομία και μυστηριακή λατρεία*, Πρακτικά Συμπόσιου, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ποδόπης-Έβρου, Κομοτηνή 2009.
- [2] Δ.Π. Παπαδίτας-Ε. Λαδιά, *Ορφική Ύμνοι*, Β' έκδοση, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1983.
- [3] Κωνσταντίνου Μαυρομάτη, *Η ουρανογραφία των Άγιων*, Εταιρία Αστρονομίας και Διαστήματος, Βόλος 2005.
- [4] Αχιλλέως Θ. Σαμοθράκη, *Λεξικόν γεωγραφικόν και ιστορικόν της Θράκης*, έκδοσις Β', Αθήνα 1963, ειδική ηλεκτρονική έκδοση Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Ροδόπης-Έβρου, Εταιρεία Θράκικων Μελέτων 2008, λήμμα Κάβειροι.
- [5] Φύλις Λεμάν, *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica*, Αθήνα 2007, εκδοτικός οίκος Παπυρος, επίσης λήμματα Κουρίτες και Καβείροι
- [6] *Hymns and initiations*, Translated by Thomas Taylor, published in 1994, revised edition published in 2003, A republication of the Mystical Hymns of Orpheus(1824), The Prometeys Trust, UK, p.95.
- [7] Δίδυμοι, *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica*, Αθήνα 2007. Εκδοτικός οίκος Παπυρος, επίσης λήμματα Ληδα, Διοσκουροι.

3. PERSPECTIVE EDUCATIONALE ALE LUCRĂRII “MICROGRAFII” VANGHELIS KARAFILLIDIS EDUCATIONAL PERSPECTIVES AT VANGELIS KARAFILLIDIS “MICROGRAPHS”

Lect. univ. dr. Luminița Guțanu,
“Spiru Haret” University, the Faculty of Music, Bucharest

Rezumat

Arta pianistică constituie un aspect important în cultura muzicală europeană, și nu numai, fapt determinat de posibilitățile ample și variate ale acestui instrument. Acest articol dezvăluie importanța, rolul “Micrografulor” în procesul studierii artei interpretative pianistice și a tehnicilor de compoziție contemporane, dar și importanța lor în dezvoltarea individualității artistice a tânărului pianist. Este o creație, având la baza patru piese, cu pondere în pedagogia pianistică. În fiecare piesă există un tip predominant de imaginație artistică și o modalitate respectivă de structurare a materialului musical. Însuși compozitorul ne dezvăluie motivul pentru care a compus aceste piese: ”I composed these pieces in order to explore and teach modern compositional techniques to young pianists”.

Arta pianistică constituie un aspect important în cultura muzicală europeană, și nu numai, fapt determinat de posibilitățile ample și variate ale acestui instrument. Dintotdeauna crearea repertoriului național s-a aflat în atenția compozitorilor greci. De altfel, repertoriul reprezintă unul dintre cele mai importante aspecte ale activității profesionale a muzicianului, permițând rezolvarea diferitelor probleme în cadrul procesului interpretativ-artistice și instructiv-didactic. Alături de aranjamentele și prelucrările de folclor muzical, își face apariția și repertoriul original pentru pian, ce corespunde necesităților instituțiilor de învățământ autohtone și practicii concertistice din Grecia. Spre exemplu, despre lucrarea sa “Micrografia”(lucrare ce are la bază patru piese) însuși compozitorul-Vangelis Karafillidis ne dezvăluie motivul pentru care a compus-o:” I composed these pieces in order to explore and teach modern compositional techniques to young pianists”.-Am compus aceste piese pentru a putea explora și preda tehnicile compoziționale moderne tinerilor pianiști).

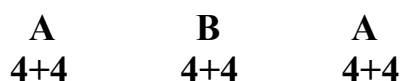
Vangelis Karafillidis- compozitor, pianist, profesor și fizician s-a născut în 1971, în or. Alexandroupolis, Grecia. În 1996 își ia licența în fizică la Universitatea Aristotelus din Thessaloniki, în 1994 –Diploma de pianist la Colegiu de Muzică din Thessaloniki(clasa profesorului Nicolas Astrinidis), iar în 1996-Diploma în compoziție la același colegiu(clasa profesorului Alkis Baltas).V.Karafillidis este membru al Uniunii Compozitorilor din Grecia, lucrările sale au fost interpretate atât la nivel național(Thessaloniki, Alexandroupolis, Xanthi și Athena), cât și la nivel Internațional(Germania

(Berlin and Wuppertal), Bulgaria (Sofia), Lituania (Vilnius) și România(București)).În calitate de pianist a susținut o serie de concerte în Thessaloniki, Xanthi, Alexandroupolis, Komotini.Pentru compozițiile sale a câștigat o serie de premii naționale și internaționale(în 2000-premiul I pentru Variațiuni pe o temă de dans tradițională grecească și premiul II pentru *Micrografii* în cadrul primei ediții a Concursului- Compoziții pentru pian, organizat de către the House of Education and Arts al Municipiului Xanthi, în 2003-premiul III pentru quartetul “*The Darkness of Time*” în cadrul celei de-a 11 ediții a Concursului Internațional “Music and Earth” Sofia (Bulgaria), 2010-Diploma de onoare pentru *Etude* în cadrul Concursului Internațional Premiu pentru Excelență în Compoziție organizat de către Acadenia Națională de Muzică (Public Educational Charity, State of Colorado) în colaborare cu Conservatorul Neapoli și Sykies din Thessaloniki, Grecia, 2010.A participat la o serie de Conferințe și Simpozioane Internaționale în Grecia(Lamia), România(București, Pitești, Alba-Iulia, Brașov, Oradea, Iași), Republica Moldova(Chișinău).

Micrografiile, compusă în 1994, este o creație, având la baza patru piese, cu pondere în pedagogia pianistică. În fiecare piesă există un tip predominant de imaginație artistică și o modalitate respectivă de structurare a materialului musical.

Micrografiile(lucrări ce a câștigat premiul II în cadrul Concursului Național de Compoziție(compoziții pentru pian) organizat de către House of Education and Arts al Municipiului Xanthi (Grecia) în 2000) sunt patruse adânc de melosul popular, atât prin citare propriu-zisă(micrografiile nr 3 și 4), cât și prin compoziții în stil popular(micrografiile nr.1 și 2)

Partea I(nr.1) – *Allegretto*- este încadrată într-un plan formal tripartit(ABA) , fiecare se constituie din două segmente a câte patru măsuri, astfel obținem următorul desen grafic



Ca sistem de organizare a înălțimilor avem prezent unul temperat, iar ca sistem de organizare a ritmului- măsura de patru, durata minim măsurabilă= optimea.

EX

Allegretto

Sintaxa lucrării- monodie acompaniată, în care atât monodia, cât și acompaniamentul sunt scrise omofon.

Sesizăm inversări de planuri, elementele melodice utilizate în partea A în mâna dreaptă în partea B le găsim în mâna stângă(devin elemente de acompaniament) și invers.

În partea A semnalăm prezența pentatonicii: C-D-E-G-A, iar în partea B: F-G-A-C-D.

Partea a II-a(nr.2)- *Andantino cantabile*, ca sistem de organizare a ritmului avem ritm binar, durata minim măsurabilă= optimea. Sintaxa lucrării- monodie acompaniată, în care atât monodia, cât și acompaniamentul sunt scrise omofon.

A	B	A
6+6	6	6+8

EX.

Andantino cantabile

Partea a III-a(nr.3)- *Allegretto*- are la bază o melodie tradițională ce provine de pe insulele Aegean. Acest cântec poartă denumirea de Thalasaki, în traducere Marea, de fapt, este un cântec-meditație adresată mării, este o rugă către mare, să nu cauzeze probleme celor ce călătoresc pe mare și să-i protejeze pe pescari. Dansul pe aceeași melodie poartă denumirea de Kalamatianos, de aici și denumirea de acest ritm-kalamatianos(3+2+2)-7/8, ce provine de la un oraș din Peloponez(Kalamata), noi acest ritm îl denumim ca ritm aksak.

Această melodie este și cântec(Thalasaki) și dans(Kalamatianos).

EX.

Allegretto

Deci, după cum vedem în această parte compozitorul utilizează melodia folclorică tradițională după procedeul-citare directă, înveșmântând-o cu un acompaniament în stilul componistic al secolului XX(semnalăm și prezența liniei melodice cromatice în acompaniament).

Pentru acest traiect melodic compozitorul utilizează o paletă largă de procedee. Ea trece prin diverse ipostoze, precum: în prima frază ea deține un acompaniament cromatic, în cea de-a doua frază semnalăm prezența poliritmiei (în mâna dreaptă avem un ritm de 7/8, iar în stânga de 2/4) și în cea de-a treia frază -prezența bimodalismului(E eolian-E dorian), o strategie modală de maximă eficiență.

Această piesă este favorita compozitorului grec Alkis Baltas, fiind foarte impresionat de paleta largă de procedee utilizată pentru o singură melodie, pe o suprafață atât de mică. Traiectul melodic se constituie într-un întreg organic articulat, dar contemplat din unghiuri și perspective mereu schimbate, relevăm preocuparea compozitorului pentru plasticitatea imaginilor muzicale. În această lucrare Vangelis Karafillidis ne demonstrează încă o dată viabilitatea valorificării formelor tradiționale și posibilitatea adaptării lor la limbajele contemporane. Semnalăm influența limbajului componistic a lui Bela Bartok și a impresionismului.

Partea a IV-a(nr.4)- *Allegretto*-la baza acestei părți e o melodie tradițională din Cipru, încadrată într-un plan formal tripartit(ABA) Ca sistem de organizare a ritmului avem ritm binar, durata minim măsurabilă= șaisperezecimea. Sintaxa lucrării- monodie acompaniată. Ca și în partea a treia, compozitorul utilizează melodia folclorică tradițională după procedeul-citare directă, înveșmântând-o cu un acompaniament în stilul componistic al secolului XX(un acompaniament cromatic disonant).

EX

Allegretto

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto". It consists of two staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The time signature is 2/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and ends with a quarter note G5. The accompaniment in the left hand is chromatic, starting with a quarter note F3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and ends with a quarter note G4. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

Micrografiile fac parte dintr-un volum de piese pentru pian ce servesc, în special, pentru realizarea obiectivelor pedagogice. Aspectul instructiv al acestor miniaturi condiționează un șir de particularități didactice: specificul structurii emotiv-plastice, a sarcinilor tehnice, structura intonativă bazată pe folclorul autohton, dezvoltarea simțului ritmic etc. Toate aceste aspecte conferă miniaturilor pentru pian un loc indispensabil în studiul instrumentului, deoarece lucrul asupra acestei creații oferă posibilitatea de a rezolva atât în baza materialului muzical național, cât și al celui occidental(cat si a procedeelelor utilizate), unele probleme cardinale de instruire și educare, caracteristice învățământului musical. Această lucrare deține o pondere în procesul studierii artei interpretative pianistice și a tehnicilor de compoziție contemporane, precum și o importanță în dezvoltarea individualității artistice a tânărului pianist.

Abstract

The art of piano is an important aspect of Europe's musical culture, to say the least, because of the broad and varied possibilities that this instrument has to offer. This article reveals the importance, the role of "Micrographies" in the process of studying the art of piano playing and the contemporary compositional techniques, as well as their importance in developing the artistic personality of the young pianist. Based on four musical pieces, "Micrographies" is an important work used in piano teaching. In each of the musical pieces, there is a prevailing type of artistic imagination, with a corresponding method of structuring the musical material. The composer himself explains why he wrote this work: "I composed these pieces in order to explore and teach modern compositional techniques to young pianists".

BIBLIOGRAPHY

1. Vangelis Karafillidis- Micrografii- manuscris, Thessaloniki, 1994

4. GHEORGHE CIOBANU, DESCHIZĂTOR DE DRUM ÎN CERCETAREA MUZICII DE TRADIȚIE BIZANTINĂ LA IAȘI GHEORGHE CIOBANU, A PIONEER IN RESEARCHING MUSIC OF THE BYZANTINE TRADITION AT IAȘI

Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Între strădaniile celor care au activat în Conservatorul ieșean – azi Universitatea de Arte „George Enescu”, aflată la aniversarea a 150 de ani de existență, etnomuzicologul și bizantinologul Gheorghe Ciobanu (1909–1995) ocupă un loc deosebit. Activitatea sa, axată pe două ramuri importante ale culturii românești – folclor și muzica religioasă – și-a avut temelia în studiile sale din cadrul Seminarului Central și al Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București, ca și în studiile sale speciale de paleografie bizantină și cânt gregorian sub îndrumarea savantului român, bizantinologul pr. I. D. Petrescu.

Preocupările lui Gheorghe Ciobanu și-au găsit realizarea în munca sa de cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor din București și de profesor la Conservatorul din Iași, continuată de-a lungul întregii vieți.

În perioada când a activat la Conservatorul ieșean (1965-1971) Gheorghe Ciobanu a condus catedra de Folclor și etnomuzicologie, în acest timp elaborînd și teza sa de doctorat, Lăutarii din Clejani, susținută la unicul centru de doctorantură de atunci din țară de la Conservatorul de Muzică din Cluj-Napoca.

Tot în această perioadă rodnică pentru activitatea sa de cercetător Gheorghe Ciobanu a realizat numeroase lucrări științifice, dintre care unele vor fi adunate în volumul I al monografiei Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Cercetările ulterioare perioadei ieșene vor sta la baza volumelor II și III ale aceleiași monografii, în care vor fi reluate și dezvoltate teme deja abordate.

Pasiunea și competența lui Gheorghe Ciobanu pentru cercetarea științifică, orientată către aspecte fundamentale ale culturii muzicale românești – folclorul și muzica religioasă –, credința sa în existența unor valori autentice ale acestei culturi și puterea lui de convingere prin argumente științifice asupra certitudinii acestor valori au creat emulație în viața Conservatorului ieșean, ca și în cea a întregii țări, impulsionînd sesiuni științifice și congrese naționale și internaționale de bizantinologie.

După plecarea din Iași în 1971 Gheorghe Ciobanu a găsit în capitala țării o echipă de bizantinologi e mare ținută științifică (Marin Ionescu, Grigore Panțiru, Titus Moisescu), a căror activitate era orientată asupra cercetării vechilor manuscrise de muzică bizantină, în special a celor aparținînd Școlii de

la Putna. Rezultatele obținute în cursul acestei cercetări au fost în cele 6 volume ale seriei *Izvoarele muzicii românești*, Gheorghe Ciobanu participând direct la elaborarea a patru dintre aceste volume.

Prezența activă a profesorului Gheorghe Ciobanu la Iași a stimulat pe unii dintre tinerii cercetători de atunci să se aplece cu deosebit interes asupra studiului muzicii bizantine, în colaborare fie cu profesorul însuși, fie cu alți îndrumători, către care i-a călăuzit Gheorghe Ciobanu. Unul dintre acești tineri, el însuși avînd studii anterioare teologice și muzicale, a fost Florin Bucescu, astăzi preot și profesor dr. la Universitatea de Arte "George Enescu" Iași. El a susținut încă dinainte de 1990 cursul de paleografie bizantină la secția de muzicologie între anii 1978-1985, urmat apoi la aceeași disciplină de Larisa Agapie (1985-1987) și de Gabriela Ocneanu (1987-1990).

Activitatea de învățare și de cercetare științifică a muzicii de tradiție bizantină s-a intensificat după 1990 la Iași, atît în cadrul Universității de Arte "George Enescu", cît și în cadrul Centrului de Studii Bizantine Iași, rezultatele obținute fiind valorificate în revistele *Byzantion romanicon* (numerele I-VII) și *Acta Musicae Byzantinae* (numerele I-X). Activitatea de la Iași a antrenat cercetători din întreaga țară și de peste hotare la participarea la simpozioane naționale și internaționale de bizantinologie muzicală.

Pentru a continua această activitate de cercetare este necesar a se urmări cu tenacitatea de care a dat dovadă Gheorghe Ciobanu acele idei valoroase care l-au călăuzit pe profesor în activitatea sa și anume:

1. Cunoașterea aprofundată a muzicii aparținînd bisericii creștine în general și a celei ortodoxe în special.
2. Studiarea evoluției sale istorice de-a lungul celor două mii de ani pentru a-i înțelege caracterul unitar datorat trăsăturii sale esențiale de artă închinată lui Dumnezeu.
3. Observarea caracterului de universalitate a muzicii bizantine, formată și dezvoltată în cadrul marelui imperiu creștin bizantin, dar răspîndită în timp și spațiu dincolo de hotarele lui.
4. Observarea particularităților acestei muzici, care se manifestă în cadrul culturilor naționale, conferind artei creștine frumusețea varietății.
5. Cercetarea muzicii bizantine existente în țara noastră pe baza documentelor identificate pînă acum și descoperirea altora încă neidentificate, ca și pe baza practicii muzicale cultivate în acest spațiu.
6. Cunoașterea și înțelegerea specificului acestei muzici, dezvoltată în spațiul românesc și conservarea lui atît în creație, cît și în interpretare.

Numai desfășurînd activitate de cercetare teoretică și practică pe aceste coordonate trasate de regretatul bizantinolog Gheorghe Ciobanu se pot fructifica eforturile depuse de ele și de generația sa.

Numai astfel se poate reînnoa firul unor preocupări pentru arta și cultura românească, legată strîns la temelie ei de Biserică, păstrînd ceea ce este propriu și inconfundabil.

Instituție de prestigiu cu o existență de 150 de ani, Conservatorul ieșean, azi Universitatea de Arte „George Enescu” a reprezentat mereu pentru capitala Moldovei focarul vieții muzicale. Aici s-a adunat elita muzicienilor profesioniști sub îndrumarea cărora au crescut tinerele generații de interpreți; aici s-au înjghebat formații vocale și instrumentale prin care s-a răspândit în urbea ieșeană muzica românească și universală; aici s-a compus muzică, contribuindu-se astfel la întemeierea și dezvoltarea școlii românești de creație, care a ținut mereu cumpăna tuturor căutărilor de limbaj muzical, fructificându-le cu grijă și pricepere.

Între strădaniile celor care au activat în Conservatorul ieșean s-au înscris și cele ale etnomuzicologului¹⁰ și bizantinologului Gheorghe Ciobanu.¹¹

Și-a închinat viața studiului folclorului și muzicii bisericești tradiționale, adică celor două ramuri fundamentale ale culturii noastre muzicale care o fac identificabilă în ansamblul creației artistice europene.

S-a pregătit pentru această activitate începând de pe băncile Seminarului Central din București, pe care l-a absolvit în 1931, continuând studiile la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București (1931-1938), unde a beneficiat de îndrumarea unor mari maestri ai artei muzicale românești: Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul; în cadrul secției de muzică religioasă a aceleiași instituții de învățământ superior, a urmat studii speciale de paleografie bizantină și de cânt gregorian cu savantul român de talie internațională, preot prof. Ioan D. Petrescu-Visarion, între anii 1944-1946.

Activitatea desfășurată ulterior s-a axat pe cele două direcții, pe care s-a îndreptat încă din timpul studiilor – folclor și muzică religioasă – ca cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor din București (1954-1968)¹² și ca profesor la Conservatorul din Iași, muzica bizantină constituind o preocupare de-a lungul întregii sale vieți.

În anul 1965 Gheorghe Ciobanu a venit la Conservatorul din Iași, atunci când această instituție de învățământ superior artistic abia se reînfrîpa, după trista decadă 1950-1960, când își întrerupsese activitatea.¹³ Într-o atmosferă

¹⁰ Despre activitatea de etnomuzicolog a lui Gheorghe Ciobanu în cadrul Conservatorului din Iași vezi articolul prof. Florin Bucescu *Activitatea ieșeană a profesorului Gheorghe Ciobanu. In memoriam*. In *Byzantion*, vol. II, Iași 1996, pp. 28-33.

¹¹ Gheorghe Ciobanu s-a născut în comuna Pădureni-Ilfov cu un veac în urmă, la 2 februarie 1909 și a încetat din viață la 29 iunie 1995 în București, împlinindu-se anul acesta 15 ani de la moartea lui.

¹² Activitatea de etnomuzicolog s-a soldat cu numeroasele studii răspândite în cele trei volume intitulate *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, toate publicate în *Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor* din București: vol. I–1974, vol. II–1979, vol. III–1992, la care se adaugă volumul *Études de musique ancienne roumaine*, Editura Muzicală București 1984 și a fost încununată cu teza sa de doctorat, *Lăutarii din Clejani*, susținută la Conservatorul „Gheorghe Dima” din Cluj.

¹³ Două generații de cadre didactice se străduiau să întregescă și să dezvolte învățământul artistic ieșean: profesorii mai vîrstnici, care activaseră neîntrerupt în cadrul școlii de muzică *Octav Băncilă* (Achim Stoia, George Pascu, Constantin Constantinescu, Dumitru Chiriac și alții) și tinerii – pe atunci – absolvenți ai Conservatorului din București (Elena și Mihai Cozmei, Iulia Bucescu, Cornelia și Adrian Diaconu, Gabriela Ocneanu, Vasile Spătăreanu, Liliana Gherman, Anton Zeman, Sabin Pautza) și Cluj (Silviu Varvaroi, Gavril Irany, Ștefan Lory), ca și cei din primele promoții crescute pe băncile Conservatorului din Iași (Maria-Jana Stoia, Elena și Nicoale Gîscă, Paula Bălan, Gabriela Lipceanu, Mariana Cosovanu, Melania Boțocan),

încărcată de dorința de a cultiva muzica de bună calitate prin strădania de a cerne valorile adevărate de cele false, Gheorghe Ciobanu a adus un suflu proaspăt, o sete de cunoaștere și de comunicare, pe care le păstrase neștirbite în pofida faptului că drumul nu-i fusese totdeauna larg deschis spre înfăptuirea idealurilor sale de cărturar autentic și pasionat. Gheorghe Ciobanu acumulasă cu sîrguință neîntreruptă și dorea să trăsmită și altora cunoștințele, experiența și metodele de lucru științifice însușite de la înaintașii săi din perioada interbelică, perioada de aur a culturii, științei și artei românești.

Gheorghe Ciobanu a venit la Iași pentru a fi profesor și pentru a împărtăși tinerilor preocupările sale în domeniul folclorului și al muzicii bizantine. El a fost aici mai întâi lector și apoi conferențiar la catedra de folclor (între timp obținuse și titlul de doctor în muzicologie cu lucrarea *Lăutarii din Clejani*), căci o catedră de muzică religioasă nu exista la Iași. Abia după înființarea secției de muzicologie în Conservator în anul 1976 (după plecarea profesorului Gheorghe Ciobanu de la Iași) a fost prevăzută în cadrul acesteia disciplina *Paleografie muzicală bizantină*, unde au predat profesorii Florin Bucescu, Larisa Agapie și Gabriela Ocneanu.

Chiar dacă Iașul nu a beneficiat niciodată de o catedră specială de muzică religioasă, în schimb în perioada interbelică două mari personalități, Alexandru Zirra¹⁴ și Gavriil Galinescu,¹⁵ compozitori și profesori la Conservatorul din Iași, au susținut în scrierile lor teoretice valoarea muzicii de tradiție bizantină, ca și a folclorului și au militat la vremea lor pentru introducerea acestei muzici în Conservator. Chiar dacă numai Gavriil Galinescu a predat în acest institut muzica psaltică, ambii muzicieni au susținut în scrierile lor¹⁶ promovarea ei în învățământ, sprijinindu-se pe argumente pertinente de ordin istoric, religios, filozofic, artistic.

Gavriil Galinescu,¹⁷ așa cum însuși mărturisește,¹⁸ înțelese adevărata valoare a muzicii noastre psaltice ortodoxe, pe care i-au relevat-o istoricii și bizantinologii străini de la școlile din Leipzig și Viena, pe care le frecventase. Muzicianul român deplîngea faptul că, deși în apusul Europei muzica bizantină era studiată la cel mai înalt nivel, în universități și conservatoare, în România această preocupare se făcea abia simțită în învățământul superior, mai ales la

¹⁴ Alexandru Zirra (1883–1960) a fost profesor la Conservatorul din Iași între anii 1911-1925 și 1931-1940.

¹⁵ Gavriil Galinescu (1883–1946) a fost profesor la Conservatorul din Iași între anii 1935-1941 și 1946-1948.

¹⁶ Alexandru Zirra: *Părerii critice asupra muzicii românești* (1938) în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, Editura Muzicală București 1984, cu o prefață de Gheorghe Ciobanu; Gavriil Galinescu, *Cîntarea bisericescă*, Tipografia Alexandru Țerek, Iași 1941.

¹⁷ Absolvent al Seminarului *Veniamin Costachi* din Iași, Gavriil Galinescu a fost licențiat al Facultății de Teologie, al Conservatorului de Muzică și al Facultății de Drept din București. Se perfecționează la Königliches Konservatorium din Leipzig (1910-1913), la Collegium Musicum de pe lângă Universitatea din Leipzig (1910-1914) și la Universitatea din Viena, Seminar für Musikwissenschaft, unde aprofundează studiul muzicii bizantine cu muzicologul Egon Wellesz.

¹⁸ Gavriil Galinescu, *Cîntarea bisericescă*, în MMS Iași, anul XVI, 1940, nr. 3.

Conservatorul din Iași. La București se înființase însă o Academie de muzică religioasă în 1928.¹⁹

Preocupările lui Alexandru Zirra privitoare la muzica de tradiție bizantină s-au concretizat într-un ciclu de prelegeri, susținute în fața studenților de la Conservatorul din Iași și s-au concentrat într-un capitol amplu, intitulat *Muzica bisericească*, al unui studiu rămas în manuscris în timpul vieții sale.²⁰

Temele pe care cei doi muzicieni ieșeni le abordează sînt de un deosebit interes și de o stringentă actualitate. Dovadă stă însuși faptul că unele dintre ele au fost reluate în a doua jumătate a sec. XX, dezvoltate și completate cu analize de documente inedite sau cu sinteze valoroase de către cei care au studia muzica de tradiție bizantină, între aceștia Gheorghe Ciobanu ocupînd un loc deosebit.

Chiar dacă cei doi profesori de la Iași încetaseră din viață la vremea cînd Gheorghe Ciobanu venea la Conservator, ideile promovate de ei rămăseseră păstrate în scrierile lor, idei care se intersectează cu cele ale muzicienilor și profesorilor care au călăuzit pașii lui Gheorghe Ciobanu în timpul studiilor sale bucureștene.

În perioada petrecută de Gheorghe Ciobanu la Iași, rodnică pentru activitatea sa de cercetător, au fost elaborate lucrări dintre care unele au fost adunate în volumul I al *Studiilor de etnomuzicologie și bizantinologie*, publicat ulterior, în 1974.²¹ Temele abordate în acest volum vor fi reluate și dezvoltate de Gheorghe Ciobanu și după plecarea lui de la Iași,²² constituind constante ale preocupărilor lui.

Studiile lui Gheorghe Ciobanu vădesc o viziune complexă asupra muzicii bizantine, avînd ca obiectiv atît caracterele fundamentale ale acestei muzici, cît și particularitățile dezvoltării ei în țara noastră.²³

Trăsătura fundamentală a muzicii bizantine este unitatea ei de conținut și asemănarea structurilor manifestate de ea de-a lungul întregii sale dezvoltări bimilenare, ceea ce izvorăște din însăși apartenența ei la cultul creștin și la esența divină a acesteia. Funcția muzicii bizantine legată de cult prin textul literar, cu care merge împreună determină și configurația ei ritmică și melodică. Simplitatea monodiei care unduiește în pași de secundă (lăsînd loc și unor rare

¹⁹ Academia de Muzică religioasă din București s-a înființat în 1928 sub conducerea arhimandritului Tit Simedrea, arhimandrit-vicar al Mitropoliei Bucureștilor, unde erau profesori de muzică psaltică Ion Popescu-Pasărea, iar de paleografie bizantină și greogriană I. D. Petrescu. În 1934 această instituție se transformă în secția de muzică religioasă a Academiei Regale de Muzică din București, sub conducerea lui Mihail Jora. Odată cu reforma învățămîntului din 1948 această secție se desființează și se va reînființa abia după 1990, datorită eforturilor arhid. prof. dr. Sebastian Barbu-Bucur.

²⁰ Alexandru Zirra, *Părerii critice asupra muzicii românești*, op. cit.

²¹ Vezi conținutul vol. I în *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, de Gheorghe Ionescu, Editura Sagittarius, București 2003, p. 417.

²² Lucrările lui Gheorghe Ciobanu, ulterioare plecării sale de la Conservatorul din Iași, sînt publicate în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, op. cit.; *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. III, op. cit., *Études de musique ancienne roumaine*, op. cit. Vezi conținutul acestor trei volume în *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, de Gheorghe Ionescu, Editura Sagittarius, București 2003, pp. 417-418.

²³ Ceea ce se remarcă în studiile lui Gheorghe Ciobanu este bogăția exemplelor muzicale, care înlesnesc argumentarea teoretică a ideilor enunțate.

salturi intervalice), varietatea ritmică restrânsă, puritatea execuției vocale sînt elemente stilistice subordonate unui anume *ethos*, însemnînd liniște, echilibru și, în final, realizarea *catharsisului*. Ideile fundamentale care rezultă din scrierile lui Gheorghe Ciobanu confirmă concepții similare cu privire la muzica bizantină ale cercetătorilor străini ca Egon Wellesz, Amédée Gastoué sau ale cercetătorilor români ca I. D. Petrescu.

Odată cu definirea trăsăturilor generale și esențiale ale muzicii bizantine Gheorghe Ciobanu urmărește evoluția sa istorică,²⁴ observînd, asemenea altor bizantinologi, izvoarele acestei muzici și înrudirea ei cu alte culturi vechi – ebraică, siriană, greacă –, și cu cea a popoarelor cu a căror artă s-a contopit odată cu răspîndirea creștinismului în vestul Asiei, nordul Africii și sudul Europei, adică pe tărîmul pe care a înflorit marele imperiu creștin bizantin.

Un loc important în cercetările lui Gheorghe Ciobanu îl ocupă aspectele particulare (istorice și structurale) ale dezvoltării muzicii bizantine în România. O problemă este cea a vechimii muzicii bizantine pe pămîntul țării noastre, studiile sale relevînd începuturile ei încă din primele veacuri ale creștinismului, cînd acesta s-a răspîndit și la populația daco-romană.²⁵

O altă problemă care-l preocupă pe Gheorghe Ciobanu este aceea a raportului dintre muzică și limbile folosite în cîntarea de cult din Țările Române. El consideră că la început limbile practicate în cîntarea bisericească erau latina și apoi greaca,²⁶ la care se va adăuga slavona.²⁷

O nouă fază a evoluției creștinismului și a muzicii bizantine în țara noastră începe odată cu înființarea statelor feudale românești, după care va avea loc și organizarea vieții ecleziastice, întărită de întemeierea mănăstirilor, puternice centre de învățămînt și de cultură. Gheorghe Ciobanu remarcă faptul că acum înfloresc mari școli de cînt psaltic în toate provinciile românești, unitare ca limbi folosite și trăsături stilistice. Acestea se vor diferenția abia începînd cu sec. al XVIII-lea datorită mai ales contactelor cu folclorul. Activitatea de cercetător a lui Gheorghe Ciobanu, atît în domeniul muzicii bizantine, cît și în cel al folclorului, i-au înlesnit descoperirea și urmărirea interferențelor între cîntarea bisericească și cîntul popular.²⁸

²⁴ Gheorghe Ciobanu, *Muzica bizantină*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 418.

²⁵ Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 329; Gheorghe Ciobanu, *Cultura muzicală pe pămîntul României pînă în sec. al XVIII-lea* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 278; Gheorghe Ciobanu, *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 297.

²⁶ „Pînă în sec. al IX-lea inclusiv s-a cîntat (n.n. în Țările Române) în primul rînd în limba latină (din sec. al VII-lea poate chiar și în limba română) și numai în al doilea rînd în limba greacă”, Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 330.

²⁷ Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 329-331; Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann și „românirea” cîntărilor bisericești* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 317. „Pînă în a doua jumătate a sec. al XVII-lea, în Biserica română s-a slujit, după cum se știe, în limba slavonă, apoi, pentru scurt timp, în cea greacă, pentru ca, din cel deal doilea deceniu al sec. al XVIII-lea să se impună tot mai mult limba română.”

²⁸ Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 423-424.

Pentru a cunoaște și a demonstra caracteristicile specifice dezvoltării cântării bisericești în Țările Române, Gheorghe Ciobanu nu se va opri doar la considerațiuni generale și de ordin istoric, ci va aborda studiul elementelor concrete de structură muzicală și anume genurile (diatonic, cromatic și enarmonic) și mai ales modurile (glasurile).²⁹ El definește ceea ce este general valabil pentru toată muzica bizantină,³⁰ dar urmărește și ceea ce este particular evoluției acestor elemente în muzica românească.³¹ Gheorghe Ciobanu constată în concluzie că, în pofida transformărilor ce au loc pe parcursul evoluției muzicii bisericești în țara noastră, ea rămâne unitară în ceea ce are esențial, integrându-se astfel în ansamblul muzicii creștine de tradiție bizantină.

O problemă de mare interes pentru cercetătorii muzicii bizantine în țara noastră și, totodată, foarte spinoasă este aceea a *românirii*, problemă pe care Gheorghe Ciobanu a dezbătut-o în scrierile sale.³² El preia astfel o temă care a constituit principala preocupare a celor trei mari psalți ai sec. al XIX-lea din Muntenia și Moldova: Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Dimitrie Suceveanu.³³ Ei au avut ca principal obiectiv al activității lor traducerea unor cântări de cult din limba greacă în limba română. Procesul acesta nu era ușor, datorită în primul rând dificultăților de adaptare a muzicii la limba noastră, adesea ivindu-se nepotriviri între text și melodie, pe care psalții români au trebuit să le rezolve. La ceasta se adaugă și „opozitia înverșunată a grecilor în principate,³⁴ care nu doreau înlocuirea în biserică a cântării în limba greacă cu cea în limba română. Psalții noștri răspund la aceasta nu doar prin traducerea cântărilor, ci și prin îndemnuri, câteodată de-a dreptul patetice, la promovarea cântării în limba română, însoțite de argumente în favoarea necesității acesteia, pentru a face posibilă deplina comunicare a mesajului divin în desfășurarea cultului în bisericile noastre. Psalții români dovedesc astfel o înțelegere

²⁹ Studiul cel mai detaliat în acest sens este *Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 329.

³⁰ Gheorghe Ciobanu definește noțiunea de mod în toată complexitatea ei, care cuprinde: scara, genul căreia îi aparține aceasta și sistemul cadențial și – poate mai mult decât orice altceva – formulele melodice (Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 342).

³¹ „Teoretic, se vorbește încă de cele trei genuri de scări, existente și în teoria muzicală a vechilor greci: diatonice, cromatice și enarmonice, dar ultimul gen a fost total eliminat – în ceea ce privește natura intervalelor – în practică. Se mai simte însă în structura melodiilor, mai ales în glasul VII, construcția tetracordală sau trifonică proprie acestui gen.” (*Muzica bisericească la români* în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 341.)

³² Această problemă revine des în lucrările lui Gheorghe Ciobanu, dar este dezbătută mai ales în studiul „Anton Pann și românirea cântărilor bisericești”, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 317.

³³ Procesul „românirii” cântărilor bisericești, începuse încă de la sfârșitul sec. al XVII-lea, concretizat mai ales în opera lui Filotei sin agăi Jipei, autorul primei colecții de cântări psaltice în limba română, realizată în 1713 și intitulată *Psaltichie rumânească*. De opera lui Filotei s-a ocupat bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur în ampla lucrare în 4 volume *Filotei sin agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, Editura Muzicală București 1981 (vol. I), 1984 (vol. II), 1986 (vol. III); Editura Episcopiei Buzăului 1992 (vol. IV). Pe lângă publicarea în facsimil a manuscrisului lui Filotei, Sebastian Barbu-Bucur a realizat transcrierea cântărilor psaltichiei lui Filotei din notație psaltică în notație liniară și cite un amplu studiu teoretic înglobat în fiecare din cele 4 volume.

³⁴ Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann și românirea cântărilor*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, op. cit., p. 318.

adevărată a rostului slujirii în biserică, un profund sentiment religios și un cald patriotism.³⁵

În anul 1971, după ce a părăsit Conservatorul „George Enescu” din Iași,³⁶ Gheorghe Ciobanu și-a continuat activitatea în București (acolo unde-și avea și domiciliul),³⁷ găsim în capitala țării o foarte prielnică atmosferă pentru munca sa de cercetător. Acolo s-a înjghebat și și-a desfășurat activitatea în decadele 7,8 și 9 ale veacului trecut un mănunchi puternic de oameni de știință pasionați de muzica bizantină: Grigore Panțiru,³⁸ Marin Ionescu³⁹ și Titus Moisescu,⁴⁰ care lucrau împreună sau separat. Ei erau stimulați în munca lor de studiile elaborate de savantul preot I. D. Petrescu (de la moartea căruia s-au împlinit 40 de ani la 9 mai 2010) și publicate chiar în acea perioadă,⁴¹ sau în perioada interbelică,⁴² totodată, erau legați de activitatea înaintașului lor prin interesul deosebit pentru muzica veche bizantină,⁴³ ca și prin metoda de transcriere din notație specifică neumatică în notație pe portativ, care să înlesnească cunoașterea acestei muzici. Dar studiile părintelui I. D. Petrescu aveau în vedere mai ales muzica bizantină din afara țării noastre, extrasă din manuscrisele aflate în mari biblioteci europene (Bibliothèque Nationale din Paris, Biblioteca Mănăstirii Grottaferrata, Biblioteca Vaticană, Bibliothèque Sainte Geneviève, Biblioteca Ambrosiana, etc.) și doar o parte din bibliotecile din țară (Biblioteca Muzeului Regional din Craiova, sau fondurile personale ale autorului).⁴⁴ În aceeași perioadă rodnică pentru cercetarea muzicii bisericești din țara noastră s-a publicat în limba franceză în revista *Romanoslavica* un studiu-sinteză foarte valoros al marelui cărturar și ierarh al Bisericii Ortodoxe Române, Tit Simedrea,⁴⁵ cuprinzând o amplă analiză aspra pripealelor lui Filotei monahul de la Cozia; autorul a avut în vedere textul în limba slavonă al acestor pripeale, cea mai veche operă poetico-muzicală creată în Țările Române; studiul acestor pripeale va fi reluat și

³⁵ Macarie ieromonahul, prefața la *Irmolohion sau Catavaseriu musicesc*, Viena 1823; Anton Pann, *Heruvico-chinonicar*, I, București 1847.

³⁶ Avînd vîrsta de 62 de ani, Gheorghe Ciobanu s-a retras din Conservatorul din Iași doar cu gradul de conferențiar universitar, deși era singura persoană cu titlul de doctor în muzicologie din această instituție.

³⁷ Pentru a fi profesor la Iași Gheorghe Ciobanu a avut de înfruntat condiții grele de viață, făcînd săptămînal drumul București-Iași timp de 7 ani.

³⁸ Grigore Panțiru (1905-1981), diacon, profesor de muzică la Seminarul Teologic „Veniamin Costachi” și la Seminarul Pedagogic Universitar din Iași, la Seminarul teologic de la Mănăstirea Neamț și la Liceul „Gheorghe Lazăr”, la Școala Normală „Carol I”, și la Liceul „Gheorghe Șincai” din București.

³⁹ Marin Ionescu (1909-1992), teolog, cîntăreț bisericesc și bizantinolog de mare valoare.

⁴⁰ Titus Moisescu (1922-2002), bizantinolog, redactor și director timp de 30 de ani al Editurii Muzicale din București.

⁴¹ I. D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, vol. I, Editura Muzicală București, 1967; *Studii de paleografie muzicală bizantină*, vol. II, Editura Muzicală, București 1984.

⁴² I. D. Petrescu, *Les idéomèles et l'Office de Noël*, Editura Paul Geuthner, Paris 1932; *Condacul Nașterii – studiu de muzicologie comparată*, Tipografia Universul, București 1940.

⁴³ I. D. Petrescu considera că muzica Evului Mediu era unitară în evoluția ei de-a lungul secolelor XI (XII)–XVIII, *Études de paléographie musicale byzantine*, vol. I, Editura Muzicală București, 1967, p. 14.

⁴⁴ I. D. Petrescu, *Manuscripts utilisés*, în *Études de paléographie musicale byzantine*, vol. I, Editura Muzicală București, 1967, p. 675.

⁴⁵ Tit Simedrea, Les „Pripēla” du Moine Philothée. Étude – texte – traduction, *Romanoslavica* No. XVII, Bucarest, 1970.

completat cu observarea muzicii lor în lucrarea lui Gheorghe Ciobanu, *Pripelele lui Filotei monahul*.⁴⁶

Echipa de bizantinologi de la București, din care făcea parte și profesorul Gheorghe Ciobanu, s-a orientat mai ales asupra manuscriselor provenind din bibliotecile din România (bibliotecile mănăstirești și universitare, Biblioteca Academiei R.S.R. și Biblioteca Centrală de Stat din București), cuprinzând cântări ce se practicau în vechime sau în prezent în țara noastră sau în alte țări ortodoxe, un loc important între acestea ocupându-l manuscrisele Școlii de la Putna,⁴⁷ care conțineau cântări în limbile greacă și slavonă păstrate în notație cucuzeliană.⁴⁸

Gheorghe Ciobanu participă direct la realizarea a patru din cele șase volume de manuscrise putnene publicate în colecția *Izvoare ale muzicii românești* și anume volumele II, III B, IV și V.⁴⁹ El a colaborat atât la strângerea și cercetarea materialelor muzicale, cât și la elaborarea unor ample studii, ce deschid fiecare volum în parte. Aceste studii au în vedere activitatea Școlii de la Putna, dar și alte aspecte ale evoluției muzicii bizantine în țara noastră, completând astfel informațiile bogate și comentariile pertinente cuprinse în articolele și comunicările susținute de Gheorghe Ciobanu la diferite congrese, sesiuni științifice naționale și internaționale, la care el a participat de-a lungul a mai bine de trei decenii.⁵⁰ Alături de colaboratorii săi, Gheorghe Ciobanu a folosit metoda comparativă, o dificilă dar eficace formă de cercetare a vechilor documente aflate în bibliotecile din țară și din străinătate, prin care s-a putut stabili caracterul unitar al repertoriului muzical folosit într-o anumită perioadă istorică în practica muzicală bisericească introdusă și păstrată de așa numita Școală de la Putna.

Mai mult decât atât, Gheorghe Ciobanu, împreună cu Marin Ionescu și Titus Moiescu, întreprinde cea mai dificilă și controversată acțiune cu privire la

⁴⁶ Gheorghe Ciobanu, *Pripelele lui Filotei monahul*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, op. cit., p. 269-292.

⁴⁷ Preotul I. D. Petrescu nu s-a ocupat de manuscrisele Școlii de la Putna.

⁴⁸ O parte din volumele seriei *Izvoare ale muzicii românești* prezintă și analizează manuscrisele Școlii de la Putna, astfel: vol. III, Documenta, *Școala Muzicală de la Putna ms. 56/544/576/I de la Mănăstire Putna, Antologhion ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moiescu*, Editura Muzicală București 1980; vol. IV, Documenta *Școala Muzicală de la Putna ms. I-26 Iași, Antologhion, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moiescu*, Editura Muzicală București 1981; vol. V, Documenta, *Școala Muzicală de la Putna, Antologhionul lui Evstatie protopsaltul Putnei, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu*, Editura Muzicală București 1983; vol. III B, Transcripta, *Școala Muzicală de la Putna, ms. 56/544/576/I P2 de la Mănăstirea Putna, stihirar, transcrieri în notație liniară Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moiescu*, Editura Muzicală București 1984.

⁴⁹ Volumele VI și XI din seria dedicată manuscriselor de la Putna au fost îngrijite și adnotate doar de Titus Moiescu, primul cuprinzând manuscrisul de la Leipzig, iar celălalt manuscrisul scris la Mănăstirea Dobrovăț, aflat în prezent în Biblioteca Mănăstirii Leimonos din insula Lesbos, Grecia.

⁵⁰ Toate lucrările lui Gheorghe Ciobanu au fost strânse și publicate în cele trei volume de *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* (I, II și III, op. cit.), ca și în volumul *Études de musique ancienne roumaine*, op. cit.

aceste manuscrise și anume transcrierea unuia dintre ele (P2)⁵¹ în notație pe portativ, pentru a face cunoscut conținutul său muzical unui cerc mai larg de cercetători. Această metodă de transcriere, chiar dacă poate fi discutată (fapt considerat ca atare chiar de către cei care au lucrat cu ea), a reușit să reprezinte un cod perfectibil, care să permită mai lesne cunoașterea vechii muzici bizantine. Meritul celor care au stabilit acest cod este cu atât mai mare, cu cât ei nu aparțineau lumii răsăritene ortodoxe și nu erau familiarizați nemijloci cu practicarea acestei muzici.⁵²

Savantul român I. D. Petrescu,⁵³ practicant al muzicii bizantine, recomandă însă studierea acestei muzici nu doar pe baza tratatelor teoretice și a manuscriselor, ci prin observarea tradiției vii de care o țară ortodoxă ca România dispune. Toți cercetătorii români,⁵⁴ care s-au alăturat sau au preluat cercetările lui, au beneficiat și ei de această legătură cu tradiția și cu practica vie a cântării bizantine și au ținut cont de ea. Toți au la baza formării lor studii seminariale, completate în cadrul facultăților teologice sau muzicale (conservator). Totodată, unii dintre ei și-au început activitatea în calitate de cântăreți de biserică, cum este cazul lui Marin Ionescu, Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru. Acest fapt le-a creat posibilitatea cunoașterii și înțelegerii nu doar teoretică, ci și practică a muzicii bizantine și a confruntării continue a cântărilor din vechile manuscrise cu starea actuală a acestei muzici în cadrul direct al cultului ortodox. Totodată, contactul cu această practică vie, care le-a marcat tinerețea, i-a impulsionat spre cunoașterea aprofundată a acelor cântări ieșite din uzul actual, dar păstrate în documentele manuscrise aflate în țară și în străinătate.⁵⁵

De o astfel de pregătire profesională de specialitate și de o astfel de experiență practică nu a mai putut beneficia (decît cu foarte rare excepții) generația de muzicieni ale căror studii s-au desfășurat în perioada cuprinsă între 1948 (anul reformei învățămîntului din țara noastră) și anul 1990 (anul reluării din ce în ce mai înfloritoare a învățămîntului teologic seminarial și universitar)

⁵¹ Vol. III B, Transcripta, *Școala Muzicală de la Putna, ms. 56/544/576/I P2 de la Mănăstirea Putna, stihirar, transcrieri în notație liniară de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu*, Editura Muzicală București 1984.

⁵² H. J. W. Tillyrad, Carsten Hoëg, Egon Wellesz și într-o măsură mai mică Oliver Strunk și alți teoreticieni muzicologi apusei, care au contribuit la consolidarea cunoștințelor teoretice și practice necesare abordării domeniului complex al înțelegerii și interpretării vechilor notații folosite în transmiterea cântării bizantine.

⁵³ « Les sources principales de la musique byzantine sont les traités théoriques, les manuscrits notés et la tradition. Comptons aussi les informations éparses dans d'autres domaines de la culture médiévale. Ces références nous aident à éclaircir un bon nombre de problèmes. Les manuscrits post-médiévaux notés et les traités théoriques qu'on y trouve insérés, sont également importants pour les chercheurs qui veulent élargir le champ de leurs investigations. Les textes non byzantins du compartiment musical, les théoriciens occidentaux, les manuscrits grégoriens et mozarabes, sont également utiles. On doit corroborer toutes les sources du chant d'église byzantin, et d'abord les principales. Rappelons toutefois que les manuscrits notés demeurent la source première des études musicales liturgiques, tandis que les traités théoriques n'en sont que la source secondaire. Quant à la tradition, on doit l'avoir en vue à chaque instant, car dans la vie byzantine, rien n'est plus fort que la tradition, orale surtout. »

⁵⁴ Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu și, mai târziu, Sebastian Barbu-Bucur.

⁵⁵ O pregătire similară au avut și unii dintre muzicienii înaintași, care au fost profesori la Conservatorul din Iași ca de exemplu, Gavriil Galinescu.

și a încercărilor de reintroducere, chiar și în instituțiile de învățămînt laic a studierii muzicii religioase de tradiție bizantină.⁵⁶

Pasiunea pentru cercetarea științifică a lui Gheorghe Ciobanu, orientată mai ales către aspectele fundamentale ale culturii muzicale românești din trecut și prezent, credința sa în existența unor valori autentice în arealul acestei culturi și puterea sa de convingere prin argumente științifice asupra certitudinii acestor valori au creat emulație în viața Conservatorului din Iași. Gheorghe Ciobanu a adus în mijlocul nostru elanul unui cercetător autentic care se manifesta la fel de pasionat și riguros totodată în cadrul unei sesiuni științifice, sau al unui congres cu teme de muzică bizantină, organizat în țară, în confruntările internaționale la care lua parte,⁵⁷ sau în scrierile sale teoretice.

Gheorghe Ciobanu nu a fost doar îndrumătorul nostru – din păcate doar pentru prea scurt timp – în domeniul etnomuzicologiei și al bizantinologiei, domenii de care era direct legat, ci a animat întreaga activitate științifică din conservator, sugerîndu-ne teme de cercetare și metode de lucru, de la alcătuirea fișelor pînă la elaborarea și finisarea lucrărilor.

De îndrumarea lui Gheorghe Ciobanu în domeniul bizantinologiei muzicale au beneficiat în primul rînd cadrele didactice atunci tinere,⁵⁸ căci profesorul a inițiat un curs onorific în acest domeniu.

Roadele activității lui Gheorghe Ciobanu s-au făcut simțite în Conservatorul ieșean nu numai în cercetarea științifică și în interpretare muzicală, ci și în creație; un exemplu în acest sens a fost lucrarea *Glasurele Putnei* a compozitorului Viorel Munteanu (din 1980) care a înțeles și valorificat frumusețea vechii cîntări bizantine din țara noastră, reprezentată de Școala de la Putna.

Preocuparea pentru muzica bizantină se va desfășura la Conservatorul din Iași, atît în perioada șederii lui Gheorghe Ciobanu la Iași, cît și după plecarea sa la București în 1971.

Prezența activă a profesorului Gheorghe Ciobanu a impulsionat pe unii tineri din Iași să se aplece cu deosebit interes și să studieze muzica bizantină, fie cu profesorul însuși, fie cu alți îndrumători, către care Gheorghe Ciobanu i-a călăuzit, fie ca autodidacți.

Unul dintre acești tineri, el însuși avînd studii anterioare teologice și muzicale și beneficiind din familie de o temeinică educație muzicală, a fost

⁵⁶ În cadrul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu” din București, devenit Academia Națională de Muzică, reînființarea secției de muzică religioasă a fost posibilă curînd după 1990 datorită strădaniilor prof. univ. arhid. Sebastian Barbu-Bucur și al altor factori de conducere ai acestei instituții, dar și faptului că în interiorul ei o astfel de secție a mai funcționat și înainte de reforma învățămîntului din 1948.

⁵⁷ Sesiuni științifice și congrese naționale și internaționale, la care Gheorghe Ciobanu a luat parte: București, Iași, Cluj, Moscova (1964), Celje-Cehoslovacia (196), Sofia (1966), Bydgoszcz (1966, 1972), Grottaferrata (1968), Brno (1969, 1978), Viena (1981), Haga (1985).

⁵⁸ Între cadrele didactice ce au urmat acest curs în anii 1968-1969 se numără: Larisa Agapie, Liliana Gherman, Anton Zeman, Nicolae Gâscă, Viorel Munteanu, Florin Bucescu, Gabriela Ocneanu. Studenții ieșeni vor lua contact cu Gheorghe Ciobanu ca bizantinolog doar în anii 1978, 1979, cînd profesorul va susține prelegeri pe această temă în cadrul „Vacanțelor muzicale” organizate la Piatra Neamț de Conservatorul din Iași.

Florin Bucescu, astăzi preot.⁵⁹ Pregătirea sa și contactul cu profesorul Gheorghe Ciobanu l-au ajutat să predea cursuri de paleografie bizantină, ce s-au putut desfășura în Conservatorul din Iași chiar și înainte de 1990, între anii 1978-1985 în cadrul secției de muzicologie, înființată în anul 1976, din păcate după plecarea la București a profesorului Gheorghe Ciobanu. Din 1985 până în 1989 Florin Bucescu a fost urmat la aceeași disciplină de paleografie bizantină de Larisa Agapie, între anii 1985-1987⁶⁰ și de Gabriela Ocneanu între anii 1987-1990.⁶¹

După 1989 se va continua și amplifica activitatea de învățare și cercetare a muzicii bizantine la Conservatorul din Iași, azi Universitatea de Arte „George Enescu”. Florin Bucescu, venind în această instituție în calitate de conferențiar titular din 1994, a preluat cursul de muzică psaltică în cadrul specialității de muzică religioasă a Facultății de pedagogie, muzicologie, compoziție, dirijat, jazz și muzică ușoară.

După 1990 Florin Bucescu a desfășurat o activitate didactică și ca profesor de muzică psaltică la Seminarul Teologic Ortodox „Sf. Vasile cel Mare” din Iași, abia înființat, inițiind astfel mai multe serii de elevi pe tărîmul muzicii psaltice, dezvăluindu-le tainele notației, structurii și interpretării acestei muzici în tradiția românească. Lucrînd atît la seminar cît și la Universitatea de Arte „George Enescu”, preot⁶² conf. dr. Florin Bucescu a reușit să formeze tineri interpreți ai muzicii bizantine, stăpîni pe stilul tradițional al acestei muzici, de cercetători ai diferitelor ei aspecte istorice, structurale și, mai ales, ai fundamentului ei creștin ortodox, prilejuind totodată unor viitori slujitori ai Bisericii Ortodoxe Române, preoți, diaconi, cîntăreți de strană, cunoașterea muzicii psaltice practicate în România.

Preot Florin Bucescu, urmînd modelul profesorului Gheorghe Ciobanu, a împletit activitatea de profesor cu aceea de cercetător al muzicii bizantine, începută chiar înainte de 1989, fiind astfel îndrumător și stimulent în munca studenților, ce au îmbrățișat specializarea de muzică religioasă din Universitatea

⁵⁹ Florin Bucescu dispune de o dublă pregătire, de teolog și muzician; el a urmat cursurile Institutului Teologic de grad universitar din București între anii 1953-1957, întreprînd doctorantura în anul 1957 din motive de ordin politic și ale Conservatorului de muzică „George Enescu” din Iași între anii 1962-1967, pe care le-a absolvit ca șef de promoție.

⁶⁰ Larisa Agapie, decedată prematur în anul 1996, a studiat cu profesorul Gheorghe Ciobanu folclor și paleografie muzicală bizantină, a predat această ultimă disciplină în anii 1985-1987 și a participat la cel de-al 14-lea congres mondial de studii bizantine de la București din 1971 cu comunicarea *Imnul sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava și problema muzicii psaltice de la Putna*.

⁶¹ Gabriela Ocneanu a început practica muzicii psaltice cu dascălul Atanase Silion de la biserica Sfinții Împărați din orașul natal Galați, a studiat pentru scurt timp cu profesorul Gheorghe Ciobanu la Conservatorul din Iași, a continuat cu diaconul profesor Grigore Panțiru la Mănăstirea Agapia și la București și apoi ca autodidact. A predat paleografie bizantină la Conservatorul din Iași între anii 1987-1990. A publicat în țară și în străinătate studii de specialitate (vezi volumele *Studii de muzicologie*, vol. IX, Editura Muzicală București 1972 și vol. XIV, Editura Muzicală București 1981, precum și lucrările publicate în revista *Byzantion romanicon*, numerele 1-5, cele din AMB, numerele 1-10 și din reviste publicate în străinătate.

⁶² În anul 1996 Florin Bucescu a fost hirotonit preot, îndeplinind apoi activități liturgice la biserica *Nașterea Maicii Domnului* (Talpalari), la Seminarul Teologic Ortodox „Sf. Vasile cel Mare” și la capela Universității de Arte „George Enescu” din Iași.

de Arte „George Enescu” din Iași. Studiile, recenziile, articolele sale, publicate în revista *Byzantion romanicon* (al cărei redactor este, împreună cu lector drd. Zamfira Bucescu-Dănilă), ca și în revista *Acta Musicae Byzantinae*, sau în alte reviste din țară, au fost încununute de teza sa de doctorat intitulată *Cîntarea psaltică în manuscrisele moldovenești din secolul XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova secolului XIX*, vol. I și II, Editura „Artes”, Iași 2009.⁶³

Studierea științifică a muzicii bizantine a creat emulație atît în Conservatorul din Iași, cît și în afara lui, antrenînd colaborarea cu alți cercetători din țară și de peste hotare. Pentru a continua activitatea de cercetător a lui Gheorghe Ciobanu este necesar a se urmări acele idei valoroase, care l-au călăuzit în drumul său, idei care se pot rezuma astfel:

1. Cunoașterea profundată a muzicii aparținînd bisericii creștine în general și a celei ortodoxe în special.
2. Studiarea evoluției sale istorice de-a lungul celor două mii de ani pentru a-i înțelege caracterul unitar datorat trăsăturii sale esențiale de artă închinată lui Dumnezeu.
3. Observarea caracterului de universalitate a muzicii bizantine, formată și dezvoltată în cadrul marelui imperiu creștin bizantin, dar răspîndită în timp și spațiu dincolo de hotarele lui.
4. Observarea particularităților acestei muzici, care se manifestă în cadrul culturilor naționale, conferind artei creștine frumusețea varietății.
5. Cercetarea muzicii bizantine existente în țara noastră pe baza documentelor identificate pînă acum și descoperirea altora încă neidentificate, ca și pe baza practicii muzicale cultivate în acest spațiu.
6. Cunoașterea și înțelegerea specificului acestei muzici, dezvoltată în spațiul românesc și conservarea lui atît în creație, cît și în interpretare.

Numai desfășurînd activitatea de cercetare pe aceste coordonate se pot fructifica eforturile lui Gheorghe Ciobanu și ale generației sale. Numai astfel se poate reînnoa firul unor preocupări pentru arta și cultura românească, legată strîns la temelii de Biserică, păstrînd cea ce se integrează în universalitate, ca și ceea ce este propriu și inconfundabil.

Abstract

The ethnomusicologist and music Byzantinist Gheorghe Ciobanu (1909–1995) played a special part in the activities of the now 150 years old George Enescu University of Arts.

By concentrating simultaneously both on folklore and on religious music, two important areas of Rumanian culture, Gheorghe Ciobanu studied at the Central Seminary of Bucharest and the Rumanian Royal Academy of Music and Drama

⁶³ Teza a fost elaborată sub îndrumarea prof. Dr. Octavian Lazăr Cosma, susținută în anul 1992 la Universitatea Națională de Muzică din București, publicată la Editura „Artes”, Iași 2009 și a primit în același an Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

of Bucharest and subsequently undertook special studies in Byzantine music palaeography and Gregorian chant under the supervision of the Rumanian specialist in Byzantine music, Fr. I. D. Petrescu.

Gheorghe Ciobanu's scientific endeavours found their fruition while he was holding the posts of research fellow with the Institute of Folklore and Ethnography at Bucharest and professor with the Iași Conservatory of Fine Arts, and were continued uninterruptedly until his death.

*During the years when he taught at Iași (1965–1971) Gheorghe Ciobanu chaired the department of Folklore and Ethnomusicology, and also worked on his Ph. D. thesis *Lăutarii din Clejani* (The Clejani Anonymous Folk Music Players), which he defended at the sole existing (at that time) doctorate dissertations centre for this specialization area, then based in the Music Conservatory of Cluj-Napoca.*

*During his fruitful reasearch activities Gheorghe Ciobanu wrote and published a whole series of scientific papers, some of which were published collectively in the first volume of his monograph work, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Volumes II and III of the series were based on research work subsequent to his Iași period, whereby initial subject areas were given a new approach and were developed.*

As Gheorghe Ciobanu bestowed his research ardour and competence on two fundamental sides of Rumanian musical culture, i.e. folklore and religious music, his firm beliefs in the existence of authentic values intrinsic to that culture, and his capacity of convincing his audience as to the certainty of those values gave rise to a remarkable emulation both within and outside of the Iași Conservatory, and contributed to the organization of national and international symposia and congresses on Byzantine music.

*After he left Iași in 1971 Gheorghe Ciobanu found in this country's capital, Bucharest, a team of highly competent Byzantine musicologists (Marin Ionescu, Grigore Panțiru, Titus Moisescu), who were working intensively on the research of the old MSS of Byzantine music, especially of those belonging to the Putna School of ecclesiastical chant. The results of their joint work took the shape of 6 volumes of the *Izvoarele muzicii românești* series, whereby Gheorghe Ciobanu himself directly participated in the production of four of those volumes.*

Gheorghe Ciobanu's very active presence in Iași provided a stimulus for some of the young researchers whom he encountered to dedicate a part of their efforts and energy to this kind of research by cooperating directly with the professor or seeking the guidance of other supervisors to whom Gheorghe Ciobanu had directed them. One such young researcher was Florin Bucescu, at present a priest and professor with the George Enescu University of Arts at Iași. It was he who read a course in music palaeography to the students of the department of musicology from 1978-1985, and after him Larisa Agapie (1985-1987) and Gabriela Ocneanu (1987-1990) continued these teaching activities.

After 1990 activities in learning and researching music of the Byzantine tradition intensified considerably both within the George Enescu University of Fine Arts and within the Centre for Byzantine Studies at Iași, and the results of those activities took the shape of the periodicals Byzantion romanicon (issues I-VII) and Acta Musicae Byzantinae (issues I-X). Iași became thus a centre simulating reasearch and participation in national and international conferences dedicated to Byzantine musicology.

These activities will hopefully be continued, and in the process it would be well to be guided by Gheorghe Ciobanu's principles, which he professed during his entire life:

- 1. To acquire deep knowledge of the religious music of the Christian Church in general and of that of the Orthodox Church especially.*
- 2. To study the 2,000 years-old evolution of this music in order to grasp the unity conferred upon it by its essential quality and function, that of worshipping God .*
- 3. To observe the universal character of Byzantine music, shaped and developed within the great Christian Byzantine empire, and spread far beyond the space and time of that empire.*
- 4. To observe the features developed within the national musical cultures, which confer the beauty of variety on the universal musical culture.*
- 5. To root the research of this type of music in this country in the MSS and documents already identified as belonging to the national heritage, also to strive to discover new MSS, and practice the music cultivated within the given geographical area.*
- 6. To know and understand the character and peculiarities of the music that took shape within the boundaries of the area inhabited by the Rumanians and to preserve its creative and interpretative essence.*

To bring to fruition the efforts undertaken by Gheorghe Ciobanu and his generation, to take up the loose strings defining the Rumanian culture and arts in its profound connection with the Christian Church and preserve their inner core one must bear in mind and follow tenaciously the coordinates given above.

5. ARTĂ ȘI CULOARE SONORĂ ÎN SPAȚIUL EUROPEAN ART AND COLOR OF THE SOUND IN THE EUROPEAN SPACE ART ET COULEUR DU SON DANS L'ESPACE EUROPEEN

Prof. univ. dr. Lăcrămioara Naie,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Redarea în muzică a graiului cu nuanțele sale cele mai subtile și capricioase reprezintă idealul suprem al oricărui compozitor. Fie că vorbim de geniul german, italian, rus, francez, englez, grec sau român, arta în multiplele-i sublimări estetice (poezie, pictură, muzică) reflectă și afirmă drepturile unui adevăr adus la înțelegerea oamenilor printr-o “personificare” cu valoare de simbol.

Așa cum culorile seamănă pictorului, prin analogie putem spune că sunetele seamănă muzicianului, iar cuvintele (împletirea lor) seamănă literatului. Cu alte cuvinte, arta este expresia trăirilor sufletești ale aceluia care a creat-o, ea ne dezvaluie lumea artistului, a frământărilor sale interioare, a ideilor și simțămintelor sale. Poezia nu poate fi definită, nici explicată și nici demonstrată; ea este dincolo de concretul cuvintelor, este acel “ceva” intim, particular, este o stare de spirit exprimată în cuvinte (sau “necuvinte”), așa cum muzica este o stare de beatitudine oferită de infinitul muzical. Poezia reprezintă magia cuvintelor împletită în sonoritatea, sensul și asocierea metaforică.

Orice poezie își are muzicalitatea sa interioară, este o simfonie de culori și nuanțe verbale, este, așadar, ecoul limbajului așa cum muzica este ecoul sunetelor. “Poezia e fior, nu e pace; e neliniște, nu calm; e vibrație, nu atitudine pasivă”. Compozitorul (muzicianul) nu are decât să-i descopere taina, să-i intuiască esența muzicalității.

În aceeași măsură pictura - arta intelectuală exprimată prin “tușe” de penel (manifestarea ei estetică fiind rezultatul unor convenții cerebrale) - face parte alături de muzică și poezie, din “triumviratul” artelor. Puterea ei de a “învăluși” materia cu harul perenității ne poartă “pașii” prin saloanele romanticilor, impresioniștilor, simbolisților, realiștilor până aproape de zilele noastre, acompaniind sonoritatea cuvintelor și poezia sunetelor.

Așadar, periplul nostru muzicologico-interpretativ va depăși file de artă miniaturală vocal-instrumentală într-un ambient cameral cu încrustații de adâncă și intensă trăire artistică în spațiul sălii de spectacol.

În universul nemijlocit al muzicii plutește Poezia, „doamna” devotată ritmului și sinuozității melodice. Ce o diferențiază de muzică este structura ei grăitoare. Poeții modelează cuvântul, muzicienii îl transfigurează în freacă

sonor; e momentul îmbrățișării și împreunării în numele dragostei pentru *Frumos*.

Pictura – arta intelectuală exprimată prin „tușe“ de penel (manifestarea ei estetică fiind rezultatul unor convenții cerebrale) face parte din „triumviratul“ artelor. Puterea ei de a „învălui“ materia, cu harul perenității, ne poartă „pașii“ prin saloanele romanticilor, impresioniștilor, simboliştilor, realiștilor, până aproape de zilele noastre, acompaniind sonoritatea cuvintelor și poezia sunetelor.

Așa cum culorile seamănă pictorului, prin analogie putem spune că sunetele seamănă muzicianului, iar cuvintele (împletirea lor) seamănă literatului. Cu alte cuvinte, arta este expresia trăirilor sufletești ale celui ce a creat-o; ea ne dezvăluie lumea artistului, a trăirilor sale, a gândurilor sale. Poezia nu poate fi definită, nici explicată, nici demonstrată, este dincolo de concretul cuvintelor, este acel „ceva“ intim, particular, este o stare de spirit exprimată în cuvinte, așa cum muzica este o stare de beatitudine oferită de infinitul muzical. Poezia reprezintă magia cuvintelor, conferită de sonoritatea, sensul și asociația metaforică.

Orice poezie își are muzicalitatea sa interioară, este o simfonie de culori și nuanțe verbale, așadar este ecoul limbajului așa cum muzica este ecoul sunetelor. „Poezia e fior, nu e pace; e neliniște, nu calm; e o vibrație, nu o atitudine pasivă“⁶⁴. Compozitorul (muzicianul) nu are decât să-i descopere taina, să-i intuiască esența muzicalității. Indiferent de spațiul geografic, arta e una peste tot, fie că e vorba de muzică, pictură, poezie, ele, toate, se intercondiționează, influențează și se susțin reciproc.

Geniul *german* s-a manifestat în special în domeniul literar (Goethe, Schiller) și muzical (Bach, Beethoven, Mozart, Wagner). Se poate spune că dacă Schiller a creat poezia filozofică, Beethoven este unul din corifeii muzicii filozofice. El a fost prin excelență un simfonist, stăpânind înainte de toate domeniul instrumental (pentru că în el acționau mai puternic, mai inexorabil cerințele pur muzicale) așa cum Schubert a fost un liric, stăpânind în special latura vocală (apropierea sa de universul poetic a dus la apogeul, la perfectibilitatea genului miniatural-vocal, dar și la influența acestuia în planul exprimării pur instrumentale) și cum Wagner a fost autor muzical-dramatic. Geniul uluitor al lui Wagner a reușit să respecte atât legile proprii ale muzicii cât și cele ale dramei. Totuși muzica sa nu aparține unui muzician în exclusivitate și nici poezia nu este a unui autentic poet al cuvântului. În operele sale însă cele două arte se sprijină și se susțin reciproc.

Dar și *italienii* sunt remarcabili în domeniul muzical (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini) dar și în cel pictural (Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Sanzio da Urbino, Tizian, Sandro Botticelli – toți titani ai Renașterii).

64 Ovidiu Drîmbă – *Pagini despre cultura europeană*, Casa de editură Excelsior – Multi Press, București, 1994, pg. 42.

În timp ce la Verdi, talentul scoate la iveală zeci de teme muzicale, pe care le expune fără însă a le prelucra, Beethoven sau Bach găsesc pentru fiecare temă sonoră, noi modalități de a o exploata, de a o aprofunda. Prin comparație, germanii sunt mai analitici, aprofundând dimensiunea verticalității, în timp ce francezii și nu numai ei (de pildă și rușii) sunt mai descriptivi, dezvoltându-se pe spirala orizontalității, mergând mult pe filinul inspirației. Asta nu înseamnă că muzica lui Bach ar exprima mai puțină trăire, căldură sufletească în comparație cu operele lui Verdi, Bizet sau Ceaikovski. Doar că în cazul creației bachiene, se simte rigurozitatea contrapunctică și armonică, pe care am putea-o defini ca „logică muzicală“.

Toată arta greacă, ca gust estetic, are o notă de „aristocrație“, în care echilibrul simplității devine dictonul exprimărilor estetice. Dacă sculpturile par uneori pictate, având proporția desăvârșită a trupului (grecii recunoscuți fiind ca un popor ce a avut cultul nudității artistice), pictura nu pretinde nimic din progresul rezonanțelor ei ulterioare.

Puterea gândului estetic stăpânește latura exprimărilor dramatice. Teatrul grec nu urmărește desfășurarea firească și nici logică a sentimentului, ci idealizarea unei frumuseți obiective, reci. Artistul trăiește în lumea platonice a ideilor, fără intrigi complicate, caractere complexe, ori surprize în deznodământ.

Ea, tragedia, se compune din dans – mimică – muzică și poezie – iar dialogurile lui Platon sunt un amestec de narațiune, poezie și dispozițiune dramatică. Elita aristocrației culturii grecești are încrustată pe pergamentul perenității vremii nume ca: Euclide, Socrate, Temistocle, Aristide, Demosthene, Sofocle, Herodot, Eschil ș.a.

Rusia e în Tolstoi, Pușkin sau Dostoievski, în Ceaikovski sau Mussorgski, așa cum Spania e în Cervantes. Tolstoi expune imensitatea pustie de stepă a sufletului rus, iar Dostoievski coboară în „prăpăstiile“ acestui suflet.

Numele lui Pușkin e legat de istoria creației muzicale ruse. Opera sa ne ajută să cunoaștem și să simțim realitatea rusă, să-i pătrundem graiul matern și să-i înțelegem mai bine istoria zbuciumată. Figura sa este cu adevărat specială în fenomenologia culturii mondiale, pentru că nici chiar Schiller, V. Hugo sau Goethe, nu au avut asemenea influență directă și multilaterală asupra creației compozitorilor din țara lor. Operele lui dezvăluie particularitățile sentimentelor și gândirii, firea și temperamentul omului obișnuit rus.

Spiritul englez nu a excelat în muzică, nici în pictură, însă l-a dat pe Shakespeare, poezia sa fiind o „cugetare muzicală“. Shakespeare este întruchiparea geniului literar, fiind poate cel mai mare scriitor al tuturor timpurilor. Dramaturgia lui a cuprins întregul evantai al trăirilor umane. „O singură cugetare a lui Shakespeare echivalează cu o bibliotecă întreagă, de vreme ce bibliotecii întregi îi comentează cugetările.“⁶⁵

65 Ovidiu Drîmbă, Op. cit. pg. 92

Franța a creat catedrala gotică „cel mai pur și mai sublim monument al arhitecturii, această artă, adevărată «muzică a spațiului»⁶⁶. A dat de asemenea pe unul din cei mai mari sculptori ai omenirii, pe Rodin.

Parisul anilor treizeci ai secolului al XIX-lea era capitala artistică și intelectuală a lumii. Acolo își dădea mâna literatura cu muzica, cu pictura (Hugo, Balzac, George Sand, Vigny, Lamartine, Heine, Gautier și Musset, Delacroix și Ingres, Chopin, Liszt, Meyerbeer, Rossini, Berlioz și Cherubini).

Această scurtă dizertație despre cultura europeană ne introduce în sfera culturii muzicale, mai precis în domeniul *Miniaturii vocale*.

Povestea lied-ului miniatural pornește din Viena lui Schubert, străbate apoi ținutul germanic (Mendelssohn-Bartholdy și Schumann), ajunge la Paris – metropola intelectualității muzicale (Bizet, Fauré, Chausson, Duparc) se întoarce apoi la Viena (Brahms, H. Wolf) trece prin Italia lui Bellini, Donizetti, apoi ia drumul școlilor naționale răsăritene: Rusia (Mussorgski și Ceaikovski) și România (Jora, Dima, Brediceanu).

În spațiul *germanic* creația de lied, înflorește sub razele unui trecut glorios (Bach, Beethoven) și a unui prezent poetic literar de certă valoare universală. Schubert, Schumann, Brahms, H. Wolf – ne dezvăluie lumea într-o temporalitate a clipei, întărind convingerea că muzica realizează starea de spirit pe care poezia o intuiește. Pe lista marilor condeie literare figurează nume celebre precum: Schiller, Goethe, H. Heine ș.a.

Fără a dispune de o tradiție seculară și experiență bogată, influențată și alimentată de creația unor muzicieni străini (italieni, francezi, germani) romanța *rusească* cunoaște o înflorire spectaculoasă în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea prin două nume de referință: Ceaikovski și Mussorgski. Ei au cultivat în lucrările lor limba națională cu accentele și intonațiile originale, conferind substanță și trăire slavă într-un evantai de sentimente și trăiri umane.

Melodia bogată în intonații folclorice rusești excelează prin variate combinații armonice. Lor li se adaugă și elementele modale care pot conduce fie la fraze melodice de mare respirație și cantabilitate, fie la dezlănțuiri melodice și ritmice, rodul unor pasiuni și frământări interioare. Mussorgski se dovedește a fi un compozitor de mare rafinament care știe să surprindă elemente ale satului rusesc cu întreaga sa galerie de personaje. Edificatoare în acest sens este lucrarea miniaturală *Gopak*. Autenticitatea și naturalețea personajelor (tânăra și înflăcărata săteancă și iubitul acesteia, un cazac bătrân și bețiv) conving și sporesc culoarea pur rusească a acestui lied.

În planul miniaturii vocale, spiritul *francez* conturează în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, un stil unitar național distinct, în care melodia, ca principal mijloc de expresie, capătă variate înveșmântări armonice și polifonice. Cei mai mulți dintre muzicienii francezi au fost în egală măsură și compozitori dar și interpreți, pianiști de valoare internațională a căror viață a

însemnat o împletire a activității creatoare cu cea interpretativă. Se poate spune, fără tăgadă, că experiența scenică a influențat condeiiul compozițional.

În contextul acestui peisaj spiritual european fiecare limbă are muzicalitatea ei. De cele mai multe ori melodia vocală se naște din sunetul vorbirii.

Simpla foiletare a unui text literar, bogat în imagini și trăiri sufletești reprezintă pretext pentru sublinierea, sugerarea, comentarea, interpretarea, transfigurarea lui în pagini sonore.

Pe de altă parte, există limbi a căror construcție semantică, a căror sonoritate și curgere fonetică le apropie de domeniul cântecului vocal.

Limba engleză, de pildă, este o limbă puțin modulată întrucât trecerile de la vocale la consoane și invers se face firesc, catifelat, fără apăsări.

În schimb, *limba germană* își sprijină pronunția pe consoane și o varietate mare de e-uri și i-uri, pe vocale prelungite în h-uri, s-uri, ch-uri și k-uri.

Limba rusă a cărei fonetică pare mai specială în comparație cu celelalte limbi (fapt ce a condus la greșita părere că ar fi „nevocală“) ni se dezvăluie într-o melodicitate deosebită a vocalelor și acel ritm specific cântecului popular. În ciuda similitudinii consonantice (își sprijină pronunția pe grupuri de consoane), limbile rusă și germană în cântul vocal, par extrem de diferite. Limba rusă are reflexe întunecoase, chiar dramatice, apăsătoare ori tânguitoare în timp ce limba germană oferă impresia unei „duriții, asprimi“ și rigurozități exagerate.

Limba italiană a cărei vocale (luminoase și cantabile) și consoane par „îmbibate“ în muzică, se dovedește a fi cea mai apropiată sferei cântului vocal.

Dar și *limba franceză* în ciuda r-urilor pronunțate gutural, rulat și a diftongilor nazalizați pare a avea multe afinități cu arta cântului liric.

În timp ce în liedul german, consoanele (departe de a stingheri emisia vocală) sunt antrenate să devină „cantabile“, în liedul francez sau cel italian, acestea se transformă în „punți“ pasagere pentru vocalele muzicalizate „În general în cânt fiecare vocală, în limita păstrării caracterului ei specific, împrumută, de la celelalte, calități care să-i întrească valoarea sonoră. Așadar, oricare dintre vocale va trebui să fi cunoscut sinceritatea a-ului, penetrația i-ului, rotunjimea o-ului, catifeaua u-ului și echilibru acestor calități cumulate în vocala e. Vocalele ă și î, articulate în mod judicios, înlesnesc nuanțe de înaltă expresivitate, proprie canto-ului românesc. Privitor la consoane menționăm că acestea (la început nu toate) departe de a stingheri emisia vocalelor, le ajută să se «așeze», la rândul lor consoanele fiind antrenate să devină «cantabile»⁶⁷.

Redarea în muzică a graiului omenesc cu nuanțele sale cele mai subtile și capricioase reprezintă idealul suprem al oricărui compozitor. Poezia împinge vibrația sonoră către universul artei pure, miniaturalul vocal-instrumental. Mustind de plăcerea muzicii, creatorul de lied se aruncă în

67 Liviu Câmpeanu – *Elemente de estetică vocală*, Editura Interferențe, București, 1975, pg. 20.

vâltoarea oceanului de cuvinte pentru a culege cu inspirație (cu har), cu putere divină, cu pricepere, acele cuvinte trebuincioase, ce pot exprima totul sau nimic și în care poți rătăci zile și nopți în dorințe infinite „vâslind cu pana“ în torentul de sentimente și idei pornite din inimă. Nu sunt cuvinte oarecare, insignifiante, uzuale, sunt cuvinte smulse dintr-un suflet ales, zbuțuit și pe care compozitorii de lied le așează cu mare preț, asemenea unor coroane regale pe capul fiecărei note muzicale.

Uneori, aceste exprimări artistice pot avea relevanța unor descrieri de natură (*Auf dem Fluss* din ciclul *Winterreise* de Franz Schubert), a lumii copilăriei (*Aus alten Märchen* din ciclul *Dichterliebe* de Robert Schumann) a istoriei (*Vom Monte Pincio* de Edvard Grieg), a dragostei (*Știi tu mândră* de Gheorghe Dima), a exotismului (*Adieux l'hôtesse arabe* de Georges Bizet) a fantasticului (*Der Erlkönig* de Franz Schubert), alter ego (*Ma vie a son secret* de Georges Bizet), a singurătății (*Der Doppelgänger* de Franz Schubert) ș.a.

Conglomeratul poetico-muzical al fiecărei partituri muzicale își are seva în spiritul și climatul epocii respective.

Dacă în clasicism suverană rămânea mereu arhitectura muzicală, rândurile poetice fiind obligate să supraviețuiască în umbra elementelor sonore romanticii pun altfel problema relației muzică-poezie, nu paralelism sau coexistență a celor două arte, ci fuziune intimă.

De pildă, în liedul *Mausfallen – Sprüchlein* compozitorul Hugo Wolf surprinde în chip strălucit „culoarea“ celor două personaje, șoricelul prin „glasul pianului“ și copilul prin melodia vocală. Turnura melodico-ritmică a acompaniamentului pianistic, ce reprezintă un tablou extrem de diversificat, vine să împlinească în mod fericit sensul gândurilor poetice.

O altă pagină cameră la fel de măiestrit realizată în sensul plasticității imagisticii sonore este și liedul *In Frühling*. Având o capacitate extraordinară de concentrare a expresiei muzicale, însuși compozitorul intră în planul adevărului poetic (aproape identificându-se cu personajul întregului tablou narativ), cu infinitele-i detalii și mistere ce nu se vor a fi dezvăluite.

„Nimic nu este etern și imuabil“ spun romanticii referindu-se la fluidul (discursul) sonor, căci mlădierea lui după cerințele ideii poetice și invers, va îmbogăți cu noi modalități de construcție miniatura vocală. În sprijinul celor afirmate mai sus este și creația compozitorului Franz Schubert. Adaptând limbajul muzical tensiunilor ivite în planul poetic, muzicianul găsește cele mai subtile și variate forme de exprimare instrumentală.

La fel de plastică în exprimarea osmozei muzică-poezie mi se pare a fi și creația compozitorului romantic Modest Petrovici Mussorgski. Mai mult decât atât, cuvântul „cântat“ ca punct de sprijin al nuanțelor particulare de accentuare a melodicii, se simte influențat de *exotismul fondului artistic popular slav (rusesc)*.

Miniatura vocală romantică are culoarea și vibrația unei muzici creată „din inimă pentru inimă“. Suplă, fluidă și îmbogățită cu elemente dramatice, ea va deschide noi perspective de exprimare a sincretismului wagnerian.

Cuvântul poetic, această realitate nemijlocită a gândirii, introduce muzica în lumea reflecțiilor intelectual-filozofice.

În gândirea debussystă, ideea poetică joacă un rol hotărâtor. Se face apel la sugestibilitatea ei, dar într-o manieră *pictural-impresionistă*, într-un *joc magic al efectelor de culoare încarnat „timpilor ritmați“ și fluidității elementului melodic cu cel armonic*.

La fel de plastic în exprimarea actului cameral vocal-instrumental se dovedește a fi Maurice Ravel. Pictor al cadrului creat de text și de amănunțele lui prin intermediul paletii sonore, Ravel păstrează aceeași învăluitoare seducție, aceeași manieră de exprimare unică și inconfundabilă. Iată-l (prezent) în cele 5 *Melodii populare grecești*, extrem de dăruit atmosferei folclorului elen, într-o libertate de expresie, melodică și armonice. Arta sa vocal-instrumentală recepționează și însuflețește cadrul rustic, simplu, pitoresc, grăitor și original (ex: dăngănitul clopotniței din sat; ritmicitatea plină de viață a ultimei melodii) într-o aură sonoră extrem de variată, unitară în stil și plastică în exprimare.

Și în sfera plaiului mioritic, regăsim numeroase pagini miniatural vocal-instrumentale, rod al întrepătrunderii sensibilității sonore cu metafora poetică. În realizarea „jocului“ de idei, imagini, ritm, rimă și emoție artistică, compozitorul apelează la o infinitate de mijloace tehnico-compoziționale.

De pildă, Gheorghe Dima, asemenea maestrilor liedului german, compune sub emblema *nici o notă muzicală fără o motivație poetică*.

Și compozitorul-poet Nicolae Coman, se dovedește a fi un „maestru“ al împletirii artei sonore cu cea poetică într-un corolar cu aromă mioritică.

La fel de sugestivă în exprimarea ambientului cameral, poetico-muzical, este și Felicia Donceanu. Poetă a sunetului muzical și „Mare Doamnă“ a liedului românesc, Felicia Donceanu își permite luxul ca *atunci când recită să cânte și atunci când cântă să recite*.

Aceeași plasticitate poetico-muzicală o întâlnim și în creația „meșterului“ – Mihail Jora.

O „Voce“ la fel de inspirată în arta împodobirii „pânzelor sonore cu dantelărie poetică“ este și cea a compozitorului ieșean Vasile Spătărelu. Îngemănările sale camerale sunt realizate atât *în manieră clasică cât și într-una modern-orientală*.

Iată așadar *plurivalența exprimărilor poetico-muzicale în câteva din paginile miniaturale vocal-instrumentale românești și universale*.

Pe parcursul evoluției romantice, postromantice, expresioniste a muzicii, preocuparea creatorului de „Frumos“ pentru o imagine a marilor probleme contemporane de conștiință, devine din ce în ce mai dominantă, mai stringentă. Ființa umană cu zbuciumul și neîmplinirile ei reprezintă centrul meditației și a inspirației. Treptat, muzica încetează a mai fi „frumoasă“ în

sensul „schubertian“ al cuvântului, compozitorii apelând la ideea lucidității și a adevărului existențial. Cei mai mulți muzicieni ai secolului XX, înlocuiesc „delicatețele și amabilitățile muzicale amăgitoare“ cu pete armonice brutale, sfărâmând tonalități până la desființare, contorsionând și apoi pulverizând liniile melodice, limbajul muzical trecând așadar printr-o selecție foarte riguroasă.

Poezia folosește din punct de vedere tehnic „zestrea“ lingvistică într-un chip cu totul aparte; ea stoarce la maximum limba în întregime și multilateralitatea ei, nerămânându-i indiferentă nici o nuanță sau inflexiune neexplorată. Dar în timp ce în cazul unor aprecieri științifice acest bagaj lingvistic capătă un caracter extra-emoțional și estetic, în contextul unei dizertații artistice întregul evantai etimologic angrenat unei metamorfozări melodico-ritmico-armonice, primește o încărcătură emoțională. Așadar, artistul reușește în final să depășească barierele legității pur lingvistice (nu prin negare) printr-o atentă și minuțioasă perfecționare, înnoire și autodepășire la nivel expresiv. De aici caracterul artistic inepuizabil înrudit cu inepuizabilul vieții.

Când compozitorul pătrunde în sufletul literelor, al cuvintelor, frazelor, gândurile sale sunt purtate prin ungherele tainice ale sufletului poetului. Simțurile sale lăuntrice captează vibrația imaginilor și tablourilor povestite de cuvintele textului. Câte sensuri poetice sunt în ea... Câte sensuri muzicale pot căpăta, câte nuanțe și tonuri sonore poate îmbrăca conținutul literar. Câtă putere de cuprindere poate avea...

De obicei, acest gen de muzică se adresează unui public elevat, cu pretenții în privința gustului artistic. „Textul muzical – spune maestrul Sergiu Celibidache – trebuie privit ca un document, dar un document incomplet, care să-ți servească drept criteriu de punere în mișcare a masei de sunete. Nu există decât o singură cale pentru a ajunge la pătrunderea textului: stăpânirea gramaticii muzicale, care nu este interpretabilă ci trebuie pur și simplu cunoscută. De multe ori mi s-a declarat că interpretările mele aduceau ceva nou, dar poate, puțini erau acei care observau că, de fapt, nu urmăream decât să respect tendința naturală a construcției muzicale“⁶⁸.

Abstract

Language expressiveness with its subtle and intricate touch is what a musician tries to convey in his art. Whether we refer to the German spirit, Italian, Russian, French, English, Greek or Romanian, art in its sublime esthetic forms (poetry, painting, and music) reflects and reveals the rights of verity brought to comprehension by a symbolic “personification”.

Just like color choice betrays the painter’s personality, we can analogically say that sounds give away the musician’s inner person, while words and their connotations unveil the writer. In other words art is the expression of the

68 Iosif Sava, Iubiți muzica secolului 20, Editura Albatros, București, 1984, pg. 57.

intimate emotions of its creator, disclosing his own world, feelings, restlessness and ideas. Poetry can neither be defined, explained nor demonstrated; poetry is beyond the concreteness of simple words, it is that intimate something, it is a state of mind embodied in words, just like music feels like beatitude brought out by the endless music universe. Poetry represents the magic of words reflected in their sonority, meaning and metaphoric correlation.

Every poem has its own interior musicality and is an amazing symphony of nuances and shades of meaning, being, therefore the echo of speech as music is the echo of sounds. "Poetry is thrill, not peace; it is restlessness, not quiescence; it is vibration not passivity." The composer (the musician) has nothing to do but to discover its mystery and to intuit the essence of the melodiousness.

To the same extent, painting – the intellectual art expressed by the touch of the brush (its manifestation being the esthetic result of some cerebral conventions) - alongside with music and poetry belongs to a triumvirate of arts. Its power of enshrining the matter with the grace of everlasting takes us through the salons of the Romantics, Impressionist, Symbolists, Realists, all the way to modern times, accompanying the sonority of words and the poetry of sounds.

Therefore our musicological and interpretative journey intends the follow in the footsteps of vocal and instrumental miniature art in a chamber music ambient with intense and profound artistic passion.

Dans l'univers incomparable de la musique vogue la POESIE, notre « dame » dévouée au rythme et à la sinuosité mélodique. Ce qui la distingue de la musique, c'est sa structure discursive. Les poètes ajustent les mots, les musiciens les transforment en murmure sonore, c'est le moment de l'amour partagé au nom de la Beauté.

La peinture- art intellectuel exprimé par des touches successives de couleurs appliquées à l'aide d'un pinceau(sa manifestation esthétique étant le résultat de certaines conventions cérébrales) – fait partie du « triumvirat » des arts. Sa capacité « d'embrasser » la matière, en la rendant impérissable, guide nos pas à travers les salons des Romantiques, des Impressionnistes, des Symbolistes, des Réalistes, jusqu'au temps d'aujourd'hui, en accompagnant la sonorité des mots et la poésie des sons.

Tout comme les couleurs ressemblent au peintre, on pourrait dire par analogie que les sons ressemblent au musicien, tandis que les mots (par leur organisation) ressemblent à l'homme de lettres. Autrement dit, l'art est l'expression des états d'âme de celui qui l'a créé ; il nous dévoile le monde de l'artiste , de ses sentiments, de ses réflexions. On ne peut ni définir, ni expliquer , ni démontrer la poésie, elle dépasse l'aspect concret des mots, elle représente ce quelque chose d'intime, de particulier de l'âme humaine, c'est un état d'esprit exprimé en paroles, tout comme la musique est un état de béatitude offert à

l'infini musical. La poésie représente la magie des mots, qui leur est offerte par leur sonorité, leur sens et leur association métaphorique.

Toute poésie contient sa musique intérieure, c'est une symphonie de couleurs et de nuances verbales, voilà pourquoi elle représente l'écho du langage, de même que la musique est l'écho des sons. « La poésie est frissonnement, et non paix intérieure ; c'est de l'inquiétude, non une attitude passive ». Le compositeur (le musicien) n'a qu'à en découvrir les secrets, en saisir l'essence musicale.

Quel que soit l'espace géographique, l'art n'est qu'un partout, soit qu'il s'agisse de la musique, de la peinture, de la poésie, tout cela s'interconditionne, s'influence et se soutient mutuellement.

Le génie allemand s'est manifesté surtout dans le domaine littéraire (Goethe, Schiller) et musical (Bach, Beethoven, Mozart, Wagner). On pourrait dire que si Schiller a créé la poésie philosophique, Beethoven est l'un des coriphées de la musique philosophique.

Il a été un symphoniste par excellence, en maîtrisant avant tout le domaine instrumental (parce que là agissaient plus puissamment, plus inexorablement ses exigences purement musicales) tout comme Schubert a été un lyrique, maîtrisant surtout la partie vocale (son approche de l'univers poétique a mené à l'apogée, de la perfection du genre miniatural- vocal, mais aussi de son influence sur le plan de l'expression purement instrumentale) et comme Wagner, il a été auteur musical- dramatique. L'étonnant génie de Wagner a réussi à respecter autant les lois propres à la musique que celles du drame. Pourtant, sa musique n'appartient pas à un musicien en exclusivité, de même que sa poésie non plus n'appartient pas à un authentique créateur de textes poétiques. Mais dans ses oeuvres, les deux arts se complètent et se soutiennent mutuellement.

Les Italiens aussi sont remarquables dans le domaine musical (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini) mais dans celui de la peinture aussi (Leonard de Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Sanzio da Urbino, Tizian, Sandro Botticelli- tous titans de la Renaissance).

Pendant que chez Verdi, le talent fait surgir des dizaines de thèmes musicaux, qu'il expose quand même sans mettre à profit, Beethoven ou bien Bach trouvent pour chaque thème sonore de nouvelles modalités de l'exploiter, de l'approfondir. A la différence des Français, les Allemands sont plus analytiques, plus penchés à détailler les thèmes, tandis que les premiers, mais pas seulement, (par exemples les Russes aussi), sont plus descriptifs, se développant en horizontale, en exploitant beaucoup le filon de leur inspiration. Cela ne veut pas dire que la musique de Bach exprimerait moins de passion, moins de chaleur comparée à celle de Verdi, Bizet ou Tcheaïkovski. Sauf que pour ce qui est de la création de Bach, on ressent la rigueur du contrepoint et de l'harmonie musicale que l'on pourrait définir comme « logique musicale ».

L'art grec dans son ensemble, comme goût esthétique, porte en lui une note aristocratique, où l'équilibre de la simplicité devient le dicton des

expressions artistiques ; si les sculptures ont parfois l'air peintes, ayant les proportions parfaites du corps humain (on sait que les Grecs ont eu le culte du nu artistique), leur peinture n'a rien du progrès de ses résonances ultérieures.

La force de la pensée esthétique domine l'expression dramatique : le théâtre grec ne représente ni le déroulement logique, ni celui naturel des sentiments, mais l'idéalisation du beau tout simplement, en toute froideur. L'artiste vit dans le monde platonique des idées, un monde dépourvu d'intrigues compliquées, caractères complexes ou dénouement surprenant.

La tragédie, elle, se compose d'une danse – scènes mimées –, musique et poésie; d'une autre facture, les dialogues de Platon sont un mélange de narration, poésie et arrangement dramatique. L'élite de l'aristocratie de la culture grecque porte inscrits sur le parchemin de la durée éternelle des noms tels : Euclide, Socrate, Témistocle, Aristide, Démosthène, Sophocle, Herodot, Eschile et d'autres.

La Russie se trouve représentée par Tolstoï (Lev), Puskin ou Dostoïevski, Tchaïkovski ou Mussorgski, tout comme l'Espagne est dans Cervantès. Le grand Tolstoï rend l'immensité désertique de l'âme russe, pareille à la steppe sans fin, tandis que Dostoïevski descend dans les abîmes d'une telle âme.

Le nom de Puskin est lié à l'histoire de la création musicale russe. Son oeuvre nous aide à connaître et à saisir la réalité russe, à en pénétrer la langue maternelle et à en mieux comprendre l'histoire mouvementée. Sa figure représente vraiment quelque chose de particulier dans la phénoménologie de la culture mondiale, puisque pas même Schiller, Victor Hugo ou Goethe n'ont eu une telle influence directe et multiple sur la création des compositeurs de son pays. Ses oeuvres dévoilent les particularités des sentiments et de la pensée humaine, le caractère et le tempérament du Russe commun.

Par contre, l'esprit *anglais* n'a excellé ni en musique, ni en peinture, mais il a donné Shakespeare, sa poésie représentant « une réflexion musicale ». Shakespeare, lui, c'est le type même du génie littéraire, représentant peut-être le modèle du plus grand écrivain de tous temps. Sa dramaturgie a développé l'entier éventail des sentiments humains. « Une seule réflexion de Shakespeare équivaut à toute une bibliothèque, du moment que des bibliothèques entières analysent ses pensées ».

Pendant ce temps, la France, elle, a créé la cathédrale gothique, « le monument d'architecture le plus pur et le plus sublime, cet art, véritable musique de l'espace ». Elle a donné aussi l'un des plus illustres sculpteurs de l'humanité, Rodin.

Le Paris des années trente du XIX-e siècle était la capitale artistique et intellectuelle du monde. C'est là que la littérature, la musique et la peinture se donnaient la main (Hugo, Balzac, George Sand, Vigny, Lamartine, Heine, Gautier et Musset, Delacroix et Ingres, Chopin, Liszt, Meyerbeer, Rossini, Berlioz et Cherubini).

Cette courte dissertation sur la culture européenne nous introduit dans la sphère de la culture musicale, notamment dans le domaine de la *Miniature vocale*.

L'histoire du lied miniatural commence dans la Wienne de Schubert, parcourt ensuite le territoire germanique(Mendelssohn-Bartholdy et Schumann), arrive à Paris- la métropole de l'intellectualité musicale (Bizet, Fauré, Chausson, Duparc), revient ensuite à Wienne (Brahms, H. Wolf), passe par l'Italie de Bellini, Donizetti, ensuite se dirige vers les écoles nationales de l'Europe orientale : la Russie (Mussorgski et Tchaïkovski) et la Roumanie(Jora, Dima, Brediceanu).

Dans l'espace allemand , le lied éclot sous les rayons d'un passé glorieux(Bach, Beethoven) et d'un présent poétique littéraire d'indubitable valeur universelle. Schubert, Schumann, Brahms, H. Wolf expriment tout un monde dans un instant, en renforçant l'idée que la musique crée l'état spirituel esquissé par la poésie. Sur la liste des grands de la littérature figurent des noms célèbres tels : Schiller, Goethe, H ; Heine et d'autres.

Sans disposer d'une longue tradition ni d'une riche expérience, influencée et alimentée par la création des musiciens étrangers (italiens, français, allemands), la romance *russe* connaît un grand essor dans la seconde moitié du XIX-e siècle grâce à deux noms illustres : Tchaïkovski et Mussorgski. C'est leur mérite d'avoir cultivé dans leurs ouvrages la langue nationale, avec ses accents et intonations originelles, en lui conférant de la vérité slave , en un éventail de sentiments et d'expériences humains.

La mélodie, riche en intonations folkloriques russes, excelle dans de variées combinaisons harmoniques. On y ajoute des éléments modaux susceptibles de mener soit à des phrases mélodiques de grande respiration et comptabilité, soit à des déchaînements mélodiques et rythmiques, fruits de passions et de tourments intérieurs. Ainsi, Mussorgski s'avère être un compositeur doué d'un grand raffinement, capable de surprendre divers éléments du village russe avec son entière galerie de personnages. En ce sens, son oeuvre miniaturale *Gopak* se montre édificatrice. La véracité et le naturel des personnages (la jeune fille ardente et son amoureux, un cosaque vieux et ivrogne) sont convaincants et rehaussent la couleur authentiquement russe de ce lied.

Sur le plan de la miniature vocale, l'esprit *français* illustre dans la seconde moitié du XIX-e siècle un net style national unitaire, où la mélodie, en tant que moyen principal d'expression, acquiert une grande variété d'harmonie et de polyphonie. La grande majorité des musiciens français ont été à la fois compositeurs, interprètes, pianistes de taille internationale ; leur vie n'a été qu'un enchevêtrement d'activités créatrices et interprétatives. On peut affirmer à juste titre que leur expérience scénique a influencé la matière compositionnelle.

Dans le contexte de ce paysage spirituel européen, chaque langue présente sa musicalité. Le plus souvent, la musique naît de la parole.

Feuilleter tout simplement un texte littéraire, riche en images et états d'âme, c'est un prétexte pour souligner, suggérer, commenter, interpréter, transfigurer celui-ci en pages sonores.

D'autre part, il y a des langues dont sonorité et flux phonétique les approchent du domaine du chant vocal.

La langue *anglaise*, par exemple, c'est une langue peu modulée car les passages des voyelles aux consonnes et inversement se réalisent naturellement, doucement, sans effort. En échange, *l'allemand* appuie sa prononciation sur des consonnes et une grande variété d'e et de i, *sur des voyelles* prolongées en *h, s, ch, et k*.

Le russe, dont la phonétique semble différente si nous la comparons à celle des autres langues(ce qui a conduit à l'opinion erronée qu'elle ne serait pas « vocale ») se dévoile dans une harmonie particulière de voyelles et de rythme spécifique au chant populaire. En dépit de la similitude consonantique (la prononciation est basée sur des groupes de consonnes), le russe et l'allemand, au cours du chant, semblent être (et le sont, en fait) extrêmement différents. Le russe a des reflets sombres, on dirait même dramatiques, pesants ou languissants, tandis que l'allemand offre l'impression d'une « dureté, d'une âpreté » et d'une rigueur exagérées.

L'italien, dont les voyelles(lumineuses et chantées), comme ses consonnes qui ont l'air débordantes de musique, est la plus proche de la sphère du chant. Même le *français*, malgré ses *r*, vélaire et roulé, et ses diphtongues nasalisées, semble avoir de nombreuses affinités avec l'art du chant lyrique.

Pendant que, dans le lied allemand, les consonnes(loin d'empêcher l'émission vocale), sont entraînées à devenir musicales, dans les lieds français ou italien, elles deviennent des ponts de passage pour les voyelles rendues musicales. « Généralement, dans le chant, chaque voyelle, dans la limite de la conservation de son caractère spécifique, emprunte aux autres des qualités qui complètent sa valeur sonore. De la sorte, chacune des voyelles devra avoir connu la sincérité d'un *a*, la pénétration d'un *i*, la rondeur d'un *o*, le velours d'un *u* et l'équilibre de ses quantités accumulées dans la voyelle *e*.(...). Pour ce qui est des consonnes, il faut savoir que celles-ci (pas toutes, au début), loin de nuire à l'émission des voyelles', leur permettent de « s'asseoir », les consonnes étant entraînées à devenir musicales à leur tour».

Rendre, en musique, le langage humain, avec ses nuances les plus subtiles et les plus capricieuses, représente le suprême idéal de tout compositeur. La poésie pousse la vibration sonore vers l'univers de l'art pur, la miniature vocale- instrumentale. Ivre de musique, le créateur de lied se jette dans le tourbillon de l'océan de paroles pour y recueillir, inspiré, avec une force divine, avec maîtrise, les mots indispensables, à même d'exprimer tout ou rien, et parmi lesquels on pourrait errer nuit et jour, submergé de désirs infinis, « ramant avec sa plume » dans le torrent d'idées et de sentiments issus du cœur et l'inondant . Il n'est pas question de mots vulgaires, insignifiants, quelconques, mais de mots

arrachés à une âme noble, tourmentée et que les compositeurs de lied mettent précieusement, pareils à des couronnes royales, sur la tête de chaque note musicale.

Parfois, ces expressions artistiques gagnent la valeur de descriptions de nature (*Auf dem Fluss* du cycle *Winterreise* par Franz Schubert), du monde de l'enfance (*Aus alten Marchen* du cycle *Dichterliebe* par Robert Schumann), de l'histoire (*Vom Monte Pincio* par Edvard Grieg), de l'amour (*Știi tu mândră* de Gheorghe Dima), de l'exotisme (*Adieux à l'hôtesse arabe* par George Bizet), du fantastique (*Der Erlkonig* par Franz Schubert), de l'alter ego (*Ma vie a son secret* par Georges Bizet), de la solitude (*Der Doppelganger* par Franz Schubert) et d'autres. Le conglomérat poético-musical de chaque partition musicale puise son origine dans l'esprit et le climat de telle ou telle époque.

Si à l'époque classique, l'architecture musicale restait toujours souveraine, les lignes poétiques étant obligées de survivre à l'ombre des éléments sonores, les Romantiques posent autrement le problème de la relation musique-poésie, non pas coexistence ou parallélisme des deux arts, mais leur intime fusion.

Ainsi, dans le lied *Mausfallen – Spruchlein*, le compositeur Hugo Wolf surprend brillamment la « couleur » des deux personnages, la souris, par l'intermédiaire de la « voix du piano », et l'enfant, par la mélodie vocale. La tournure mélodico-rythmique de l'accompagnement au piano, qui représente un tableau extrêmement diversifié, vient compléter d'une manière heureuse le sens des réflexions poétiques.

Une autre page camérale tout aussi parfaitement réalisée du point de vue de l'image sonore est le lied *In Fruling*. Ayant une extraordinaire capacité de concentration de l'expression musicale, le compositeur lui-même pénètre dans le plan de la vérité poétique (s'identifiant à peu près au personnage de l'entier tableau narratif), avec ses détails et mystères infinis qu'on ne dévoilera jamais.

« Il n'y a rien d'éternel ni d'immuable », disent les Romantiques en parlant du flux (discours) sonore, car son adaptation aux exigences de l'idée poétique et inversement, enrichira, par de nouvelles modalités de construction, la miniature vocale. Pour démontrer ce qu'on vient d'affirmer, on prendra comme exemple la création du compositeur Franz Schubert. En adaptant le langage musical aux tensions survenues sur le plan poétique, le musicien trouve les formes d'expression instrumentale les plus subtiles et les plus variées.

Tout aussi plastique dans l'expression de l'osmose musique-poésie me semble être la création du compositeur romantique Modest Petrovici Mussorgski. Bien davantage, le mot « chanté », comme point d'appui des nuances particulières capable de souligner la mélodique, se ressent influencé par l'exotisme du fond artistique populaire slave (russe).

La miniature vocale romantique a la couleur et la vibration d'une musique créée « d'âme à âme ». Souple, fluide et enrichie d'éléments dramatiques, elle va ouvrir de nouvelles perspectives d'expression du

synchrétisme wagnérien. Le mot poétique, cette création particulière de la pensée, introduit la musique dans le monde des réflexions philosophique et intellectuelles.

Dans la pensée de Debussy, par exemple, l'idée poétique joue un rôle décisif. On y fait appel à son pouvoir de suggestion, mais d'une manière *picturale- impressionniste, en un jeu magique d'effets de couleur incorporés « aux tempos rythmés » et à la fluidité de l'élément mélodique mêlé à celui harmonique.*

De la même plasticité dans l'expression de l'acte caméral vocal-instrumental s'avère être Maurice Ravel. Peintre du cadre créé par le texte et des détails lui appartenant par l'intermédiaire de sa palette sonore, Ravel garde la même séduction enveloppante, la même manière d'expression unique et particulière. Le voilà présent dans les « *Cinq mélodies populaires grecques* », extrêmement dévoué à l'atmosphère du folklore hellénique, montrant liberté d'expression, mélodique et harmonie. Son art vocal- instrumental reconstitue et anime le cadre rustique, simple, pittoresque, convaincant et original(par exemple, le carillon des cloches du village, le rythme plein de vie de la dernière mélodie) dans une aura sonore extrêmement variée, unitaire dans le style et suggestive dans son expression.

Dans la sphère de l'espace « mioritic » roumain, on retrouve aussi de nombreuses pages miniaturales vocales- instrumentales, fruits du mélange de la sensibilité sonore et de la métaphore poétique. Dans la réalisation du jeu d'idées, d'images, de rythme, de rime et d'émotion artistique, le compositeur fait appel à une infinité de moyens technico- compositionnels.

Ainsi, par exemple, Gheorghe Dima, pareillement aux maîtres du lied allemand, va créer des compositions sous l'égide « pas de note musicale sans une motivation poétique ».

De même, le compositeur- poète Nicolae Coman s'avère être un maître de la combinaison de l'art sonore avec celui poétique dans un corolaire à arôme de folklore roumain authentique.

Tout aussi suggestive dans l'expression de l'ambiance camérale, poético- musicale, est Felicia Donceanu. Poétesse du son musical et « Grande Dame » du lied roumain, Felicia Donceanu se permet le luxe de *réciter quand elle chante et de chanter quand elle récite.*

La même plasticité poético- musicale peut être rencontrée dans la création du maître Mihail Jora.

Une « voix » tout aussi inspirée dans l'art de l'ornementation « des toiles sonores avec une dentelle poétique » est aussi celle du compositeur de Iassy, Vasile Spatarelu. Ses réalisations camérales appartiennent autant à *la manière classique qu'à celle moderne- orientale.*

Voilà donc *les multiples valeurs de l'expression poético- musicale dans quelques- unes des pages miniaturales vocales- instrumentales roumaines et universelles.*

Au cours de l'évolution romantique, post-romantique, expressionniste de la musique, la préoccupation du créateur de beauté artistique pour l'image des grands problèmes contemporains de conscience devient de plus en plus dominante, de plus en plus impérieuse. L'être humain, avec ses tourments et ses échecs, représente le centre de la méditation et de l'inspiration. Peu à peu, la musique cesse d'être belle dans le sens schubertien du mot, les compositeurs faisant appel à l'idée de lucidité et de vérité existentielle. La plupart des musiciens du XX-e siècle remplacent les « délicatesses et les amabilités musicales trompeuses » avec des taches harmoniques brutales, brisant des tonalités jusqu'à leur écrasement complet, contorsionnant et pulvérisant les lignes mélodiques, le langage musical se trouvant ainsi déterminé à passer par une sélection extrêmement rigoureuse.

La poésie utilise, du point de vue technique, l'héritage linguistique d'une manière tout à fait à part ; elle utilise au maximum la langue en l'exploitant de toutes les manières possibles, sans rien omettre, sans rien oublier. Mais si au cours des appréciations scientifiques ce bagage linguistique acquiert un caractère extra – émotionnel et esthétique, dans le contexte d'une dissertation artistique l'entier éventail étymologique associé à une métamorphose mélodico-rythmico-harmonique, reçoit une charge émotionnelle. Voilà comment, finalement, l'artiste réussit à dépasser les barrières des lois purement linguistiques (non pas en les niant), mais par un attentif et minutieux perfectionnement, par le renouvellement permanent de son expressivité et le dépassement de soi. De là le caractère artistique inépuisable apparenté au caractère inépuisable de la vie.

Lorsque le compositeur pénètre jusqu'au cœur des lettres, des mots, des phrases, ses réflexions sont emportées dans les recoins les plus cachés du poète. Ses capacités intérieures saisissent la vibration des images et des tableaux racontés par les paroles du texte. Combien de sens poétiques il recèle... Combien de sensations musicales peut-il avoir, combien de nuances et de tons sonores peut acquérir un contenu littéraire ! Quelle force de pénétration peut-il gagner !

D'habitude, ce genre de musique camérale, vocale-instrumentale s'adresse à un public évolué, dont les goûts portent sur la perfection artistique. «Le texte musical, affirme Sergiu (Serge) Celibidache, maître incontestable de l'art musical roumain, devrait être considéré un document, mais un document incomplet, qui vous serve pour un critère de mise en mouvement de la masse des sons. Il n'y a qu'une seule voie pour pouvoir comprendre ce texte : la maîtrise de la grammaire musicale, qui n'est pas interprétable(comme toutes les grammaires, dirions – nous) mais tout simplement elle doit être connue. Maintes fois on m'avait déclaré que mes interprétations apportaient quelque chose de nouveau, mais peu nombreux étaient, peut-être, ceux qui avaient observé qu'en fait je ne voulais que respecter la tendance naturelle de la construction musicale».

6. TEHNICI TEATRALE ÎN EDUCATIE DRAMA STRATEGIES IN EDUCATION

Conf. univ. dr. Anca-Doina Ciobotaru ,
“George Enescu” University of Arts Iași,
prof. dr. Irina Dabija, Palace of childrens Iași

Rezumat

Învățământul românesc contemporan valorifică, tot mai mult, resursele informaționale create de comunitățile academice; specializările din domeniul artelor spectacolului oferă, și ele, atât importante resurse umane cât și tehnici didactice sau terapeutice alternative. Formulele de expresie teatrală reprezintă variante metodologice aflate într-o continuă transformare, domeniile de aplicare extinzându-se de la teatrul în spațiul educativ până la formele utilizate în lumea afacerilor. Studiul limbilor străine nu putea rămâne în afara acestei tendințe; dimpotrivă, în această arie curriculară utilizarea tehnicilor teatrale pot fi considerate semn al unei abordări moderne, al eficienței și creativității, în egală măsură.

În fapt, cuvintele de ordine sunt: *creativitate și interdisciplinaritate*; ele oferă o cale de acces spre „arta instruirii prin artă”. Conceptelor de *Dramă în educație (DIE)* și *Teatru în educație (TIE)* le putem alătura pe cel de *Tehnici teatrale alternative (TTA)*; diferențele se pot evidenția prin înțelegerea obiectivelor specifice fiecărei situații invocate. În cazul DIE, „alături de scopul principal (schimbarea percepției), drama creează posibilitatea împlinirii a numeroase scopuri parțiale. Acestea, deși subordonate scopului principal, nu sunt lipsite de importanță, deoarece contribuie într-o mare măsură la adâncirea percepției. În acest context, trebuie neapărat să vorbim despre formarea individualității și dezvoltarea personalității.”[1] „Scopul primordial al TIE – ca, de altfel, al tuturor celorlalte forme ale manifestării teatrale – constă în prezentarea de spectacole destinate receptorilor. Natura acestor spectacole diferă, în funcție de tipul programelor și de modul de abordare teatrală.”[2]

Conceptul propus de noi – TTA – oferă o abordare interdisciplinară și creativă a tehnicilor specifice artei teatrale în spațiul preuniversitar, și nu numai. În acest context, pornim de la premisa că și studiul limbilor străine presupune prezentarea unui volum de cunoștințe, fixarea acestora prin exerciții și evaluarea finală. Pentru a evada din monotonia acestei scheme și pentru a crea o atmosferă mai relaxată, profesorul poate utiliza tehnici alternative centrate pe o dimensiune ludică, pe joc, fapt ce determină dispariția barierei artificiale dintre catedră și „bancă”, conferind o formă atractivă procesului de acumulare a cunoștințelor, altfel arid.

Jocul este, conform Dicționarului explicativ al limbii române on line, „acțiunea de a se juca și rezultatul ei; activitate distractivă (mai ales la copii); (...) acțiunea de a juca; dans popular; (...) Fig. mișcare rapidă și capricioasă (a unor lucruri, imagini etc.); tremur, vibrație; Competiție sportivă de echipă căreia îi este proprie și lupta sportivă (baschet, fotbal, rugby etc.); mod specific de a juca, de a se comporta într-o întrecere sportivă; Acțiunea de a interpreta un rol într-o piesă de teatru; felul cum se interpretează.”

O altă definiție preluată din aceeași sursă spune:” **JOC ~uri n. 1)** Activitate fizică sau mentală desfășurată din plăcere. (...)<lat. *Jocus*”. Definițiile, parțiale, de mai sus, ne pot determina să concluzionăm că jocul este o prezență permanentă în viața noastră, din copilărie, când are un rol preponderent, până la bătrânețe, fapt datorat unei predispoziții spre ludic la adulți, la copii aceasta existând natural aproape permanent. Această propensiune a copiilor, adolescenților și tinerilor spre joc poate fi fructificată în pedagogie, prin transmiterea informațiilor într-o formă mai atractivă decât cea pur didactică, și anume, prin joc.

De ce este importantă componenta ludică în viața noastră, a tuturor? Unul dintre posibilele răspunsuri ne aduc în atenție următorul aspect: „Cel ce se joacă parcurge mental traseele unor trăiri și retrairi interioare, ale unor emoții primare, ale unor fericiri cândva edenice, proprii universului său nevăzut, dar existent. Starea și actul de joacă sunt anterioare jocului și-l presupun. A fi ludic înseamnă o stare, ești sau nu în stare! Joaca înseamnă în primul rând o stare ludică. Aceasta poate fi provocată de o reverie de moment, de o inspirație fericită, de o bună dispoziție generală generatoare de creativitate, toate acestea relevându-i persoanei un aspect surprinzător, inedit, neașteptat, benefic și atrăgător prin el însuși.”[3]

Reluând întrebarea: „De ce este importantă componenta ludică și jocul în viața noastră și mai ales în cea a cursanților?” - răspunsurile posibile vor aduce în atenție faptul că jocul (spre exemplu „jocul de rol”) îl determină pe cursant să reacționeze într-un anumit mod, într-o anumită situație; aceasta duce la trăirea unor anumite sentimente, stări, emoții, specifice acelei situații, pe care poate cursantul nu le-a experimentat. Lărgirea orizontului emoțional poate duce la o mai profundă autocunoaștere personală, la imaginarea unor reacții în situații noi, la dezvoltarea empatiei și a capacității de adaptare la contexte noi.

În ceea ce privește studiul unei limbi străine, **jocul de rol** este folosit pentru dezvoltarea capacității conversaționale a cursantului. Acest joc este unul de echipă, cursanții trebuind să lucreze câte doi sau trei și să își imagineze o **conversație**:

- **situatională** (spre exemplu: la aeroport, la cumpărarea unui bilet, rezervarea unei camere, întâlnirea cu un prieten/partener într-un anumit moment al zilei sau într-o anumită locație, la cumpărături),
- **pe un anumit subiect** (despre poluare, sănătate, sport, lectură);

- **argumentativă**, în care unii aduc argumente pro și alții contra (spre exemplu: importanța televizorului în viața noastră).

Tot pentru dezvoltarea capacității conversaționale poate fi utilizată **vorbire liberă pe un subiect dat**, caz în care se poate alege un argument, un subiect, un proverb, o zicătoare sau un citat pe care cursanții să îl comenteze, explice sau să își argumenteze poziția personală în raport cu afirmația respectivă. Un alt pretext, pentru un astfel de exercițiu, poate fi constituit de un personaj pe care cursanții trebuie să îl descrie mai întâi, apoi să îi stabilească trăsăturile, caracteristicile, eventual, ticurile sau, dacă dorește, să i le atribuie și apoi să interpreteze o discuție a aceluia personaj sau un monolog.

Aceasta sunt doar câteva dintre exercițiile, de sorginte teatrală, ce pot fi folosite în predarea limbilor străine, tehnica fiind susținută de numeroși specialiști. Adeptă a transformării elementului ludic în instrument eficient, Viola Spolin afirma: „Dacă ai o problemă, există un joc să o rezolvi. Dacă nu există, inventează tu unul.”[4]: „Jocurile s-au născut din necesitate. Nu am stat acasă și le-am inventat. Când, am, avut o problemă, am inventat alt joc.”[5]

Este interesant faptul că, așa cum rezultă din amintirile elevilor ei, Viola Spolin nu oferea soluții; „Mi-a spus o groază de lucruri, dar niciodată „cum să fac”. Munca ei se desfășura fără să dezvăluie „cum”-ul. *Scopul ei era să înlocuiască autoritarismul cu un alt fel de educație. Te făcea să descoperi „cum”-ul singur*”. În acest fel găsești singur soluția cea mai bună la problema ta. Gary Schwartz concluzionează spunând: „A rezolva problemele pe propria-ți piele, asistat de un ochi experimentat pentru a te sprijini, îți dezvoltă talentul. Viola știa asta. Concentrează-te pe lucruri simple - ca jocurile. Învață regulile și joacă-te, și apoi toate lecțiile vieții vor putea să fie învățate.”[6]

Sunt interesante și afirmațiile Nevei Boyd care consideră că :
„ Jocul determină acumulări de abilități fizice și intelectuale. Consideră că jocul este un comportament care are efect asupra vieții de zi cu zi și cercetează acest concept, numindu-l „comportament de joc”. [7] Jocul, având propriile sale reguli, oferă stimulul pentru cel mai bun comportament și pentru expresia capacităților fundamentale, necesită inteligență, imaginație, simț estetic, spontaneitate, originalitate; toate acestea fac ca ea să poată fi o unealtă de corecție a comportamentului deviant. Învațarea formală, educația morală și etica formală, prin precepte sau discursuri, sunt inadecvate. Educația directă, prin activitate în societate, atunci când implică jocul, dezvoltă resursele personale și normalitatea mentală (disciplină în gândire) și normalitatea morală (comportamentul social); în plus, prin joc copilul învață treptat ce e bine și ce e rău: chiar și copiii cei mai mici își formează reguli pentru a interveni. Numai când comportamentul etic și respectarea regulilor sunt venite din proprie inițiativă, nu sunt impuse din exterior, educația etică este completă și copilul devine social fără a fi conștient de asta.

De asemenea, Neva Boyd consideră că jocul oferă eliberare și reeducare și astfel corectează, adăugând că e preferabil pentru un copil să privească înapoi la

comportamentul lui greșit și să se bucure de a-l fi depășit. În schimb, autoarea propune o construire a persoanei prin jocuri menite să-i întărească concepția despre sine. Din această perspectivă jocul poate fi văzut ca analog procedeelelor de construcție a unui alt ego, consonante cu psihologia eu-lui și modificarea comportamentului. Deși folosește termenii de „condiționare” și „modificare a comportamentului”, Neva nu aderă nici la behaviorismul tradițional, nici la cel modern, exprimându-și acordul cu faptul că în jocurile competiționale este important să câștigi; vede premiul ca pe o subliniere exagerată a competiției, născând o prăpastie între câștigător și pierzător, să-i zicem. Acest lucru descurajează în mod inevitabil și scade buna dispoziție. În partea finală a lucrării, Neva Boyd discută despre transferul valorii jocului, bazându-și teoria pe conceptul de integritate a organismului, capacitatea acestuia de a generaliza și de a abstractiza, fiind văzută ca un proces bilateral.

Copiii transferă ceea ce văd în viață în joc și transferă ceea ce experimentează prin joc în viața reală, proces pe care îl suferă și adulții. Extrapolând putem admite că jocul ne ajută să transferăm și să ne exprimăm experiența; trăsăturile de personalitate devin, treptat, mai stabile prin joc. Ca și jocul în sine, arta (dansul, teatrul, pictura etc.) are valoare educativă; de vreme ce materialul brut al sensibilității este același pentru artă și joc, ar fi regretabil ca expresia noastră să fie limitată la joc și exprimarea lui în artă să fie neglijată.

Pentru a aprecia valoarea jocului se impune și observarea copiilor care nu au trăit experiența lui; sunt nefericiți fără joc; ei trebuie să trăiască această experiență până când ea devine proprie personalității lor. Odată ce un copil deprinde spiritul jocului, oricare nouă situație se transformă în nenumărate noi asociații și abilități. Așadar, cea mai importantă valoare a jocului este *plăcerea de a juca*. Această plăcere de a juca poate fi exploatată și de formatori. Dar cum jocul nu este niciodată perceput ca o povară, ca ceva plictisitor, așa cum se poate întâmpla în cadrul orelor de educație formală, el oferă posibilitatea de a fi folosit cu succes pentru predarea la nivel preuniversitar și universitar și mai ales în cadrul activităților extrașcolare. Utilizarea unora dintre exercițiile Violei Spolin, prin adaptare la predarea unei limbi străine, ne-a determinat să abordăm prezentul teoretic ca o etapă necesară în eficientizarea unei astfel de tehnici.

Jocul de cuvinte implică căutarea (individuală sau în echipă) a silabelor decupate și amestecate ce formează cuvinte, separate sau unite într-o frază. O altă variantă implică utilizarea unor imagini ca suport vizual pentru formarea unor cuvinte compuse (fiecare cursant primește același număr de imagini; unul dintre ei începe și pune jos o imagine, spunând cuvântul în italiană, ceilalți trebuie să privească și apoi trebuie să găsească printre imaginile lor pe cea care poate forma cuvântul compus ; spre exemplu, dacă jos a fost pusă o imagine cu ochelari, cel care are un soare îl poate pune jos pentru a forma „occhiali da sole”; acest exercițiu poate fi util și pentru învățarea utilizării corecte a prepozițiilor).

Un alt joc ce poate fi utilizat este **Jocul de emoție** în cadrul căruia, pe rând, fiecare cursant iese în față și exprimă prin mimică o emoție (felicie, tristețe, enervare, plictiseală, supărare, spaimă, teroare, emoționare) ceilalți având sarcina de a identifica emoția, verbalizând-o printr-un cuvânt potrivit din limba italiană.

Cuvintelor cheie propuse adăugăm, în demersul nostru, pe cel de *comunicare*, cu ambele sale dimensiuni: de rostire și ascultare. Desigur, ascultarea nu înseamnă aprobarea obligatorie, nici acceptarea ... chiar dacă înțelegi. Ascultarea în vederea dialogului, a comunicării interactive, presupune a lăsa celuilalt dreptul la judecată asupra persoanelor, a ideilor și valorilor amintite, a problemelor puse. Presupune a fi disponibil, demonstrând că nu este greu să întâlnești alteritatea celuilalt, să utilizezi simultan ascultarea, judecata și decizia.

Noile modele ale comunicării (bazate pe tehnicile teatrale) iau în considerare fenomenul de circularitate a sa (alternanța participanților la procesul de comunicare în rolurile de emițător și receptor), deosebirile individuale în stăpânirea și utilizarea codurilor de comunicare, importanța și rolul opiniilor și al atitudinilor în procesul comunicării, importanța contextului social și cultural al schimbului, inclusiv în cazul comunicării educaționale.

Așadar, *Tehnicile teatrale alternative* ne pot oferi șansa de a ne schimba atitudinea față de semenii și artă, de a recepta alte culturi din interiorul lor, din perspectiva modelelor de comunicare specifice, dar și de a învăța sensul ascultării.

Abstract

Modern Romanian higher education has been capitalizing more and more on informational resources provided by academic communities. Performance arts specializations have also engaged in providing human resources, as well as alternative teaching and therapeutic strategies. Ways of dramatic expression are methodological tools which have been changing continuously, their use stretching from educational theatre to the world of business.

The study of foreign languages could not remain outside this tendency; on the contrary, the use of drama in teaching languages has been viewed as a sign of a modern approach, efficiency and even creativity.

Contemporary Romanian education renders more and more profitable the informational resources created by academic communities; specialties in the field of performance provide both important human resources and learning techniques or alternative therapies. The forms of expression in theatre are methodological variants that change unceasingly as their fields of application are extending from theatre in education to the forms used in the world of business. It was therefore mandatory for the study of foreign languages to follow this tendency; moreover, within this curriculum, the use of theatrical techniques may

be considered to be a sign of a modern approach equally marked by efficiency and creativity.

In fact, the key words are: *creativity* and *interdisciplinarity*; they give access to “art of training by art”. The concepts of *Drama in Education (DIE)* and *Theatre in Education (TIE)* can be completed by *Alternative Theatre Techniques (ATT)*; the differences may be highlighted by understanding the objectives that are specific to each situation in part. As far as DIE is concerned, “alongside with the main aim (i.e. the change of perception), drama gives the possibility to meet many partial aims. The latter, although subordinated to the former are also important because they largely contribute to a deeper perception. In this context, we have to speak of individuality formation and personality development.” [1] „The main aim of TIE – which is similar to the one of the other forms of theatre manifestations – consists in presenting performances destined to receivers. The nature of these performances varies according to the type of programmes and the way of the theatrical approach.”[2]

The concept we proposed – ATT – gives an interdisciplinary and creative approach to the techniques specific to drama in pre-university education and not only. In this context, we start from the premise that the study of foreign languages implies presenting a set of knowledge, and its fixing by means of exercises and final evaluation. To escape the monotony of this scheme and to create a more relaxed atmosphere, the teacher can use alternative techniques based on games which leads to the elimination of the artificial border between teacher’s desk and pupils’ desks, thus presenting in a more attractive manner the process of knowledge acquisition which seems rather dull. According to the Romanian online dictionary, the game is “the action of playing and its result; a fun activity (especially for children); (...) the action of playing; folk dance; (...) Fig. rapid and capricious movement (of things, images, etc.); trembling, vibration; Team sports competition having its own team and sports fight (basketball, football, rugby, etc.); a specific way to play, to behave in a sports competition; the action of interpreting a role in a theatrical play; the way it is interpreted.” Another interpretation taken from the same source reads as follows:” **GAME** ~S n. 1) Physical or mental activity carried out for pleasure. (...)<lat. *Jocus*”. The partial definitions above may lead to the conclusion that the game is permanently present in our lives from childhood that is dominates by it to adult life. This is due to a predisposition for games in adults because in children it is natural and permanent. This predisposition of children, teenagers and young people for games may be used in pedagogy by transmitting information in a more attractive form than the purely didactic one, that is by means of games.

Why is game so important for the life of us all? One of the possible answers is that “The one that plays mentally experiences and reexperiences inner feelings, primary emotions of former Edenic happiness which are proper to his invisible, yet existing universe. The state and act of play came before the

game itself and imply it. To be playful is a state of being, being capable of it or not! Game is primarily a playful state. It can be triggered by an instant dream, a joyful inspiration of general wellbeing that generates creativity, all these revealing to the person a surprising, new, unexpected, enjoying and attractive in itself.”[3]

By asking once more “Why is the playful component and the game so important for our life and especially for that of the pupils?” – the possible answers given will bring to our attention the fact that play (as in “role play”) determines the pupil to have a certain reaction in a given situation; this triggers certain feelings, states, emotions which are specific to this situation and which have not been experienced by the pupil. The widening of the emotional horizon may lead to a deep self-knowledge, to the imagination of new reactions in new situations, to the development of empathy and the capacity to adapt to new contexts.

As far as the study of a foreign language is concerned, **role play** is used to develop the pupil’s conversational skills. This is a team game as pupils need to form teams of two or three and start up a **conversation**:

- **situational** (e.g.: at the airport, when purchasing a ticket, booking a room, meeting a friend/ partner at a specific time of the day or in a certain location, shopping),
- **on a given topic** (on pollution, health, sports, reading);
- **argumentative**, in which some pupils bring arguments for a cause and others against it (e.g.: the importance of television in our life).

Still for the purpose of developing communication skills, **direct speech on a given topic** may be used, in which an argument, subject, saying, riddle or quotation may be chosen for pupils to comment on, explain or give arguments for their personal position as far as the statement is concerned. Another pretext for such an exercise may be a character that pupils should first describe, then establish its features, traits, linguistic tics or interpret a discussion or soliloquy of that person, if he or she wants to.

These are only some of the exercises originating in theatre which can be used in teaching foreign languages, a technique supported by many specialists. Partisan of the turning of playfulness into an efficient instrument, Viola Spolin stated that: “If you have a problem, there is a game to solve it. If there is none, invent it.” [4]: “Games were born from necessity. I haven’t stayed home and invented them. When I had a problem, I invented another game.” [5]

Interestingly enough, according to the recollections of some of her students, Viola Spolin did not give any solutions: “She told me a lot of things, but never “how to do” something. She carried out her work without revealing “the know how”. *Her purpose was to replace authoritarianism with another kind of education.* She made you discover “the know how” by yourself. In this way, you fill find alone the best solution for your problem. Gary Schwartz concludes by stating that: “Solving your problems on your own, assisted by an

experimental eye to support it, develops your talent. Viola knew this. Focus on simple things such as games. Learn the rules and play, then all the lessons of your life could be learned.” [6]

Neve Boyd’s claims are interesting as well; she believes that: “The game leads to acquisitions of physical abilities and intellectual skills. Let us consider that game is a behavior having a daily effect on us and research this concept called “game behavior”. [7] The game, having its own rules, gives the stimulus for the best behavior and for the expression of basic capacities; it needs intelligence, imagination, aesthetic sense, spontaneity, originality. All these make it a tool to correct deviant behavior. Formal learning, moral education and formal ethics are inadequate in their precepts or discourses. Direct education, by means of activity in society when game is involved, develops personal resources, a mental normal behavior (discipline in thought) and a moral one (social behavior). Moreover, by means of games, the child gradually learns what is right and wrong: even younger children create their rules to interfere. Only when ethical behavior and the respect of rules come from one’s own initiative and are not imposed by external factors, ethical education is complete and the child becomes social without being aware of it.

Furthermore, Neva Boyd believes that the game brings freedom and reeducation, thus correcting behavior. Thus, it is preferable for a child to look back to his wrong behavior and enjoy its overpassing. In this sense, the author proposes the building of a person by means of games meant to strengthen one’s opinion on oneself. From this perspective, game can be seen as similar to the processes of building an alter ego corresponding to ego psychology and behavioral changes. Although she uses the terms of “conditioning” and “behavioral change”, Neva does not adhere either to traditional behaviorism or to modern one, expressing her agreement as far as winning in competitive games is concerned; she sees the prize as an exaggerated emphasis of competition which creates a gap between winner and loser. This inevitably discourages and decreases well being. In the final part of the chapter, Neva Boyd discusses the transfer of game value basing her theory on the concept of organism integrity and the capacity to make general and abstract claims as a bilateral process.

Children transfer to the game what they see in life and to real life what they experiment in game, a process also experimented by adults. By extrapolation, we can admit that the game helps us transfer and express our experience: personality features gradually become more stable by games. As game in itself, art (dance, theatre, painting, etc.) has an educational value; as the raw material of sensibility is the same for art game, it would be a pity for our expression to be limited to game and its expression in art to be neglected.

In order to appreciate the game value, it is compulsory to observe the children that have not experienced it; they have to live this experience until it becomes a part of their personality. Once a child enters the game spirit, every new situation changes in many new associations and abilities. So the most

important game value is *the pleasure of playing*. This pleasure of playing may be exploited by trainers as well. Since game is never perceived as a burden and as something boring, as may happen during formal education classes, it gives the possibility to be successfully used in teaching at a pre-university and university level especially within after-school activities. Using some of Viola Spolin's exercises through adaptation to the teaching of a foreign language, we were determined to approach this theoretical part as a necessary step in making such a technique efficient.

Word play involves the (individual and team) seeking of cut and mixed syllables that form words, either separated or combined in a sentence. Another variant involves the use of flashcards as visual support to the formation of compounds (each pupil receives the same number of flashcards: one of them starts and puts a flashcard down, saying the word in Italian while the others have to look and then find among their flashcards the one that can form the opposite word; for instance, if a flashcard with a pair of glasses is put down, the one having a flashcard with the sun can put it down to form "occhiali da sole"; this exercise can be also useful to learning the correct use of prepositions).

Another game that can be used is the **feelings game** where each pupil in turn comes to the front of the class and expresses a feeling by means of gesture (happiness, sadness, irritation, boredom, fear, terror, emotion), the others having the task to identify the feeling and utter it using an appropriate Italian word.

To the key words proposed, we add *communication* to our approach in its double dimension, that of speaking and listening. Of course, listening does not mean compulsory approval, not even acceptance...even if you understand what it is about. Listening in view of dialogue, interactive communication is to leave the other the right on persons, ideas and values mentioned above, use listening, judgment and decision at the same time.

The new communication models (based on theatre techniques) consider the phenomenon of its circularity (the participants' alternance to the process of communication in the roles of sender and receiver), individual differences in mastering and using communication codes, the importance and role of opinions and attitudes in the communicative process, the importance of social and cultural context of change, in the case of educational communication included.

Therefore, *Alternative Theatre Techniques* may give us the chance to change our attitude towards the others and art, to receive internally other cultures from the viewpoint of specific communication models and to learn the sense of listening.

REFERENCES AND BIBLIOGRAPHY

- [1] Tatoi, Alexandru, (2009), *Creativitatea actorului. Dimensiunea formativă*, Editura Universității de Artă Teatrală, Tg. Mureș, p. 56
- [2] Tatoi, Alexandru, (2009), *Creativitatea actorului. Dimensiunea formativă*, Editura Universității de Artă Teatrală, Tg. Mureș, p. 94
- [3] Cheșuț, Cristian, (2005), *Ludeo, ergo sum! Păpuși, mingi, teorii.*, Editura Limes, Cluj-Napoca, p. 6
- [4] Cheșuț, Cristian, (2005), *Ludeo, ergo sum! Păpuși, mingi, teorii.*, Editura Limes, Cluj-Napoca, p. 236
- [5] (1974) pentru *Los Angeles Times*
- [6] (1974) pentru *Los Angeles Times*, p.237
- [7] (1974) pentru *Los Angeles Times*, p.237

7. DESPRE IMPORTANȚA FORMĂRII PERSONALITĂȚII ARTISTICE CU PARTICULARITĂȚI PĂPUȘĂREȘTI ABOUT THE IMPORTANCE OF TRAINING WITH PUPPETEER ARTISTIC PERSONALITY

Conf. univ. dr. Raluca Bujoreanu , Lector univ. dr. Ciprian Huțanu,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

În studiul - Despre importanța formării personalității artistice cu particularități păpușărești- am încercat să atrag atenția asupra următorului aspect: toți creatorii componentelor limbajului specific teatrului de animație trebuie să aibă vocație de păpușar.

Cercetarea universitară a artelor spectacolului și, în ceea ce ne interesează, a artei păpușărești a căpătat un caracter de permanență. În reviste de specialitate ca *Atelier*, *Colocvii teatrale*, *Symbolon* s-au publicat studii, comunicări al căror subiect de cercetare au fost *experimentele teatrale*. Evenimentele relatate și analizate în diversele lor aspecte au determinat și au contribuit din plin la reintrarea profesioniștilor artei teatrului într-un nou ciclu de *formare*. A fost primul pas în înțelegerea importanței formării unei *mentalități profesioniste*, o mentalitate deschisă spre noile informații, o mentalitate axată atât pe cercetarea noilor modalități și mijloace de exprimare în practica teatrală, cât și pe revitalizarea metodelor de formare a celor care vor să se exprime prin limbaj teatral. Practicienii învățământului teatral ieșean care s-au înscris în noua direcție de cercetare și de formare au început prin a pune în practică și cunoștințe de didactică generală, de metodică, de psihopedagogie. Ei au încercat să aplice noile modalități de formare în toate direcțiile de studiu care concură la crearea în mod practic a celui care vrea să se exprime prin limbaj teatral.

Prin redimensionarea cercetării științifice și a artei teatrului de animație, practicienii și teoreticienii domeniului păpușăresc au înțeles că cercetarea de acest tip devine un criteriu esențial al *profesionalismului*. Au înțeles că în orice domeniu artistic, deci și în practica păpușărească, dincolo de privilegiul de a avea o gândire creativă necesară oricărui proces de creație, demersurile lor trebuie să fie centrate și pe dezvoltarea gândirii analitice.

Primul pas în această direcție a fost făcut, evident, de cei care au o carieră didactică. Noile tendințe de dezvoltare profesională, dar și de integrare a învățământului teatral ieșean în spațiul european au făcut posibil ca profesorii să acorde o importanță mai mare componentei axiologice în performanța lor profesională. Dascălii au înțeles că numai această componentă poate duce la dobândirea și dezvoltarea *competențelor profesionale* necesare desfășurării activități practice și că ea, pentru a deveni și o competență a absolvenților școlii

teatrale ieșene, trebuie să devină mai întâi o competență profesională a mentorilor lor. Putem spune că acestea au fost impulsurile care au determinat școala de teatru ieșeană să se adapteze imperativelor școlii românești în general, să urmeze perspectivele actuale de formare profesională mult mai complete și mai complexe. Rezultatele acestui demers au început să se manifeste mai întâi în activitatea de predare a disciplinelor de specialitate, în **problematizările tematicilor disciplinelor respective**, în faptul că s-au introdus noi discipline de specialitate sau, pur și simplu, obiectul și conținutul altor discipline, deja existente, a fost transformat. Drept urmare, noutatea, calitatea, complexitatea și diversitatea informației „științifice” s-au manifestat și la nivelul conținuturilor studiilor practice și teoretice din programele de formare a studenților școlilor de teatru.

În domeniul păpușăresc, una dintre consecințele benefice ale acestor modificări a fost faptul că s-a ajuns la concluzia că **axa procesului de instruire**, de inițiere a viitorului păpușar, trebuie să fie **limbajul păpușăresc** în toată complexitatea sa. Mult timp, în școlile de teatru în care există specializarea **arta actorului mânuitor de păpuși și marionete**, conform direcției de studiu se urmărea numai inițierea viitorilor actori mânuitori. Din fericire, în unele școli de teatru a apărut și un program de formare a regizorilor în sensul pe care îl dorim noi. Dar e mult prea puțin. Deși s-a conștientizat faptul că în teatrul de animație realizarea unui spectacol păpușăresc presupune existența unui regizor, scenograf, compozitor, mai precis a unor creatori care să aibă în mod real vocație de păpușar, încă se face prea puțin în mod concret pentru ca această necesitate să se materializeze sub forma unor programe de pregătire în acest sens.

E adevărat că există opinii care susțin că în teatrul de păpuși și marionete păpușarul e autor al textului, al scenariului, este regizor și, uneori, chiar scenograf. E o opinie corectă, dar nu toți actorii mânuitori pot fi regizori sau scenografi, chiar dacă în istoria formelor de spectacol păpușăresc apar în multe cazuri numele păpușarilor care au impus un anumit tip de păpușă și o anumită formă de spectacol. Păpușarii își alcătuiau singuri scenariul și textul personajelor, își creau singuri un anumit tip de păpușă sau de marionetă prin care întruchipau personajele. Dar e vorba de creatorii unor recitaluri păpușărești sau ai unor momente cu păpuși sau marionete create pentru a fi introduse în alte forme de spectacol. Sunt situații reale care au existat, și există și astăzi, ca forme concrete de manifestare prin limbaj păpușăresc. Însă, la fel de adevărat este și faptul că sursele istorice și etnologice dovedesc că au fost situații în care crearea formelor de spectacol păpușăresc tradițional a presupus existența „maestrului de ceremonii” și a „meșterului artizan”. Chiar dacă nu au fost realizate studii cu privire la specializările din „breasla” păpușarilor, știm că în formele de spectacol păpușăresc tradițional expresivitatea obiectelor animate a depins întotdeauna de **competența interpretului** dar, în egală măsură, a fost condiționată și de

competența celui care confecționa figurinele, de **competența celui care coordona** actele de comunicare prin limbaj cu particularități păpușărești.

Am amintit aceste lucruri pentru a evidenția o problemă majoră a teatrului de animație peste care, din păcate, se trece mult prea ușor cu vederea, neînțelegându-se în mod real că în procesul de creare a unui spectacol păpușăresc lipsa unui dramaturg sau a unui compozitor mai poate fi suplinită, însă nu același lucru putem spune și în privința regizorului sau a scenografului care trebuie să aibă într-adevăr vocație de păpușar. Atunci când inițiatorul unui act de comunicare păpușăresc nu este un singur păpușar, materializarea limbajului păpușăresc după principiile artei spectacolului păpușăresc depinde de însumarea, coordonarea și contopirea tuturor personalităților creatoare care trebuie să aibă, toate, în egală măsură vocație pentru acest mod de comunicare. Este un lucru absolut necesar, pentru că astăzi, în teatrele de animație, în mod practic, concretizarea limbajului păpușăresc în forma unui spectacol e un proces în care se însușează cel puțin individualitățile a trei categorii de creatori: actorul mânător, scenograful și, nu în ultimul rând, regizorul. Dacă pentru actorii mânători au fost concepute programe de inițiere și de formare, nu același lucru putem spune și în privința inițierii și formării celorlalte tipuri de creatori ai limbajului păpușăresc. De aceea, suntem fericiți că în școala de teatru de la Iași există o serie de discipline prin care ne propunem inițierea și formarea celorlalte personalități creatoare (dramaturgi, regizori, scenografi) care, mai apoi, să se implice în teatrele de animație în procesul de creare a spectacolelor păpușărești. Deci, accentuăm încă odată că **toți** artiștii care se implică în crearea unui spectacol păpușăresc trebuie să aibă profilul psihologic al creatorului specific teatrului de animație.

Asemenea oricărui artist și, în mod special, artistului specific teatrului dramatic, păpușarul, actor sau regizor, este nemulțumit de viața de toate zilele, care nu este pe măsura nevoii sale de trăi interesant; este comună, fără posibilitatea de a schimba ceva, mereu la fel. Ființa sa vrea să trăiască, un anumit timp, așa cum și-ar dori, așa cum și-ar imagina, într-o lume pe măsura puterilor și calităților sale. Spre deosebire de celelalte tipuri de artiști, în cazul păpușarului, din toate aceste nevoi se naște **spiritul ludic**, iar jocul devine o particularitate a modului său de a reprezenta; modul său de exprimare se aseamănă cu un joc; prin jocul care presupune animare, păpușarul își creează o a doua lume, după care tânjește sufletul său. Valoarea și semnificația lui se explică prin ceea ce se știe de mult: oferă calea spre o altă formă de exprimare a ceea ce există. La hotarul dintre cele două lumi, un fin **observator** al comportamentului uman, o **minte inventivă**, o **inteligentă** deosebită **se joacă**, în glumă, dar și serios. Spiritul ludic al păpușarului inventează mijloacele de comunicare a unui **tâlc**, le pune în acțiune pentru a crea **metafore vizuale** cu **înțelesuri alegorice**.

Am mai putea spune că, din punctul de vedere al chemărilor creatoare, artistul păpușar nu se deosebește de artistul dramatic decât cu mici nuanțe. Deosebirile și asemănările dintre artistul teatrului dramatic și cel al teatrului de

animație scot la iveală acel *ceva* în plus al păpușarului, creat din **disponibilitățile ludice** - capacitatea de a intui viață în materia neînsuflețită; capacitatea de a metamorfoza obiectele din jur în personaje reale fantastice sau reale; capacitatea de a le anima. Disponibilitățile ludice nu sunt altceva decât acele posibilități prin care rațiunea și sentimentele păpușarului se manifestă libere și, în deplinătatea manifestării lor, se contopesc în starea de a crea un joc păpușăresc, în ceea ce poartă numele de **stare ludică**.

Potențialul creativ al artistului păpușar se poate evidenția prin examinarea mijloacelor și modalităților sale de expresie. În timpul unui joc păpușăresc ne este „dezvăluit” modul specific păpușarului de a reflecta asupra unei problematice general-umane; ne este prezentat felul propriu al acestui tip de artist de a se comporta în relație cu obiectele din sfera sa de interes. Analiza oricărui spectacol păpușăresc poate dovedi că, datorită **firii poetice** a artistului păpușar, limbajul creat capătă forme care sugerează esența sufletului său într-un mod direct, nobil și grațios. Alteori, formele sunt grotești, hilare. Ele apar din cealaltă parte a caracterului său, **cea a omului hâtru**.

Un spectacol păpușăresc capătă aspectul unei **lumi privite ca joc**, se concretizează ca o creație ce oglindește o **lume de vis**, pentru că viziunea regizorală exprimă atitudinea păpușarului față de propriile neliniști. Imaginile formelor ce cuceresc pe oricine le privește exprimă modalitatea păpușarului de a sugera cum se poate „învinge” răul existenței. Dar apariția unor asemenea imagini se datorează **predispoziției păpușarului spre o filozofie optimistă**. Acesta este încă un aspect esteticopsihologic al jocului păpușăresc.

Camil Petrescu atrăgea atenția asupra unui alt aspect important în definirea unei personalități artistice: „*Arta presupune un suflet dezvoltat complet ca inteligență, ca sensibilitate, ca voință și afectivitate. Presupune o luptă continuă, între aceste însușiri și mediul înconjurător pe de o parte. Conflict de pildă între inteligență și afectivitate, între pasiune și voință. Conflict, pe de altă parte, între ceea ce făurește inteligența ca himeră și ceea ce oferă realitatea. Un artist este prin natura însușirilor sufletești un entuziast sau un revoltat. Un inadaptabil*”⁶⁹.

În ceea ce îl privește pe păpușar, prin felul în care răspunde la o varietate de stimuli, externi și interni, datorită însușirilor ființei lui, este un **entuziast** sau putem spune că se încadrează în tipul de **artist simpatetic**⁷⁰. Adică, spre deosebire de tipul demoniac, păpușarul reușește mult mai ușor să-și liniștească zbuciumul interior. Dar ușurința cu care sufletul păpușarului își resimte armonia vine din deosebirea că el înțelege lumea așa cum e ea. Păpușarului îi este mai

⁶⁹ Camil Petrescu, **Comentarii și delimitări în teatru**, Editura Eminescu, București, 1983, p.408

⁷⁰ „Din punct de vedere psihic artistul de tip simpatetic este deci mai puțin zbuciumat, privește lumea cu mai mult optimism.(...) Sufletul îi este mai puțin tulburat, este mai armonios, mai senin. Este atras mai mult de aspectele armonioase din lumea înconjurătoare și mai puțin de cele care declanșează contradicții. Atitudinile sale față de lume sunt împăciuitoare, se simte atras de ea, simpatizează cu ea.” Liviu Rusu, **op.cit.**, p. 276

ușor *să ironizeze* ceea ce-l deranjează, decât „să sufere” la nesfârșit că nu e cum consideră unii, sau chiar el, așa cum ar fi ideal. Așa se explică și de ce toate spectacolele lui sunt, de cele mai multe ori, *întruchipări ale speranței, ale optimismului*. Acest artist de tip simpatetic răspunde în același fel la varietatea stimulilor datorită posibilității de a vedea noul în obiecte banale și datorită capacității sale de a transforma semnificațiile acelor obiecte în actul creator. Totul se petrece astfel datorită existenței *predispozițiilor de a crea jucându-se*.

Particularitățile personalității păpușărești sunt, bineînțeles, relativ stabile. Însă, în mod cert, creatorul limbajului teatrului de animație trebuie să conștientizeze propria putere, forța interioară care îl determină să vrea să se manifeste astfel, să se comporte în *mod ludic* cu obiectele din jurul său. Din modul specific în care își exprimă gândurile, prin intermediul obiectelor animate, își poate și i se pot explica legile interioare ale ființei lui. *Jocul este elementul determinant al artei sale*, este impulsul ce se naște în păpușar și-l determină să comunice așa. Acceptat ca un mod de adaptare, de apărare, jocul devine motorul activităților de creare a limbajului păpușăresc, el activează energiile care duc la crearea procesului de spiritualizare a vieții interne.

E clar că, deși are o dominantă ludică, activitatea de creare și de exprimare prin limbaj păpușăresc este un *joc* scos din sfera biologicului și înscris în formele privilegiate de exersare a spiritului, un joc în urma căruia se generează o multitudine de modalități de expresie. Subliniem încă o dată că, în teatrul de animație, *arta și jocul* nu sunt două domenii diferite, ele se determină și se influențează reciproc. Împreună îi potolesc păpușarului acea fugă spre un *ceva* mai bun și mai frumos, îl ajută să atingă mirajul celei de a doua lumi sau iluzia celei de a doua vieți, îi oferă posibilitatea de a-și crea un alt univers în care are șansa de „a trăi altfel”. Jocul păpușăresc implică o ieșire din viața obișnuită, devine un refugiu, o posibilitate de a ieși din monotonia de fiecare zi, o activitate care îi absoarbe celui ce (se) joacă toată ființa într-un mod foarte serios. Odată cunoscute aceste aspecte esteticopsihologice ale jocului păpușăresc, se poate înțelege mai bine *felul de a fi, maniera specifică de lucru* a păpușarului, *stilul* original în care produce metamorfozările.

Dacă jocul, în general, e o acțiune liberă, înseamnă că această însușire a activității oferă păpușarului libertatea de a-și inventa mijloacele. Cu toate că inventarea mijloacelor păpușărești pare un joc, activitatea e un act de creație în care „*elementele vechi cunoscute prin reșezarea lor în alte contexte și sisteme de referință, se transformă în structuri și sinteze noi*”⁷¹. E un proces care presupune existența unei personalități creative cu tot ce presupune acest lucru.

În cadrul orelor colective și individuale prevăzute predării disciplinelor **Regie în teatrul de animație, Analiza și practica textului dramatic, Introducere în artele spectacolului, Educație vizuală**, studentul de la direcția de studiu Regie se familiarizează cu toate etapele care se parcurg în crearea

⁷¹ Vasile Pavelcu, *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 77

spectacolului păpușăresc, învață să își aleagă din elementele limbajului teatral în general componentele specifice limbajului păpușăresc. De asemenea, evaluările prevăzute în programul de pregătire au rolul de a-l „sanționa” sau de a-l „aprecia” atunci când exprimarea sa a luat sau nu o formă autonomă de comunicare, dacă limbajul pe care l-a creat și prin care s-a exprimat prezintă particularitățile limbajului păpușăresc.

Abstract

In study “About the importance of training with puppeteer artistic personality” I tried to draw attention to the next part: all creators of animation theater components by specific language must be vocation puppeteer.

8. MAI E SUPERIOR ÎNVĂȚĂMÎNTUL ...SUPERIOR? IS HIGHER EDUCATION STILL ... HIGHER?

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Într-o piesă pe care am montat-o în 1985, exista un schimb de replici amuzant:

- Ce vin e ăsta? – Superior! – Și-atunci, cel inferior cum e?...

Cu un zîmbet amar, vreau să refuz tipul ăsta de dialog, acum, într-o prestigioasă Universitate de stat... Azi, când învățămîntul a pierdut ceva din forța de seducție pe care o radia, pînă de curînd, asupra junilor candidați. Azi, când concurența a scăzut dramatic. Azi, când un rid de îngrijorare apare pe fețele noastre tinere, ori mature, nu vreau să capitulez. Precum Bérenger din *Rinocerii*, refuz să rinocerizez emblema Universității din care am onoarea de-a face parte, păstrînd cu arma-n mîină, pe cît se poate, intactă, sintagma *învățămînt superior*, în planul meu de activități.

Învățămînt inferior, de altfel, nu există. Încă. Din fericire...

Într-o piesă pe care am montat-o în 1985, exista un schimb de replici amuzant:

- Ce vin e ăsta? – Superior! – Și-atunci, cel inferior cum e?...

Cu un zîmbet amar, vreau să refuz tipul ăsta de dialog, acum, într-o prestigioasă Universitate de stat... Azi, când învățămîntul a pierdut ceva din forța de seducție pe care o radia, pînă de curînd, asupra junilor candidați. Azi, când concurența a scăzut dramatic. Azi, când un rid de îngrijorare apare pe fețele noastre tinere, ori mature, nu vreau să capitulez. Precum Bérenger din *Rinocerii*, refuz să rinocerizez emblema Universității din care am onoarea de-a face parte, păstrînd cu arma-n mîină, pe cît se poate, intactă, sintagma *învățămînt superior*, în planul meu de activități.

Învățămînt inferior, de altfel, nu există. Încă. Din fericire...

În cazul celui *artistic*, se mai pune o problemă: e o opțiune a vocației, ori a conjuncturii?

Se știe, nu orice mare pedagog e și un mare artist. Și invers.

Am citit recent cartea de amintiri a lui Constantin Codrescu – mare actor și profesor. A scos două serii de interpreți buni și foarte buni, la Tîrgu Mureș. Era necontestat, ca mentor. Și totuși...n-a rezista *decît* opt ani, în învățămîntul superior. Din volumul său, mi-am amintit de doi asistenți ai lui – soții IB și AM – care au și plecat din țară, imediat după renunțarea lui CC. Profesori excelenți, despre care nu se mai vorbește. Spre deosebire de comicoși de la Tv, care nici n-au apucat să dea la facultate!...

Dar am cunoscut profesori de actorie longevivi – AP, AMP – care nu au urcat pe scenă, aproape deloc. Ori unul de regie – NM – care a montat incredibil de puțin, pînă la 50 de ani.

Sunt iubiți de studenți, ceea ce-nseamnă că și-au găsit vocația. Tragic e să n-o găsești...

Din experiența personală: am fost invitat în Universitatea ieșeană, prima oară, la catedra *Arta actorului de păpuși și marionete*, în 1991. Predam, pe atunci, *Arta și expresia vorbirii scenice*.

Apoi, am predat, peste ani, la București și Timișoara, apoi din nou în Capitala Moldovei, *Istoria teatrului, Actorie, Teatrologie, Spectacologie, Analiza textului dramatic*. Am cursuri la master și doctorat. Sunt chiar conducător de doctorat. Pare mult, pentru unul care nu și-a dorit aceasta!...

Asta-i viața.

Nu știu ce va mai fi. Îmi doresc să rezist. Pînă la capăt. În învățămîntul...*exclusiv superior*.

Dar Omul propune și Viața...dispune!

Abstract

In a play that I directed in 1985, there was an exchange of funny lines:

- What wine is this? - superios! - And then, the how the inferior's like? ...

With a bitter smile, I want to turn down that kind of dialogue, in a prestigious State University ... Today, when education has lost some of the force that radiate charm. Today, when competition has decreased dramatically. Today, when a rid concern appears on the faces of our young or mature, I do not want to capitulate. As Bérenger from "Rhinoceros", refuse to rhinocerize the brand of the University which I am part of, keeping as intact as possible, the phrase "higher education" in the plane of my activities.

Lower education, moreover, does not exist. Yet. Fortunately ...

In a play that I directed in 1985, there was an exchange of funny lines:

- Fri What wine is this? - superios! - And then, the how the inferior's like? ...

With a bitter smile, I want to turn down that kind of dialogue, in a prestigious State University ... Today, when education has lost some of the force that radiate charm. Today, when competition has decreased dramatically. Today, when a rid concern appears on the faces of our young or mature, I do not want to capitulate. As Bérenger from „Rinocerii”, refuse to rinocerize the brand of the University which I am part of, keeping as intact as possible, the phrase „higher education” in the plane of my activities.

Lower education, moreover, does not exist. Yet. Fortunately ...

In the case of artistic learning there is still one problem: is it an option to vocation or of the juncture?

We know that a great teacher could not be a great artist too. And vice versa.

I recently read the book of memories of Constantin Codrescu - great actor and teacher. He pulled out two classes of good and very good performers at Tirgu Mures. It was undisputed, as a mentor. And yet ... he only resisted eight years in higher education. In his book, I remembered about two of his assistants – the AM & IB family - who have left the country immediately after CC has quited. Excellent teachers, who no longer say anything. Unlike the comedians on TV, who didn't even finished a college!

But the longest acting teachers I've known – AP & PHC – didn't climbed on stage at all. Ore one director - NM - who was in charge of incredibly few spectacles up to 50 years.

They are loved by students, which it means that they have found their vocation. Tragically is not find it ...

From personal experience: I was invited to the University of Iasi, the first time, at the Acting Chair of dolls and puppets, in 1991. I was teaching then, scenic art speech and expression.

Then, I taught over the years, in Bucharest and Timisoara, and then again in the capital of Moldova - Iasi, theater history, acting, Theatrology, Spectacology, text analysis at Master and PhD courses.

I even lead a PhD committee. Sounds like a lot, for one that did not want it! ...

That's life.

Do not know what will be. I want to resist. Until the end. In teaching ... only higher.

But man proposes and life offers...!

**9. FLOAREA VIEȚII ȘI ARBORELE SEFIROTIC – PROTOTIPURI
ALE CANOANELOR DE REPREZENTARE ÎN ARTELE
VIZUALE
FLOWER OF LIFE AND SEPHIROTIC TREE –
PROTOTYPES OF THE REPRESENTATION CANONS IN VISUAL
ARTS**

**Lector univ. dr. Cristian Ungureanu,
“George Enescu” University of Arts Iași**

Rezumat

Fragmentul de față reprezintă capitolul secund al tezei mele de doctorat, “Geometria secretă a picturii europene”, susținută la Universitatea Națională de Arte din București, în ianuarie 2010. Aici am analizat posibilitățile în care modelul geometric și simbolic al arborelui sefirotic a fost folosit în pictura bizantină și în cea occidentală. În acest sens, am realizat și propus un model unic, intitulat Matrice, model care să cuprindă toate tipurile de subdiviziuni armonice ale laturilor și suprafețelor dreptunghiulare ale operelor de arta analizate. Matricea cuprinde două tipuri de modele grafice intitulate Schema armonică generală și Schema cercului de cvadratură. Cu acest demers am căutat să demonstrez că modelele geometrice originare ale artei europene aparțin teritoriului geometriei sacre și simbolismul aferent, bine cunoscut și stăpânit de majoritatea măștrilor din istoria artelor.

Am inițiat argumentația studiului nostru cu o privire analitică asupra unuia dintre cele mai vechi și mai cunoscute elemente de geometrie sacră, un simbol prezent în aproape toate marile culturi ale lumii, care a fost numit – mai mult sau mai puțin metaforic, însă foarte sugestiv – *floarea vieții* (fig.1). Acest simbol reprezintă o figură geometrică alcătuită din 55 de cercuri – 19 cercuri complete și 36 de arcuri de cerc parțiale⁷² - care se intersectează în așa fel, încât creează o imagine ce amintește de corola unei flori, cu petalele distribuite pe cercul care înscrie armătura unui hexagon (care, la rândul lui, este înscris într-un cerc puțin mai mare). Astfel, centrul fiecărui cerc este străbătut de circumferința altor șase cercuri (cu același diametru), ordonate simetric în jurul lui.

⁷² $19 + 36 = 55$ și nu se poate să nu amintim că această cifră reprezintă, de asemenea, suma primelor zece numere din care derivă toate celelalte; această interpretare are un circuit închis, în sensul că cifra 55, la rândul ei, este compusă din alte două numere care, adunate, fac 10 – cele zece idei-număr ale lui Platon (învățătură pe care a transmis-o pe cale orală discipolilor săi, care are la bază ideea că numerele și ideile se situează pe același plan: din *Eidos*, simpla idee, a rezultat *Arithmos Eidetikos* (ideea-număr), cele zece idei creatoare sau *sefiroturi* din Qabbalah, doctrina celor zece principii de idei sau a celor zece categorii ale lui Aristotel, concretul și nonmanifestatul, ieșirea din vid a Principiului etc.

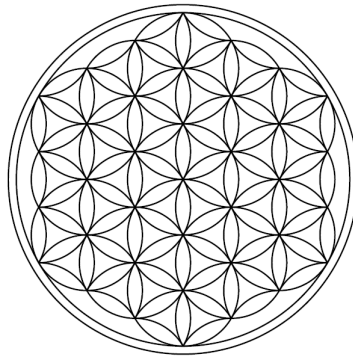


Fig.1 *Floarea vieții*

Conform teoriilor unor specialiști în simbolismul geometriei sacre, etapele de construcție a nucleului schemei geometrice, *sâmburele vieții* (sau *sămânța vieții*), corespund celor șase zile ale Genezei din tradiția iudeo-creștină (fig.2). Aceste etape cuprind – printre altele – simboluri precum *vesica piscis* sau cele trei inele înlănțuite, cunoscute ca nodul topologic *borromean* (*tripodul vieții*), care face trimitere la *Sfânta Treime* creștină și la toate tipurile de triade sacre din alte tradiții.

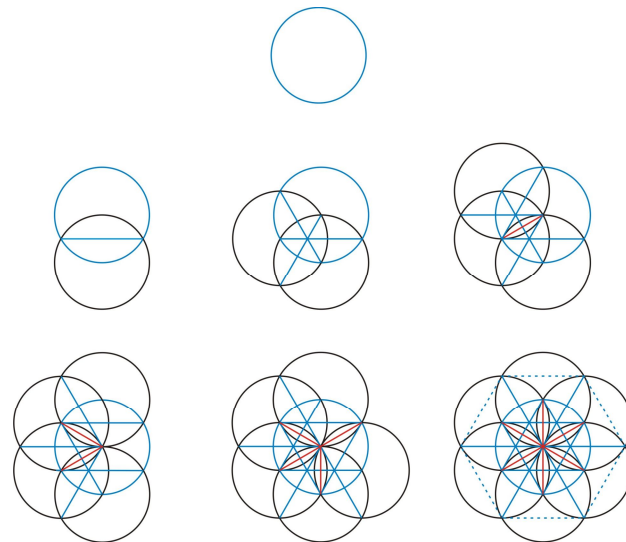


Fig.2 Cele șapte etape constructive ale configurației centrale a *florii vieții*, structură numită *sămânța vieții* și asociată simbolic celor șapte zile ale creației lumii din tradiția ebraică

Cel mai adesea prezentă în temple sau biserici, *floarea vieții* a fost păstrată formal nealterată și în artele tradiționale populare de pretutindeni, chiar dacă poate că încărcătura ei simbolică originală s-a pierdut sau s-a modificat odată cu trecerea mileniilor. Este unanim considerată ca fiind principalul *model ordonator* al Universului, baza arhitecturală a tuturor formelor naturale și cosmice. În acest sens, *floarea vieții* conține sau dezvoltă formal numeroase alte simboluri importante – *sămânța vieții*, *fructul vieții*, *oul vieții*, *arborele sefirotic* (care mai este cunoscut și ca *Arborele Vieții*), precum și alte semne sau simboluri secundare (*roata*, *crucea*, *cheia*, *coșul*, *inelul*, *nodul nesfârșit*, *spirală sacră*, *Uroboros* – *șarpele cosmic*, „*prinzătorul de vise*” (*dreamcatcher*), *pântecul*, *grotă*, *fereastra*, *pragul*, *poarta*, *discul solar* etc.), care au servit ca suport

doctrinar de fixare a unor realități de ordin metafizic și ca izvor de inspirație pentru artiștii vizuali din toate timpurile.

Este evident faptul că acest simbol a avut o putere de acțiune excepțională, dat fiind că este prezent în biserici, temple, moschee sau palate, ca motiv decorativ în sculptură, pictură, artă textilă etc. (în Egipt, Israel, China, Japonia, India, Turcia, Spania, Austria, Danemarca, Spania, Bulgaria, România, Scoția, Italia, în diferite țări africane sau latino-americane etc.) și putem afirma că este una dintre cele mai frumoase, bogate și complexe structuri geometrice și simbolice. Proliferarea sa în nenumărate culturi, despărțite de enorme distanțe spațio-temporale, se adaugă șirului indefinit de enigme ale istoriei.



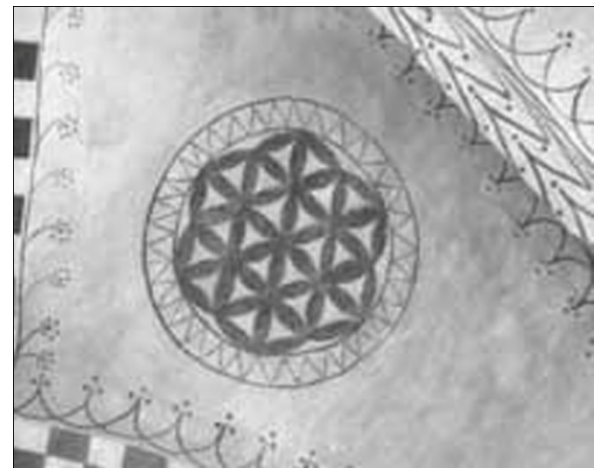
Amistar, India



Hampi, India



Brødstrup, Danemarca



Brødstrup, Danemarca



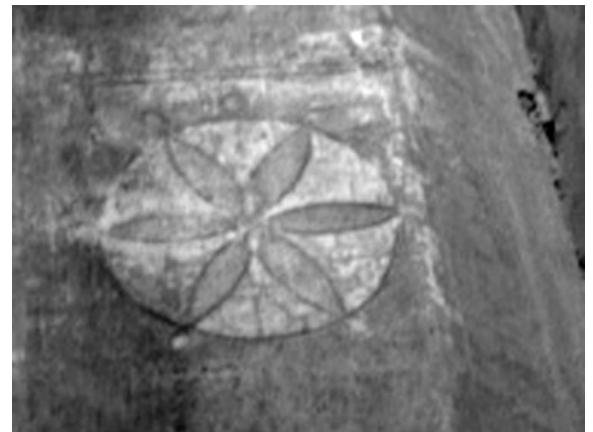
Kabile, Bulgaria



Preslav, Bulgaria



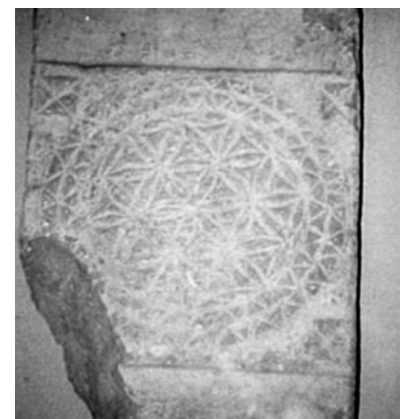
Marrakesh, Maroc



Beijing, China



Cordova, Spania



Israel



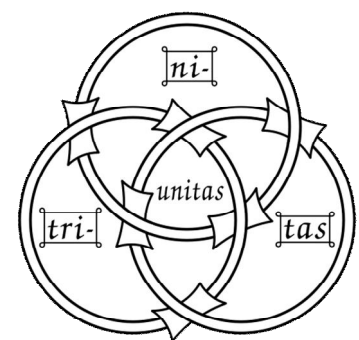
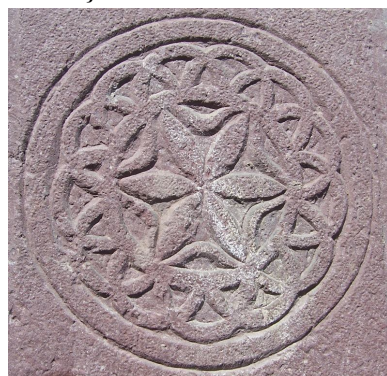
Scoția



Ephesus, Turcia



Motive derivate din *floarea vieții* în țesături populare românești și în sculpturile în lemn din Maramureș



Erbanno, Italia (foto Luca Giarelli)
Tripodul vieții, ca reprezentare simbolică a *Sfintei Treimi*



Fig.3 Leonardo da Vinci – pagini de manuscris în care este analizată structura *florii vieții*

Leonardo da Vinci a studiat, de asemenea, forma numeroase componente derivate din aceasta, precum *sămânța vieții* ori relația ei și proprietățile matematice ale *florii vieții* (fig.3). Se pot observa în desenele sale cu solidele platonice.

Să urmărim câteva dintre proprietățile structurii geometrice numite *floarea vieții* și posibilitățile de relaționare, descompunere sau de expansiune tridimensională a elementelor componente. Remarcabil este faptul că unele dintre cele mai noi și solide teorii ale fizicii și matematicii, contemporane teorii privind apariția și existența vieții și a universului în care trăim, au ca model de bază aceeași realitate matematică și simbolică a *florii vieții*. Simbolul care reprezintă *oul vieții* este alcătuit din șapte cercuri preluate din design-ul *florii vieții* (fig. 4). Acest simbol stă și la baza altor figuri geometrice, precum *cubul*, *tetraedrul* (unul din cele cinci solide platonice) sau *steaua-tetraedru*.

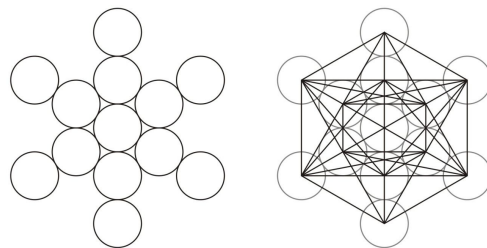


Fig. 4. *Floarea vieții* generează *oul vieții* și *fructul vieții*

Fructul vieții este compus din 13 cercuri, preluate – la fel ca și în cazul oului – din design-ul *florii vieții*. Acesta conține baza geometrică pentru *Cubul lui Metatron*, configurație simbolică importantă a misticismului iudaic, care conține și *solidele platonice*.

Dacă fiecare centru corespunzător celor 13 cercuri ale *fructului vieții* este considerat un nod, iar fiecare nod este conectat cu toate celelalte noduri

cu o singură linie, se obțin 78 de astfel de linii, care formează un fel de cub (fig. 5).

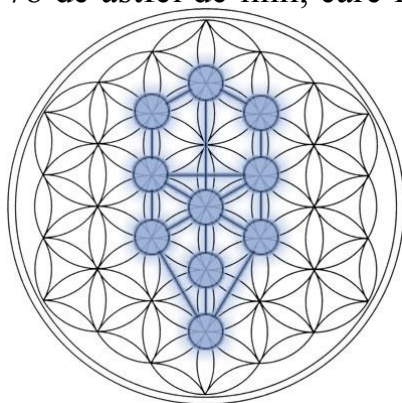
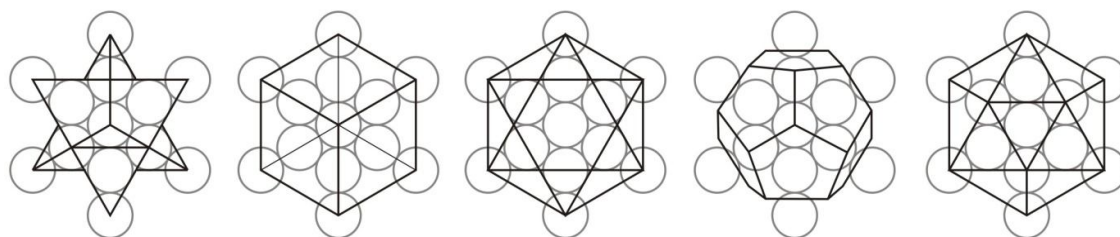


Fig. 5. *Cubul lui Metatron, construit din fructul vieții*
 În *Cubul lui Metatron* se pot identifica reprezentările bidimensionale ale celor cinci solide platonice (tetraedru, hexaedru, octaedru, dodecaedru și icosaedru – fig6). . Aceste cinci forme au constituit subiectul a numeroase dezbateri, în cursul istoriei fiind considerate, la rândul lor, ca modele spațiale fundamentale, adevărate coduri geometrice ale Creației. Platon le descrie în *Timaeus*, însă aceste tipare spațiale au fost cunoscute cu mult înaintea lui. O demonstrează descoperiri arheologice precum cele expuse la Muzeul din Cairo (Egipt), unde se găsesc modelele vechi de peste 3.000 de ani ale acelorași corpuri solide despre care vorbește Platon.



Tetraedru Hexaedru (cub) Octaedru Dodecaedru Icosaedru

Fig. 6. Cele cinci *solide platonice*

Dar aspectul cel mai remarcabil, în ceea ce privește problematica studiului de față, este faptul că *arborele sefirotic*, elementul-cheie al doctrinei iudaice, derivă din configurația *florii vieții*, cu care se află într-o puternică relație de determinare formală și simbolică (fig. 7).

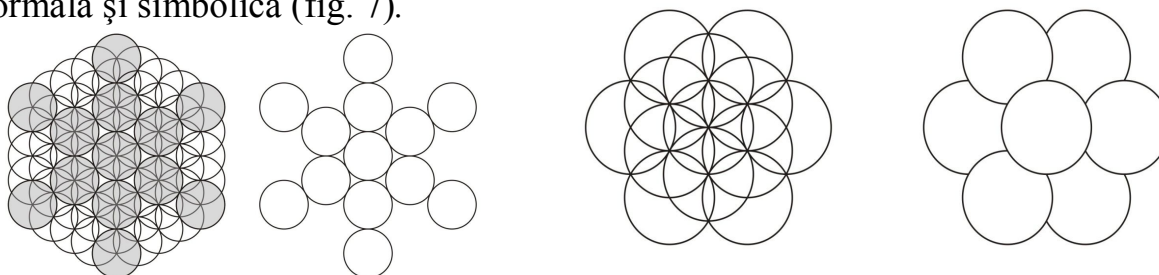


Fig. 7. *Arborele sefirotic, suprapus pe structura florii vieții*
Arborele sefirotic

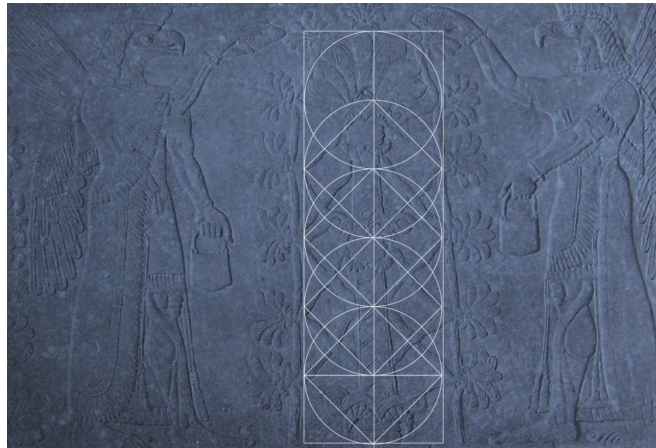


Fig. 8 : *Arborele Vieții* – Babilon

A doua etapă a studiului nostru a reprezentat-o studierea *arborelui sefirotic*, ceea ce a dus la evidențierea faptului că această construcție grafică, cu proporții de $1/2,5$, este constituită pe baza aceluiași procedeu de coborâre, de trei ori, a unui cerc, cu o distanță egală cu raza sa.

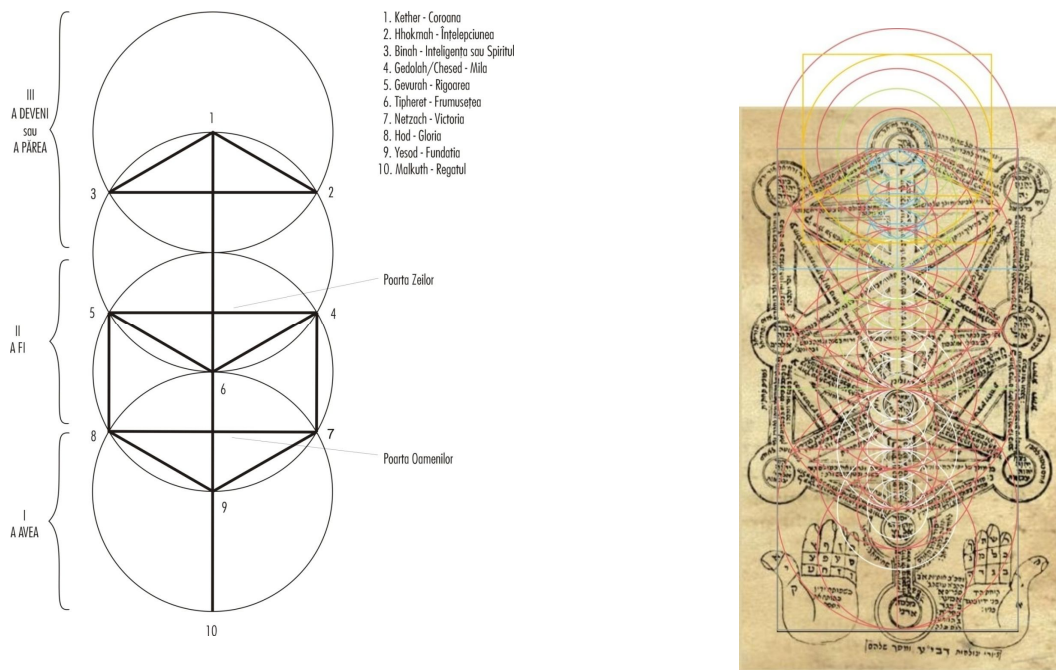


Fig. 9 *Arborele sefirotic* – manuscris medieval, sec. al XII

Annick de Souzenelle, studiind simbolismul textelor sacre ale evreilor, argumentează că *arborele sefirotic* este arhetipul ființei umane și că realizarea spirituală efectivă și completă a nivelurilor acestuia presupune identificarea cu Omul Universal, a cărui întruchipare majoră este Hristos:

„După asemănarea «formeii lui», contemplată de Moise, schema corporală ne apare ca fiind construită, în esență, din trei axe verticale: coloana vertebrală – stâlp central sau coloană din mijloc – corespunde cătării *Kether* – *Malkut*, care unește Cununa cu Împărăția, capul cu picioarele. Cele două părți ale corpului, sau

stâlpilor laterali, corespund stâlpului Legii, la stânga, celui al Îndurării, la dreapta.

Pe aceste structuri verticale se sprijină trei triunghiuri: triunghiul superior corespunde capului, primul triunghi răsturnat corespunde complexului cardiopulmonar, al doilea triunghi răsturnat, plexului urogenital (partea inferioară a pântecelui și pubisul). Aceste ultime triunghiuri apar ca două capete răsturnate și putem stabili o corespondență între părul din vârful triunghiului superior și sistemul pilos dezvoltat la om la nivelul cavității epigastrice și al pubisului (...)"



Fig. 10. *Arborele Vieții* – incizie pe un coif de metal, Urartu, Sumer, cca. 800 - 500 î.H.

Arborele Vieții este un alt element simbolic important, actualmente raspândit pe toate continentele și în toate culturile lumii. El este întotdeauna relaționat cu momentul Genezei și cu participarea unor entități supraumane la crearea cadrului necesar apariției vieții, așa cum ne este nouă dat să o trăim. Este de remarcă și de luat în considerație faptul că există nenumărate corespondențe între culturi și civilizații care aparent nu au avut nicio conexiune directă și că principalele elemente simbolice care au servit de suport doctrinar sunt, de cele mai multe ori, asemănătoare sau identice

Abstract

The present fragment is the second chapter of my doctoral thesis, "The secret geometry of European painting," presented at the National University of Arts from Bucharest in January 2010. Here we analyzed the geometric and symbolic possibilities of the Sephirothic tree and the way it was used in the Byzantine and Western painting. To this end, we developed and proposed a single model, called Matrix, a model that includes all types of subdivision for the rectangular areas of artworks we examined. Matrix contains two types of graphical models called General harmonic scheme and Scheme of squaring the circle. With this approach we sought to demonstrate that geometric patterns of European art belonging to the territory of sacred geometry and its correspondent symbolism, well-known and most ruled by all masters of art history.

**10. ARTIȘTI ȘI PROFESORI DE ODINIOARĂ ȘI DE AZI AI
UNIVERSITĂȚII DE ARTE DIN IAȘI:
VASILE CONDURACHE
ARTISTS AND PROFESSORS OF YORE AND TODAY FROM
UNIVERSITY OF ARTS IAȘI:
VASILE CONDURACHE**

**Prof. univ. dr. Tiberiu Vlad,
“George Enescu” University of Arts Iași**

Rezumat

Din 1945 până în 1960, sculptorul este pe rând profesor de desen la Școala Normală „V. Lupu” din Iași, profesor titular la Liceul nr. 1 de băieți din Rădăuți, la liceul Industrial de fete din Huși, din nou profesor la Rădăuți și apoi profesor de sculptură și anatomie artistică la Liceul de Arte din Iași. În 1960 ajunge prin perseverența și seriozitatea activității didactice, dar și datorită calităților artistice ale operei, profesor de Sculptură și Anatomie artistică la Facultatea de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din Iași.

În această calitate l-am cunoscut în toamna anului 1993, de data aceasta în cadrul „Academiei de Arte”, când am avut șansa de a-i fi discipol la Anatomie artistică și sub a cărui personală îndrumare am făcut primii pași în cariera didactică și artistică. În discursul profesorului se simțeau certitudinile dăltuitorului aspru.

De la formele pline, concentrate, molcom arcuite ale maternității și cele zvelte, ce unduiesc șerpuitor, ale tinereții, artistul trece cu ușurință când tematica i-o cere la structuri tranșate net, rectangular sau la compoziții spațiale ce au ca element primordial colțurosul triunghi, dovedind că repertoriul formal al artistului este cu mult mai larg, fără însă a face din acest lucru un scop în sine.

Căzând fără să vrea în capcana unui estetism inevitabil superficial, unii comentatori au evidențiat faptul că toate lucrările sale au ca element comun preferința artistului pentru expresivitatea plinului, în defavoarea noutății aduse de plastica golurilor. Se trece astfel cu regretabilă ușurință peste excepții notabile, dovezi de netăgăduit a explorării expresivității suprafețelor concave, metafore plastice deosebit de impresionante, nu de dragul lor, ci doar atunci când însăși tema o cere în mod firesc.

Fără îndoială, Vasile Condurache este un maestru al formelor pline dar, în primul rând, este un mare maestru al formelor pline... de sens.

Să găsești, să deschizi calea spre inima omului este esențiala rațiune a operei de artă, a existenței artistului. Dacă o lucrare emoționează și operează o mutație spirituală, ea are valoare; dacă nu, chiar și spectatorul avizat trece indiferent pe lângă ea. Sufletul omului rămâne pustiu fără Poezie, Muzică, Pictură, Sculptură, fără să vibreze în înaltele sfere ale spiritualității. Îmi rămâne să muncesc în continuare, mai cu îndârjire, ca să bucur inima semenilor mei și să las și eu o dâră pe cărările timpului.

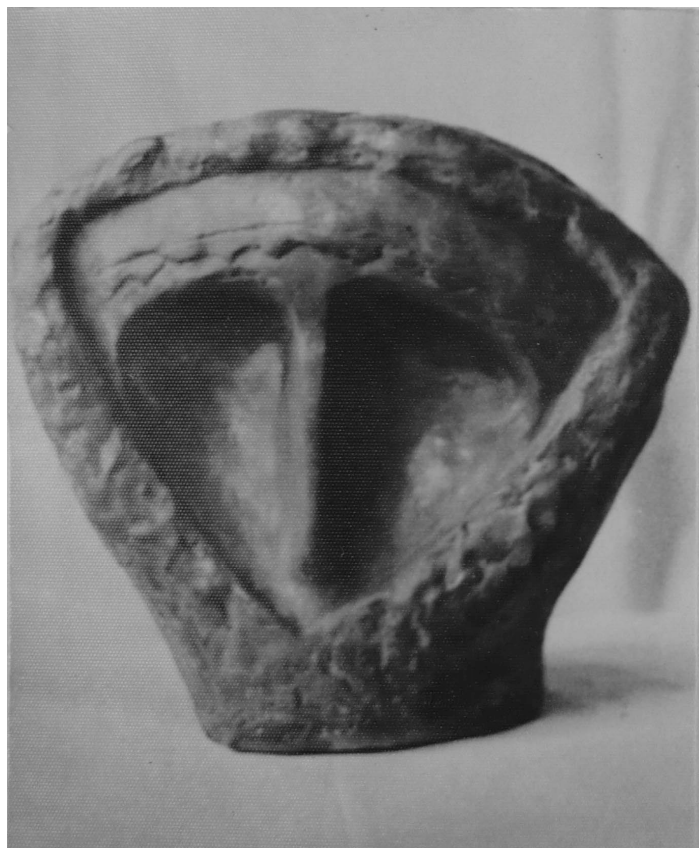
Vasile Condurache

Vasile Condurache, sculptor și profesor

Vasile Condurache s-a născut în satul Costești, județul Vaslui, la 1 august 1919. A urmat școala primară între anii 1926 – 1930 în satul natal și își continuă apoi studiile după anul 1935, când se înscrie la liceu. Evocând cu emoție plaiurile natale, artistul declara unui reporter: „Am văzut lumina zilei într-un sat sărac dar plin de vrajă, de pe plaiurile Vasluiului. Oamenii de acolo și din satele învecinate și din toată Moldova și din toată România, toți alcătuiesc poporul meu. El cuprinde și pe Vasile Pârvan și pe Ștefan cel Mare, care a avut tabără la Vaslui și a zdrobit pe turci la Podul Înalt, și pe barzii și rapsozii care au zămislit „Miorița”, „Meșterul Manole”, baladele și cântecele și neîntrecutele noastre doine, care cântă dorul și amărăciunea românului. Marii noștri creatori au izvodit vestitele scoarțe românești și iile și lăcașurile de cult care-și aruncă săgețile spre albastra boltă a cerului, și zugravii noștri geniali, cât artiștii Renașterii, au acoperit cu veșmânt sărbătoresc celebrele edificii, perle fără egal, din nordul Moldovei, picturi făcute întru apărarea ființei naționale, care, împreună cu neîntrecuta ceramică de Cucuteni, ne-au trecut în universalitate. Poporul român cuprinde și pe Ion Creangă și pe Luceafărul poeziei românești și pe Miron Costin și pe Andrei Mureșanu și pe Ion și pe Mihai și pe Maria și pe Ana și pe alții din sfântul leagăn al baștinei mele. Ei toți și toată suflarea românească alcătuiesc poporul din sânul căruia am apărut. Eu sunt din duhul acestui pământ pe care calc cu pietate să nu tulbur țărâna în care sunt amestecați bunii mei strămoși. Și fac parte din această țară decât care mai frumoasă alta pe lume nu există. Această apartenență, sau mai degrabă contopire, permanent și puternic trăită, a constituit fermentul întregii mele creații și stă la originea tuturor lucrărilor mele: fie în portrete ca Mama, Tata, Viorica, Dumitriana etc., sau în compoziții ca Somnul, În mină, Podul Înalt, toate realizările plastice de factură modernă redând, sper, inimitabilul lirism moldovean cu nostalgia lui,

relevat de altfel de critica de artă. Portretul Mama a fost apreciat ca o „monumentală caracterizare generică a țărănimii din Moldova”.

În 1937, sensibilul elev vasluian obține o bursă la Liceul Internat „C. Negruzzi” din Iași și, doar după un an, dând curs imboldului interior, urmează Academia de Arte Frumoase, în același timp și cursurile superioare de liceu. În anul 1943 termina Academia de Arte Frumoase cu „Magna cum laude”, la secția sculptură, clasa profesorului Ion Irimescu. În același an, este tentat să încerce înțelegerea marilor taine ale nașterii, bucuriei vieții dar și a suferințelor și morții, urmând cursurile anului I al Facultății de Medicină din Iași. Tot în același interviu, maestrul mărturisea: „Este adevărat că structura, fondul meu sufletesc înclină spre latura dramatică a vieții. Apoi, existența omului în univers, viața atât de repede trecătoare, nașterea și moartea, două enigme în care nu avem nici un cuvânt și între care ne zbuțuim, existența omului în epoca aceasta de amenințări și nesiguranță, coșmarul atomic, copilăria și tinerețea petrecute în asprimi și privațiuni, faptul că nici viața aceasta fugară nu știm uneori s-o potrivim, s-o organizăm mai prielnic, toate acestea au produs o rezonanță gravă în ființa mea. De aceea, în lucrările mele nici o față nu este veselă. Maternitățile, oprite doar la o notă de nostalgie, sunt, unele, străfulgerate de o mare gravitate: „Vechi amintiri”, „Îngândurare”, „Tristețe”, „Trecut-au anii” etc.



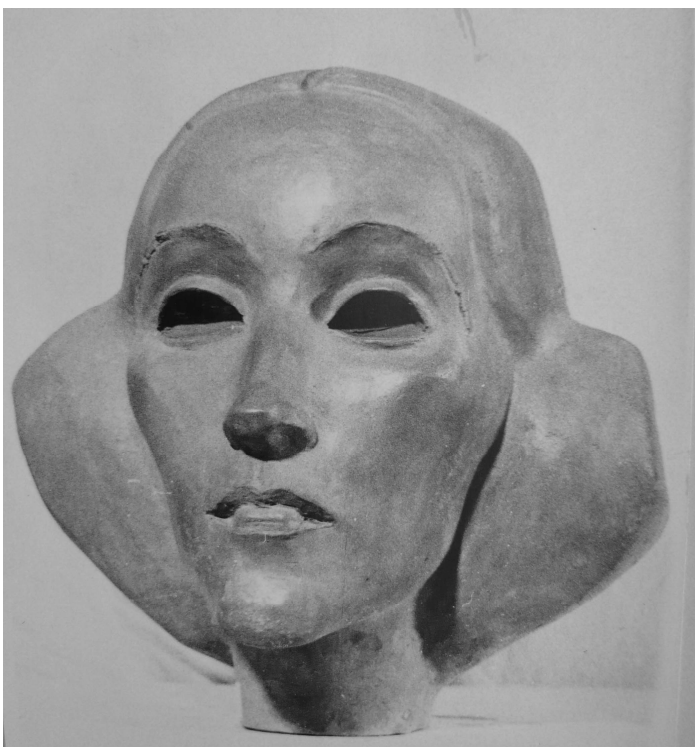
Trecut-au anii....
The years have passed....



Vechi amintiri
Old memories



Tristețe
Sadness



Îngândurare
Thoughtfulness

„Ați sesizat deci cu exactitate adevărul că sunt o structură dramatică. Ea este prezentă și în portretele mele, în care se traduce printr-o anume îngândurare. Dar se concentrează ca într-o cutremurare tragică în „Cumpăna vremii”.

Critica de artă favorabilă și concordantă în a recunoaște talentul tânărului sculptor îl face pe acesta să-și învingă timiditatea și să-și canalizeze forțele creatoare în domenii familiare acestuia. Traseul existențial, particularitățile temperamentale, trăsăturile de caracter chiar și meandrele vieții afective îl determină să se autodefinească ca un artist al asprimii țărăncei moldave. Sculptura sa este puternic încordată de un dramatism al pătrunderii în lumea chipului închis în amintiri ale faptului de viață real: „Am zăbovit mai mult de un sfert de veac asupra tragediei țăranilor români, povestită de părinții mei. Începând cu lucrări ca „Pribegie”, „Măcelul”, „Înfrățirea”. În evoluția acestei teme am ajuns la o maximă tensiune în lucrarea „Cumpăna vremii”, în care șase țăranți ce și-au pieirdut în răscoală bărbații, fiii, frații și părinții stau împietrite, îngrămădite, în jurul unui rug într-o durere mută, trecută dincolo de lacrimi: tot ce-a mai rămas dintr-o cumpănă de fântână, la baza căreia se află colacul, care-i și vatra țăranului și lespeda lui de mormânt, cunoscând rolul și simbolica fântânii în existența țăranului nostru. Lucrarea aceasta i-a emoționat pe oameni, ca și pe criticii de specialitate: Dan Grigorescu, Radu Negru, Aurel Leon, Mihai Ispir. Criticul Mihai Drișcu a afirmat că este „tot ce poate fi mai autentic și mai profund românesc ca dramă umană”.



Cumpăna vremii
Well of time

„Această compoziție exprimă cuprinzător și plenar toate simțămintele și întregul meu crez de viață pe pământ. Și visul meu este să amplasez acest monument pentru posteritate: șase siluete de femei, înalte simboluri ale durerii, și o cumpănă prăvălită, profilată fantomatic spre soare-apune, pe un cer apocaliptic, sângeri și vânător”.

Relieful istoric este genul pe care tânărul artist îl abordează cu multă dăruire, părând că nu este timorat de capodoperele acestui gen ce marchează apoteotic traseul istoriei artei universale. În Revista „Arta Plastică”, criticul de artă Petru Comarnescu menționa următoarele: altorelieful „Ștefan cel Mare și plăieșii” realizat de Vasile Condurache și V. Florea, are o mișcare amplă, un dinamism care străbate gesturile plăieșilor grupați în jurul lui Ștefan, accentuând conflictul ce stă la baza concepției operei precum și ideea legăturii care a existat întotdeauna între adevăratele personalități și mase. Acest altorelief are măreție, forță, vibrație și ritm răspunzând cerințelor acestui gen de sculptură. Autorii lui au înțeles bine momentul redat, au modelat lucrarea cu căldură, cu pasiune, toate formele având pe lângă dinamism și o frumoasă ținută decorativă, necesară atunci când ea reprezintă un mijloc de expresie și nu o podoabă fără rost.”



Altreliedul „Ștefan cel Mare” și plăieșii”

High relief “Stephen the Great and his guards”

Tot în Revista „Arta Plastică”, criticul Carmen Răchiteanu afirma: „Din aceeași generație cu Vasile Florea face parte și sculptorul Vasile Condurache care a prezentat în expoziție altoreliedul „Arcașii lui Ștefan cel Mare” în care, sentimentul de profundă admirație al artistului pentru forța și vitejia oamenilor din popor se descifrează în întreaga concepție compozițională. Căutând să exprime acest conținut de idei într-o imagine artistică puternică, sculptorul nu a neglijat nici efectul plastic decorativ, realizat prin contururile generale mari, în care se înscrie ritmul mișcărilor largi, prin modul de repartizare a elementelor statice și a celor dinamice și prin atitudinea și expresia de pe chipul arcașilor”.



Altreliedul „Arcașii lui Ștefan cel Mare”

High relief “The archers of Stephen the Great”

Din 1945 până în 1960, sculptorul este pe rând profesor de desen la Școala Normală „V. Lupu” din Iași, profesor titular la Liceul nr. 1 de băieți din Rădăuți, la liceul Industrial de fete din Huși, din nou profesor la Rădăuți și apoi profesor de sculptură și anatomie artistică la Liceul de Arte din Iași. În 1960 ajunge prin perseverența și seriozitatea activității didactice dar și datorită calităților artistice ale operei, profesor de sculptură și anatomie artistică la Facultatea de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din Iași.

În această calitate l-am cunoscut în toamna anului 1993, de data aceasta în cadrul „Academiei de Arte”, când am avut șansa de a-i fi discipol la anatomie artistică și sub a cărei personală îndrumare am făcut primii pași în cariera didactică și artistică. În discursul profesorului se simțeau certitudinile dăltuitorului aspru. Descrierea anatomică și morfologică a cursului de nivel academic căpăta greutatea vorbelor laconice ale bărbatului care se luptă cu materialul dur și-i dă dimensiuni spirituale nebănuite: „Mâna omului, care, coordonată de creier, a schimbat fața lumii, a constituit dintotdeauna pentru mine un deosebit de frecvent obiect de studiu. M-au impresionat construcția, liniile ei de forță, drepte și curbe, care se închid la nivelul pumnului, distribuția uluitor de judicioasă a mușchilor, mișcările atât de variat și subtil dozate, apoi caracterul simbolic, expresia plastică și arhitectonică de primă și maximă importanță”. Cursul său de anatomie era extrem de interesant pentru mine deoarece era expresia decantării în timp, profesorul se apropia de 80 de ani, a unei lungi experiențe artistice în care dialogul cu forma vie era factorul esențial: „Mâna este oglinda vieții lăuntrice a omului, a stării lui psihice, biofiziologice și fizice, a echilibrului său spiritual. Pe de altă parte, mâna omului exprimă cel mai complet, mai cuprinzător, mai sincer și chiar mai profund stările lui sufletești. Convingerile și constatările mele în legătură cu expresia mâinii au fost confirmate de mari artiști și poeți ai lumii care m-au ajutat să înțeleg că sunt mâini care alintă, mâini care dorm, mâini care se roagă, mâini care plâng, mâini obosite, mâini victorioase, mâini care cântă, mâini transfigurate (El Greco), mâini criminale (care-s malformate), mâini care amenință, crispate ca niște gheare ale morții, care te fac să dai înapoi.



Măcelul
Slaughter

„Mâini de o rară expresivitate plastică au realizat vechii egipteni, grecii vechii Elade, Michelangelo, Tielmann, Riemenschneider, A. Dürer etc., etc., apoi Rodin: „Mâna lui Dumnezeu” sau „Catedrala”, două mâini în reculegere care au inspirat arcul ogival, cheia de boltă a arhitecturii gotice. Mâna exprimă mai plenar și mai sincer stările sufletești ale omului, pe care fața de multe ori le ascunde. Mâinii îi ajunge propria ei expresivitate. Formată în îndelungatul și nobilul proces al muncii, ea a primit, cu timpul, tiposul specific muncii. Sigur, profesia omului imprimă cu pregnanță mâinii un caracter foarte distinct. Mâna care tremură pe clapele pianului sau pe strunele vioii este delicată, de o înaltă noblețe, are degetele suple și lungi, e spiritualizată ca să poată vibra odată cu sufletul și cu întreaga ființă a muzicianului și astfel să transmită semenilor săi adâncile lui sentimente. Pasionat de marea expresivitate a mâinii și de sensurile ei multiple și complexe, de sentimentele ei, am preconizat de mai mulți ani pregătirea unei expoziții pe această temă, care mă pasionează și doresc s-o realizez așa după cum visez și un monument închinat mâinii omului. Cât despre mâinile sculptate, pe care le-ați văzut în atelierul meu, ele au primit sensuri de „Ocrotire”, „Iubire”, „Prietenie”, „Tragica” etc. Le-am conferit independența plastică necesară.



Iubire
Love



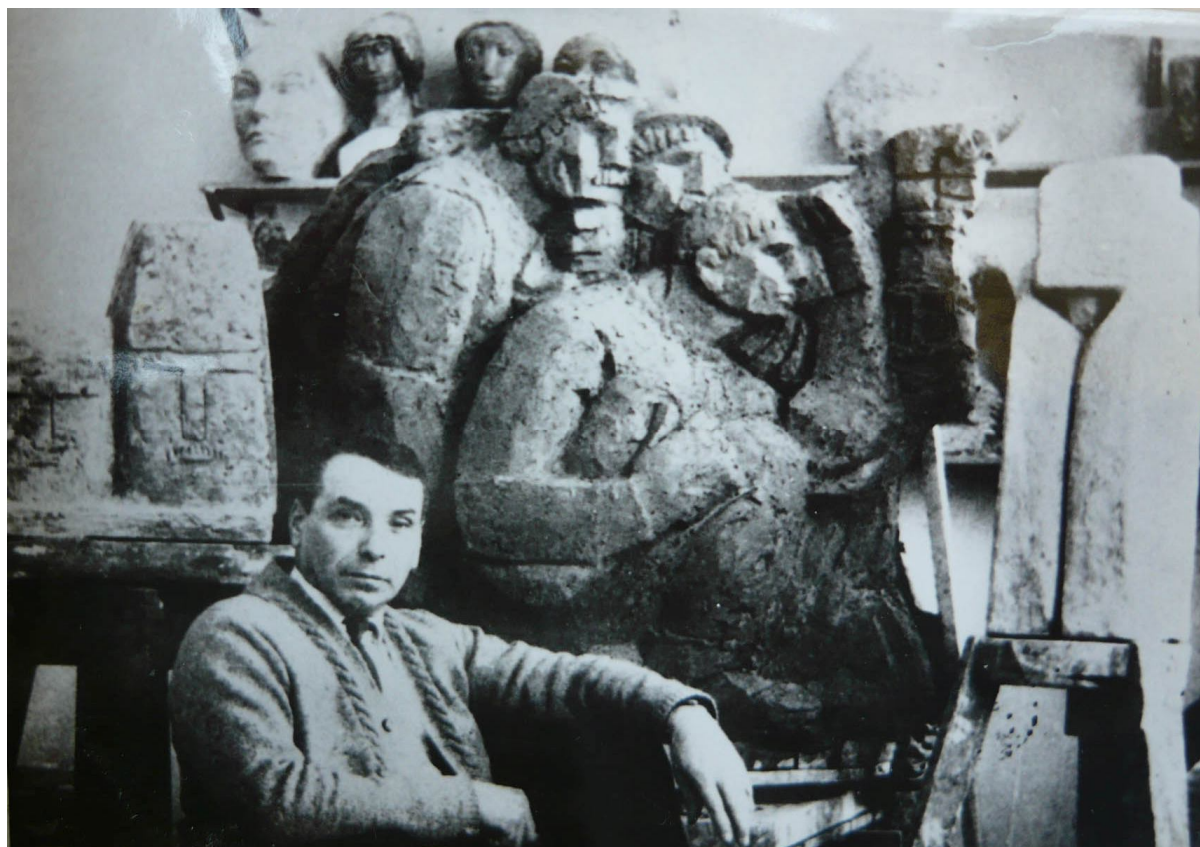
Tragica
Tragic

„Mai cred că nici o parte din corp nu exprimă mai concludent decât mâna ideea de zbor. Ea singură se bucură de toate cele șase grade de mișcare (posibile) câte există în economia fiziologiei omenești. De aceea mișcările mâinii au și fost comparate cu zborul păsării în spațiu. Iar în actul creației, în clipa fugară a inspirației, odată cu spiritul, cu fantezia, își ia zborul și mâna, atunci când creatorul, izolat în laboratorul lui, se îndepărtează de restul lumii.

Fără zborul acesta al mâinii, care tremură, halucinantă, nu ar fi posibil actul creației în vrăjitele arte plastice. Mâinile sunt aripile omului, care, prin zborul lor, îl fac nemuritor. Mi-aduc aminte de Gânditorul lui Rodin, în bronz: un colos rugos, athletic, nu un schivnic, impresionant și ca dimensiuni, dar cutremurător ca expresivitate inegalabilă a epidermei: toracele – o carcasă osoasă modelată puternic și dur, unghiular, de o arhitectură plină de forță; și prin contrast, abdomenul de o moliciune plastică uluitoare”.

O introspecție în adâncul sufletesc al maestrului mă făcea parcă să descopăr dârzenia, îndârjirea în lupta cu greutatea vieții, așa cum plastic se exprima acesta: „Dumnezeu a pus și ceva câlți (ligamente și tendoane) la făptura omului pentru a-i da pe lângă marea sa sensibilitate și înțelepciune și o absolut necesară rezistență. Mâinile care au tremurat de o sublimă emoție pot fi numite mâinile Creatorului, de o măiestrie unică. Rembrandt și Vermeer din Delft au pictat cu sufletul datorită unei măiestrii a mâinii care nu văd să mai fi fost egalată. Iar la această măiestrie au ajuns printr-o muncă titanică”.

Într-adevăr, bătrânul uscățiv și nu prea înalt inspira respect prin forța și claritatea demersului său artistic și pedagogic. Fraze sedimentate în timp exprimau sintetic și intuitiv adevărurile uneori descrise prea savant în cursurile universitare. Așa se dobândește respectul din partea confrăților de breaslă și, ceea ce este cel mai greu, interesul din partea tinerilor „pui de artiști” cum îi numea plin de căldură maestrul: „Am să mă refer nu la lucrări care redau zborul, ci la zbuciumul artistului în crâncena luptă cu el însuși într-o încleștare „pe viață și pe moarte” cu neîntreruptul efort, uneori suprafiresc, dus până la sacrificiul de sine, prin care tinde să se autodepășească. Să te desprinzi de tine însuși, să te lași în urmă, să te distanțezi alergând pe aripile inspirației, ale dorului de alte tărâmură, de alte imagini, de alte lumi. Prin uitare de sine și de ai tăi, cu încredințare, voință, tenacitate, prin muncă neîntreruptă, ca să dai toată măsura talentului tău, să atingi un alt pisc, uneori poate prea puțin înțeles de contemporani. Acest lucru numai prin zborul inspirației și numai prin muncă este posibil”. Într-adevăr, doar printr-o îndelungată experiență de viață, artistică și didactică, un maestru se poate face atât de bine înțeles de discipoli și ceea ce este poate atât de complicat este relevat aproape ca un fapt de la sine înțeles: „După îndelungați ani de muncă, după ce ai cucerit prin nesfârșite căutări și rătăciră, să zic așa, puțină măiestrie, vine o clipă când, uitând de tine și de timp și frământând și chinuind lutul, te simți „furat” și dus departe de lume. Prinzi aripi, ești încântat de ceea ce ai realizat, lucru rar, însă, pentru că de regulă sunt numai dezamăgiri. Iar ca cineva să intre în universul unui artist și să-l înțeleagă are neapărată nevoie de o anume pregătire”.



Sculptorul Vasile Condurache în atelierul său de creație
The sculptor Vasile Condurache in his studio

Sculptorul **Vasile Condurache** a devenit membru UAP în 1951. În legătură cu dificultatea de a-și „contabiliza” opera artistul declara unui reporter: „Cei mai mulți artiști sunt mai grijulii și mai ordonați în a ține o evidență strânsă a creației lor, a activității expoziționale, cu toate datele necesare. Eu nu am dat în cursul anilor atenția cuvenită acestui aspect. Abia acum mă străduiesc să pun puțină ordine în activitatea mea expozițională, lucru mai greu decât dacă-l făceam la vremea lui”.

1944 – Debutul cu lucrarea „**Terpsihare**”, Făget (Lugoj)

1946 – expune la Iași bazorelieful „**Tăietorii de lemne**”

1948-1952 – înființează un atelier de creație și un cenaclu la Rădăuți

1953 – expune la Iași lucrarea „**N. Bălcescu**”

1954 – realizează împreună cu V. Florea altorelieful „**Ștefan cel Mare și Plăieșii**”

1955 – realizează altorelieful „**Arcașii lui Ștefan cel Mare**”

1956 – realizează compozițiile „**Clipe de răgaz**” și „**Barbu Lăutaru**”

1957 – realizează Monumentul Ostașului Român pentru orașul Fălticeni și încă o lucrare „**Barbu Lăutaru**”

1959 – deschide la București o expoziție cu 35 de sculpturi

1961 – expune la anualele de Stat compoziția „**Fierar**” și portretul „**Mihai Cocoloș**”

- 1961 – expune portretul „**Mama**”
- 1962-1963 – expune lucrările „**Plaja**”, „**Gânduri**”, „**Maternitate**”
- 1965 – expune portretele „**Poezia**”, „**Rodica**”
- 1968 – realizează portretele „**Țăranii din Lucina**”, „**Portret**”, „**M. Costin**”, „**Două portrete**” etc.
- 1969 – Sala Dales din București „**Podu Înalt**” și „**În Mină**”
- 1969 – expoziție colectivă alături de artiști ieșeni (10 lucrări)
- 1969-1985 – lucrează la 2 proiecte de monument (corul tragic al femeilor care-și plâng morții și a maternității)
- 1985 – expune 25 de lucrări în lut ars cu tema maternității la Sala Dales din București („**Materna 1**”, „**Materna 2**”, „**Comoara**”, „**Adorare**”, „**Oda vieții**”, „**Întrebare**”, „**Coloana**”, „**Sânul**”, „**Nestemata**”, „**Apoteoza**”, „**Liniște**”, „**Basm**”, „**Somnul**”, „**Duiosie**”, „**Eterna**” etc)
- 1985 – martie expoziția personală „**Maternitate**” (Palatul Culturii, Iași)

Lucrări de artă monumentală:

- Momentul ostașului** român din Fălticeni,
statuia „**Tinerete**” – Complexul Studentesc „T. Vladimirescu” Iași, statuia lui Matei Millo – bronz din fața Teatrului Național Iași, **Trei figuri alegorice** de peste 3 m fiecare (bronz) care ornează fântâna arteziană din Piața Institutului Agronomic Iași, bazoreliefurile în piatră de pe frontispiciul **Casei de Cultură a Tineretului și Studenților** Iași.
- Bustul monumental în bronz al lui **C.I. Parhon** din fața Spitalului Nr. 7 Iași,
Bustul în bronz al actriței **Aglaea Pruteanu** din parcul Teatrului Național Iași
Bustul monumental al lui **V. Alecsandri** din fața muzeului Alecsandri din Iași
Bustul monumental al lui **Alexandru Philipide** pentru Universitatea Al. I. Cuza
Bustul monumental al lui **Anton Pan** din Parcul Expoziției Iași
Bustul monumental al lui **M. Kogălniceanu** pentru Vaslui
Bustul monumental al lui **M. Kogălniceanu** pentru Focșani
Bustul monumental al lui **M. Kogălniceanu** pentru Casa Pogor Iași. Muzeul Literaturii Române Iași
Bustul monumental al lui **Anghel Saligny** pentru Focșani
Bustul monumental al lui **V. Alecsandri** pentru Roman
Bustul monumental al lui **T. D. Neculuța** pentru Tg. Frumos
Statuia „**Meditație**” – Ciric Iași
Bustul monumental al lui **C. Negruzzi** pentru Câmpia Libertății de la Blaj

Lucrări aflate în colecțiile muzeelor:

- Muzeul de Artă București: **portret „Gabi”**, lut ars
Muzeul de Artă Suceava: „**Ștefan cel Mare și Plăieșii**” – macheta, „**Arcașii lui Ștefan cel Mare**” – macheta
Muzeul de Artă Botoșani: - „**Portret de țăran**” – lut ars, „**Portret de studentă**” – bronz, „**În fața soarelui**” – gips

Muzeul de artă: „Mama”, portret, piatră; „Minerii”, gips, altorelief; „Arcașii” lemn; Portret „Viorica”, lut ars, „Maternitate” lut ars; „Materna 1”; „Materna 2”; „Înfrățirea”, „Barbu Lăutaru”; „Balerina”; „Portret de țaran”, „Muncitor”

Muzeul de Artă Bârlad: „Țăran”, gips; „Fete citind”

Muzeul de Artă Brașov: „Portret Rodica”

Muzeul de Artă Craiova: „Arcașii lui Ștefan cel Mare” altorelief

Muzeul de Artă Alba Iulia: „1907” bronz

Muzeul Galați: „Gemenii” lemn; „Eterna” lut ars

Premii:

1955 – Diploma de onoare al celui de-al V-lea Festival al Tineretului și Studenților din Varșovia

1991 – Premiul „Crescent” pentru întreaga activitate

Abstract

From 1945 to 1960, the sculptor Vasile Condurache was a teacher of drawing at the Normal School “V. Lupu” from Iași, full professor at The Highschool no. 1 for boys from Rădăuți, at the Industrial Highschool for girls from Huși, afterwards he was again a teacher in Rădăuți and then a teacher of sculpture and artistic anatomy at The Highschool of Arts from Iași. In 1960, due to his perseverance and his solid didactic activity, but also because of the artistic qualities of his work, he became a professor of sculpture and artistic anatomy at the Faculty of Fine Arts of the Pedagogic Institute from Iași. He had this status when I met him in the fall of 1993, this time at the “Academy of Art” from Iași, when I had the chance to be his disciple of artistic anatomy and under his personal guidance I started my didactic and artistic career. In the teacher’s speech, one could feel the certainty of a harsh engraver.

From the full, concentrated and slowly arched forms of maternity to the slender, undulous ones of youth, the artist changes his themes smoothly whenever this is needed, he creates clearly cut structures, rectangular forms or space compositions based on the triangle as an essential element, thus proving that the artist’s formal repertoire is wider, without making this feature a purpose in itself.

Without having the intention, he is caught in the trap of superficial aestheticism, some critics underlined the fact that all his works have in common the artist’s preference for expressing fullness, consequently not favoring the novelty brought by artistic gaps. So, some important works are regrettably left aside, though they are clear evidence of his search for expressiveness in concave surfaces, artistic metaphors which are highly touching in connection to the subject which obviously asks for impressiveness.

In a nutshell, there is no doubt that Vasile Condurache is a master of full forms but, most of all, he is a master of forms full of ...meaning.

To find, to open the way to the human heart represents the supreme aim of a work of art and of the artist. If a work strikes a chord and operates a spiritual shift, it has value; if not, even the advised viewer passes by indifferently. The soul of the human being is empty without Poetry, Music, Painting, Sculpture, without vibrating in the high spheres of spirituality. I shall keep on working, even more strenuously in order to delight my fellow human beings and to leave a mark on the path of time.

Vasile Condurache

Vasile Condurache, sculptor and professor

Vasile Condurache was born in Costesti village, Vaslui county, on August 01st 1919. He attended elementary school from 1926 until 1930 in his home village and pursued his training after 1935 when he enrolled for high school. Reminiscing with melancholy his home land, the artist was saying to a reporter: “I was born in a poor village which was full of magic, in the Vaslui area. The people from that area, from the neighboring villages and from Moldova region as well as from all over Romania, they all represent my people. It also includes Vasile Parvan and Stephen the Great who had set camp in Vaslui and crushed the Turks at Podu Inalt, as well as the bards and poets who created “Miorita”, “Mesterul Manole”, ballads and songs and our exceptional folk song “doina” which sings the longing and the sorrow of the Romanians. Our great creators manufactured the famous Romanian carpets “scoarte” and “ii” – Romanian peasant blouses, they created the churches which erect their towers towards the blue sky and our ingenious painters just like the Renaissance artists embellished the famous edifices, unique pearls from the North of Moldova, paintings which were made for the defense of the national spirit, and together with the extraordinary ceramics of Cucuteni took us into universality. The Romanian people also comprise Ion Creanga and the Northern Star of the Romanian poetry, as well as Miron Costin and Andrei Muresanu, and Ion and Mihai and Maria and Ana and many others from the holy cradle of my origin. They and all the Romanian individuals make up the people which nurtured me. I am part of the spirit of this land on which I tread with reverence not to disturb the dust into which my good ancestors turned. And I belong to this country that is the most beautiful on the face of the earth. This attachment, or more exactly fusion, consistently and strongly felt, represented the tumult of my entire work and is the source of all my creations: either portraits like Mother, Father, Viorica, Dumitriana etc., or compositions such as Sleep, In the mine, Podul Inalt, all the

modern visual representations revealing, I hope, the unparalleled Moldavian lyricism with its melancholy, noticed also by the art critics. The portrait Mother was acknowledged as “a monumental general characterization of peasantry from Moldova”

In 1937, the sensitive pupil from Vaslui obtained a scholarship at “C. Negruzzi” Boarding High School from Iasi, but after only one year, following his instinct he attends the Academy of Fine Arts and simultaneously the courses of high school. In 1943 he graduated from the Academy of Fine Arts with “Magna cum Laude”, department of sculpture the class of professor Ion Irimescu. In the same year he is tempted to try to understand the big mysteries of birth, the joys of life and also the misery of death, attending the 1st year at the Faculty of Medicine from Iasi. In the same interview, the artist confessed: “It is true that my structure, my animating principle is inclined towards the tragic aspects of life. Moreover, the human existence in the universe, the so ephemeral life, birth and death, two secrets in relation to which we have no word to say and between which we struggle, the existence of the human being in these times of dangers and uncertainty, the atomic nightmare, the childhood and youth spent under harsh and deprived conditions, the fact that we do not manage to sort out or properly organize this fleeting life, all of these had an acute echo in my being. That is why in my works one shall never find a happy face. Motherhood marked by a hint of wistfulness is in some cases pervaded by a sense of bitterness: “Old memories”, “Thoughtfulness”, “Sadness”, “The years have passed” etc.

“Therefore, you have accurately noticed that my structure is a tragic one. It is also present in my portraits and may be interpreted as a slight melancholy. Its epitome is the tragic shudder from the “Well of time”.

The art critics encouraged and acknowledged the talent of the young sculptor making him surmount his timidity and channel his strength to issues familiar to him. The path of life, the peculiarities of his personality, his traits of character and the meanders of his emotional life determined him to define himself as artist of the Moldavian woman’s harsh life. His sculpture is much tensed due to the tragic expression on the face enveloped by the memories of real life: “I have pondered more than a quarter of century on the tragedy of Romanian peasants recounted by my parents. I started with works like “Vagrancy”, “Slaughter”, “Fraternity”. This theme was developed and reached its climactic moment in the work “Well of time”, in which six peasant women mourn their husbands, sons, brothers and parents lost in an uprising and stand still, gathered around a pyre with a silent pain beyond tears: all that remains from the water well is the ring that is both the peasant’s hearth and the slab of his tomb, being aware of the role and symbol of the well in the life of our peasants. This work touched both the general public and the critics: Dan Grigorescu, Radu Negru, Aurel Leon, Mihai Ispir. The critic Mihai Driscu stated that it is “the quintessence and the deeply Romanian nature of human distress”.

“This composition expresses in a comprehensive and complete manner all the feelings and my creed of life. And my dream is to mark this moment for the posterity: six figures of women, tall epitomes of grief and a deserted well oriented westward where the sun is setting on an apocalyptic, bloody and dark blue sky.” Historical relief is the category of art which the young artist approached with commitment, not being intimidated by the masterpieces of this artistic genre which are milestones along the glorious evolution of universal art. In the magazine “Fine Arts” the art critic Petru Comarnescu stated the following: the high relief “Stephen the Great and his guards” created by Vasile Condurache and V. Florea, has an ample movement, a dynamism which pervades the gestures of the guards gathered around the ruler Stephen, highlighting the conflict underlying the concept of creation as well as the notion of the relationship between true personalities and the masses. This high relief has grandeur, strength, vibration and rhythm meeting the requirements of this type of sculpture. Its authors were very aware about the moment illustrated and carved the work with warmth, passion, all the figures having both dynamism and a beautiful decorating poise necessary when it represents a means of expression and not just a futile ornament”.

Still in the magazine “Fine Arts”, the critic Carmen Rachiteanu stated: In the same generation with Vasile Florea we also find the sculptor Vasile Condurache who displayed in the exhibition the high relief “The archers of Stephen the Great” in which the artist’s feeling of deep admiration for the strength and bravery of common people can be found in the entire compositional design. Trying to express these ideas in a strong artistic image, the sculptor did not neglect the decorating effect produced by large general contours which include the rhythm of wide movements thanks to the distribution of static and dynamic elements as well as by means of the attitude and expression on the archers’ faces”.

From 1945 until 1960, the sculptor is successively teacher of drawing at “V. Lupu” Normal School, tenured teacher at High school no. 1 from Radauti, at the Industrial High school for girls in Husi, once again teacher in Radauti and afterwards teacher of sculpture and artistic anatomy at the High school of Arts from Iasi. In 1960, thanks to the perseverance and commitment of his teaching activity as well as to the artistic value of his work, he is appointed professor of sculpture and artistic anatomy at the Faculty of Fine Arts of the Pedagogical Institute from Iasi.

I met him in the fall of 1993 when he was holding this position, but within the Academy of Arts, when I had the opportunity of being his apprentice at the course of artistic anatomy and under whose personal guidance I made the first steps in the teaching and artistic career. In the professor’s speech one felt the convictions of the rough carver. The anatomic and morphological description of the academic course was attaining gravity by the laconic words of a man fighting with the hard material granting it unforeseeable spiritual sizes: “The

hand of man, which governed by the brains, changed the face of the world, was always a subject of study for me. I am impressed by its structure, its straight or curved lines of strength closing with the fist, the amazingly wise distribution of muscles, the movements assigned with subtlety and in a diverse manner, moreover its symbolic nature, its artistic and architectonic expression of primary and utter importance". His course of anatomy was extremely interesting for me, as it was the expression of a gradual enlightenment in time, the professor was near his 80s and it was the result of a long artistic experience in which the dialog with the living shape was essential: "The hand mirrors the inner life of the human being, his mind, bio-physiological and physical state and his spiritual balance. Furthermore, the human hand expresses in the most complete, comprehensive, sincere and profound way the emotional state of men. My convictions and observations in relation to the expression of the hand were confirmed by the great artists and poets of the world who helped me understand that there are hands which caress, hands which sleep, hands which pray, hands which cry, tired hands, victorious hands, hands which sing, transfigured hands (El Greco), killing hands (which are deformed), hands which threaten, hands clenched like a claw of death which make you draw back."

"Hands with a unique artistic expression were created by the ancient Egyptians, Greeks in the ancient Ellada, Michelangelo, Tielmann, Riemenschneider, A. Durer etc., as well as Rodin: "The hand of God" or "Cathedral", two hands in the act of meditation which inspired the ogival arch, the keystone of gothic architecture. The hand expresses in a complete and sincere manner the human emotional states which the face may conceal sometimes. The hand's expression is self-sufficient. Shaped during the noble process of labor, the hand attained in time its peculiarities. Definitely, man's profession gives a very distinct character to the hand. The hand shuddering on the keys of the piano or on the strings of the violin is delicate, very noble, with long and slender fingers, is spiritual so that it may vibrate simultaneously with the soul and with the entire being of the performer and thus to convey his deep feelings to his fellow men. Being passionate about the various expressions of the hand and about its multiple and complex meanings, its feelings, I have been thinking for several years to prepare an exhibition on this theme which occupies my mind and I also wish to create a monument dedicated to the hand of man. As far as are concerned the carved hands which you saw in my studio, these ones received significance of "Protection", "Love", "Friendship", "Tragic" etc. I granted them the artistic independence required.

"I also believe that no other part of the body expresses more eloquently the idea of flying than the hand. It alone enjoys all the six degrees of movement possible in the economy of the human physiology. That is why the movements of the hand were compared to the flight of the bird in the air. And during the process of creation, in the fleeting instant of inspiration, the hand flies along with the spirit and the imagination while the creator, isolated in his laboratory,

separates from the rest of the world. Without this flight of the hand which shudders hallucinated, the process of creation would not be possible in the magical fine arts. The hands are the wings of the human being which make him/her immortal by their flight. I recall Rodin's *The Thinker*, in bronze: a rough, athletic colossus not a hermit, who has impressive size and a stunningly unique expression of its skin: the thorax - a case of bones carved strongly, roughly, angularly, with an architecture full of strength; and in opposition the abdomen with an amazing plastic softness".

The introspection into the depth of the master's soul would have allowed me to discover the steadfastness, tenacity in the fight with the hardship of life, as he put it in an aesthetic manner: "God also used some tow (ligaments and tendons) for giving the human being besides great sensitivity and wisdom, the absolutely necessary endurance. The hands which shivered with sublime emotion may be called the hands of the creator, having unique virtuosity. Rembrandt and Vermeer from Delft have painted from within their soul thanks to the hands' craftsmanship which does not seem to be paralleled. This artistry is achieved with hard labor."

Indeed, the not so tall and lean old man inspired a feeling of deep respect by the strength and clarity of his artistic and pedagogic work. Sentences sedimented in time express in a synthetic and intuitive way truths which had been defined too scholarly in the academic courses. This way he gained the respect of his fellow artists and the attention of young "cub artists" as the master warmly called them: "I shall not refer to the works which render flying but to those focused on the artist's turmoil in his fierce fight with himself in a "life or death battle" with a unceasing effort, sometimes supernatural, leading to self sacrifice, by means of which he is self-exceeding. One should detach from oneself, to put oneself on the second place, to distance oneself on the wings of inspiration, of the longing for other realms and detach from other images, from other worlds. By dismissing you and everybody else from your mind with fierceness, will, tenacity, by continuous labor, you shall demonstrate your talent and reach for the highest peak, fact which is not understood by the contemporaries. This occurs only by the wings of inspiration and hard work". Indeed, only by a rich life, an artistic and teaching experience a master is likely to be understood by his apprentices and what is very complicated is converted into a self-evident fact: "After many years of work, having acquired some craftsmanship after endless searches and wanderings, there comes a time when you feel "stolen" away from the world while tempering and molding the clay and forgetting about yourself and about time. One grows wings, is delighted with what one has created, which is quite rare, because usually artists feel disappointed. One needs special training to be able to enter the world of an artist and to comprehend him."

The sculptor **Vasile Condurache** became member of UAP (Romanian Fine Arts Union) in 1951. In relation to the difficulty of “recording” his work the artist stated in an interview: “Most artists are more careful and well-organized when keeping records of their works, of their exhibitions providing all the information required. In the past I did not pay enough attention to this aspect. I am just starting to systematize my exhibition activity which would have been much easier if I had done it in its own time”.

1944 – Debut with the work “**Terpsihare**”, Faget (Lugoj)

1946 – exhibits in Iasi the bas-relief “**Wood cutters**”

1948-1952 – sets up an art studio and a creative workshop in Radauti

1953 – exhibits in Iasi the work “**N. Balcescu**”

1954 – creates together with V. Florea the high relief “**Stephen the Great and his guards**”

1955 – creates the high relief “**The archers of Stephen the Great**”

1956 – makes the compositions “**Instants of respite**” and “**Barbu Lautaru**”

1957 – creates the Monument to the Romanian Soldier for Falticeni town and also another work “**Barbu Lautaru**”

1959 – opens in Bucharest an exhibition with 35 sculptures

1961 – exhibits at the yearly state exhibitions the composition “**Blacksmith**” and the portrait “**Mihai Cocolos**”

1961 – exhibits the portrait “**Mother**”

1962-1963 – exhibits the works “**Beach**”, “**Thoughts**”, “**Motherhood**”

1965 – exhibits the portraits “**Poetry**”, “**Rodica**”

1968 – makes the portraits “**Peasants from Lucina**”, “**Portrait**”, “**M. Costin**”, “**Two portraits**”

1969 – Sala Dales from Bucharest “**Podu Inalt**” and “**In the mine**”

1969 – collective exhibition together with artists from Iasi (10 works)

1969 – 1985 – involved in two monument projects (tragic choir of women mourning for their dead and motherhood)

1985 – exhibits 25 works in burnt clay having as theme motherhood at Sala Dales from Bucharest (“**Maternal 1**”, “**Maternal 2**”, “**Treasure**”, “**Adoration**”, “**Ode to life**”, “**Question**”, “**Column**”, “**Breast**”, “**Gem**”, “**Apotheosis**”, “**Silence**”, “**Fairytales**”, “**Sleep**”, “**Gentleness**”, “**Everlasting**” etc.)

1985 – March personal exhibition “**Motherhood**” (Palace of Culture, Iasi)

Monuments:

Monument to the Romanian Soldier in Falticeni

statue “**Youth**” – “T. Vladimirescu” university camp of Iasi, statue of Matei Millo in bronze in front of National Theatre of Iasi, **Three allegorical figures** of over 3 m each (bronze) which decorate the water fountain from the Square of the Agricultural Institute of Iasi, the stone bas-reliefs on the front of **Casa de**

Cultura a Tineretului si Studentilor (Center for young people and students) of Iasi

Bust in bronze of **C.I. Parhon** in front of Hospital no. 7 of Iasi, bust in bronze of actress **Aglaea Pruteanu** from the park of National Theatre in Iasi.

Bust of **V. Alecsandri** in front of the museum dedicated to him from Iasi.

Bust of **Alexandru Philipide** for “Al. I. Cuza” University

Bust of **Anton Pan** from the Exhibition Park of Iasi

Bust of **M. Kogalniceanu** for Vaslui town.

Bust of **M. Kogalniceanu** for Focsani town.

Bust of **M. Kogalniceanu** for Pogor House in Iasi. Museum of Romanian Literature from Iasi

Bust of **Anghel Saligny** for Focsani town.

Bust of **V. Alecsandri** for Roman town.

Bust of **T.D. Neculuta** for Tg. Frumos

Statue “**Meditation**” – Ciric Iasi

Bust of “**C. Negruzzi**” for Campia Libertatii from Blaj

Works from museum collections:

Bucharest Art Museum: portrait “**Gabi**”, burnt clay

Suceava Art Museum: “**Stephen the Great and his guards**” – scale model,

“**The archers of Stephen the Great**” – scale model

Botosani Art Museum: “**Portrait of peasant**” – burnt clay, “**Portrait of student girl**” – bronze, “**In front of the sun**” – plaster

Art Museum: “**Mother**”, portrait, stone; “**Miners**”, plaster, high relief;

“**Archers**” wood; Portrait “**Viorica**”, burnt clay, “**Motherhood**” burnt clay;

“**Maternal 1**”; “**Maternal 2**”; “**Fraternity**”, “**Barbu Lautaru**”; “**Ballet**

dancer”; “**Portrait of peasant**”, “**Worker**”

Barlad Art Museum: “**Paesant**”, plaster; “**Girls reading**”

Brasov Art museum: “**Portrait Rodica**”

Craiova Art Museum: “**The archers of Stephen the Great**” high relief

Alba Iulia Art Museum: “**1907**” bronze

Galati Museum: “**Twins**” wood; “**Everlasting**” burnt clay

Prizes:

1955 – Honorary Diploma at the 5th Festival for Youth and Students in Warsaw

1991 – Prize “**Crescent**” for entire activity

11. REINTERPRETAREA OPEREI MONA LISA DE LEONARDO DA VINCI

REINTERPRETATION OF LEONARDO DA VINCI'S MONA LISA

Asistent univ. drd. Irina–Andreea Stoleriu,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Acest studiu urmărește reliefaarea importanței procesului de reinterpretare a portretului în contextul artei și societății actuale, avându-se în vedere etapele parcurse de opere și actualitatea mesajului transmis de artiștii contemporani. Procesul de reinterpretare vizează aspecte legate în primul rând de înțelegerea imaginii originale și în al doilea rând de transmiterea unei noi viziuni prin ridicarea unor probleme sociale. Prin urmare, studiul de față acordă o importanță sporită în principal Mona Lisei lui Leonardo da Vinci și reinterpretărilor ce au avut ca reper această operă. Lucrarea urmărește aspectele interdisciplinare ale acestor creații, care au făcut obiectul unor studii atât în domeniul artistic, cât și în cel al științelor, de la istorie și psihologie, până la domeniul științelor exacte, materializate prin cercetări științifice de ultimă generație asupra operelor de artă avute ca subiect.

Introducere

Reinterpretarea portretului se fundamentează pe ideea de copie^[1], replică^[2] și interpretare^[3], fiind prezentă în special în cazul lucrărilor cu același subiect, replica enunțând o modalitate inedită de a aduce în actualitate lucrări imemorabile, prin care publicului amator de artă i se aduce aminte de un patrimoniu cultural care fusese dat uitării, fiind înnoit atât din punct de vedere imagistic, cât și conceptual.

Conceptul de *reinterpretare* al unui portret, implică o nouă interpretare și în mod evident și publicitatea de care s-a bucurat lucrarea originală, acest lucru întâmplându-se din diferite motive, fie ca rezultat al unei istorii tumultuoase a operei, fie datorită identității personajului portretizat, fie ca rezultat al controverselor legate de artist sau chiar la nivel tehnic și cromatic. Aceste reinterpretări pot fi considerate drept un omagiu adus operei originale, în care artistul care realizează lucrarea păstrează doar anumite elemente caracteristice ce amintesc de model, sau dimpotrivă, pot fi considerate replici ironice, satirice sau denigratoare ale imaginii, uneori însă, nu mai puțin valoroase decât sursele de inspirație.

Reinterpretările pot avea ca punct de plecare viziunea de ansamblu a operei, modificându-se radical compoziția, sau pot să vizeze în special latura conceptuală a imaginii. Involuntar artiștii care reinterpretează preiau și o parte din identitatea și personalitatea artistului care a realizat lucrarea originală. Procesul de reinterpretare evidențiază aspecte legate în primul rând de

înțelegerea sursei de inspirație și în al doilea rând de transmiterea unei noi viziuni prin ridicarea unor probleme sociale.

Specificații Teoretice / Empirice

Studiul vizează în mod particular evoluția unuia dintre cele mai renumite portrete din istoria artei, și anume cel al *Mona Lisei* (1503- c.1507)^[4] numită și *La Gioconda*, în italiană sau *La Joconde*, în limba franceză. Opera s-a bucurat de faimă încă din timpul vieții maestrului italian și a generat o serie de influențe atât din punct de vedere compozițional, cât și în ceea ce privește atitudinea și misterul ce învăluie chipul personajului. Lucrarea s-a bucurat de popularitate și datorită furtului „*de la Luvru în 1911 de un decorator italian și redescoperită în circumstanțe curioase la Florența în 1913*”^[5], fiind readusă în atenția publicului, artiștilor și a criticilor de artă, care au promovat-o prin diferite mijloace, de la copii, la reproduceri imprimare și reinterpretări în care conținutul era actualizat și raportat la epoca din care făceau parte operele de artă respective.

Tabloul nu este semnat și nici datat, iar în ciuda faptului că multe alte portrete realizate în acea perioadă prezentau și anumite indicații referitoare la numele de familie sau la statutul social al modelului, astfel de elemente nu pot fi întâlnite în această lucrare. Leonardo a revenit asupra tabloului timp de mai mulți ani, probabil din dorința de a realiza o operă care să se apropie cât mai mult de perfecțiune în ceea ce privește idealul de frumusețe propus.

Lucrarea a fost comandată în anul 1503 de către soțul Mona Lisei, Francesco del Giocondo, motivul comenzii fiind cumpărarea unei noi locuințe și în același timp nașterea celui de-al doilea fiu, Andrea^[6]. Deși finalizată după mai mulți ani, în anul 1510, lucrarea nu a ajuns totuși niciodată la comanditar, Leonardo nemailocuind la Florența la data terminării ei.

Portretul *Mona Lisei* este inspirat de portretistica flamandă de la sfârșitul secolului al XV-lea^[7], artiștii respectivi erau renumiți pentru migala cu care redau detaliile chipurilor, veșmintelor sau ale obiectelor din jur. Portretul Giocondei este încadrat de un peisaj, ca și în cazul altor opere^[8] ale lui Leonardo. În epocă, asemănarea portretului Fecioarei cu personajele feminine era considerată o reală apreciere „*la care aspira orice femeie onorabilă*”^[9], Fecioara însăși constituind un ideal de frumusețe.

Misterul *Mona Lisei* constă în aceea că privitorului îi este aproape imposibil să deslușească cu claritate dacă surâsul este în creștere sau în descreștere, plasând acțiunea imaginii într-un moment de ambiguitate temporală. Cu privire la zâmbetul misterios al personajului, interpreții au găsit diferite explicații ale acestuia, Giorgio Vasari^[10] susținând teoria conform căreia Leonardo obișnuia să angajeze cântăreți și comici pentru a-și distra modelul^[11]. De asemenea, conform unei alte teorii a aceluiași Vasari, acesta ar fi dezlegat misterul zâmbetului Giocondei, prin etimologia numelui, ce ar fi derivat din latinescul *iocundus*^[12], și care înseamnă *plăcut, încântător* sau *minunat*.

O altă personalitate care a încercat să deslușească misteriosul zâmbet al *Mona Lisei* este Sigmund Freud, care susținea ipoteza conform căreia „*surâsul*

Giocondei i-a evocat [artistului] amintirea mamei”^[13], de aceea „*pictura nu va mai ajunge la destinatar niciodată, căci, spune Freud, Leonardo se va îndrăgosti de această amintire regăsită, nevrând să se mai despartă de ea. De aici încolo figurile feminine ale artistului vor avea surâsul Giocondei, versus al mamei, fiind denumit apoi de critici «leonardesc»*”^[14]. Sigmund Freud i-a dedicat lui Leonardo da Vinci un studiu psihanalitic^[15] în care încerca să evidențieze și să explice conexiunile între viața și creația maestrului.

Compozițional, „*bustul este întors două treimi către privitor, iar o balustradă unește prim-planul de peisajul din fundal*”^[16], figura încadrându-se într-o formă piramidală cu vârful în sus. Chipul Mona Lisei este întors către privitor, figura având o alură misterioasă și totodată seducătoare, fiind încadrată de un peisaj asemănător celui din opera *Madonna cu depănătorul* (1501) sau asemănător celui din *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul* (1502-1516). Asemănările privind peisajul prezent în aceste opere, care au fost realizate aproximativ în aceeași perioadă, au probabil ca reper comun faptul că „*Leonardo a desenat peisaje de acest fel pentru campaniile militare ale lui Cesare Borgia*”^[17]. Se presupune că, inițial, Leonardo ar fi folosit ca fundal un zid^[18], care a fost înlocuit de peisajul muntos, „*potrivit lui Vasari, lucrul la «Mona Lisa» a continuat timp de doi ani, și peisajul poate să fi fost introdus, în absența modelului, după 1506 când Leonardo s-a întors la Milano*”^[19].

Desenul delicat al trăsăturilor și veșmintelor conturează detaliile importante ale lucrării, planurile succedându-se într-un mod natural, fără elemente care să distragă ostentativ atenția privitorului de la chipul femeii, artistul reușind să sintetizeze prin acest portret feminin calități precum frumusețea, senzualitatea, misterul, eleganța și decența.

Frumusețea și armonia formelor evidențiază centrele de interes ale tabloului, chipul și mâinile fiind puse în valoare și de cromatica luminoasă pe care artistul o abordează. Carnația și partea superioară a imaginii reprezintă zona luminată a compoziției, echilibrând suprafețele întunecate reprezentate prin veșminte, păr și partea inferioară a peisajului. Leonardo gândește în așa manieră opera încât peisajul să nu concureze cu portretul, ci să-i fie subordonat acestuia, evitând accentele stridente, totul fiind atent calculat, de la simetria figurii și echilibrul compozițional, până la cromatica și tehnica rafinată a *sfumato*^[20]-ului.

Atitudinea *Mona Lisei* este admirativă, privirea fiind îndreptată către artist, respectiv către privitor. Imaginea este seducătoare prin zâmbetul abia schițat în colțul gurii, completând într-un mod armonios restul portretului, în timp ce mâinile conferă întregului o atitudine reținută, datorită modului în care se închide figura în partea inferioară a imaginii. Una dintre mâini este sprijinită pe balustradă, mâna dreaptă fiind susținută de cea stângă, creând ideea de stabilitate.

Portretul *Mona Lisei* a devenit chiar și în cazul operelor mai târzii ale artistului o sursă de inspirație, acesta însumând trăsăturile cele mai alese și mai nobile ale chipului feminin. Vestimentația *Mona Lisei* este simplă, tocmai din

dorința de a nu concura cu portretul, putând fi identificat în creația lui Leonardo cu frumusețea și senzualitatea unei femei și totodată cu inocența și cuvioșenia unei sfinte.

Opera lui Leonardo a fost o adevărată sursă de inspirație pentru urmași, reprezentând totodată una dintre picturile cele mai apreciate ale tuturor timpurilor. Tumultoasa istorie a *Mona Lisei* a făcut ca tabloul să se bucure de atenția sporită a artiștilor și amatorilor de artă, faima sa făcând ca pentru o perioadă de timp pictura să se transforme într-un bun de consum devenind în perioada respectivă imaginea unei noi „serii de cutii de chibrituri cu portretul răpitei. În format 3x5 cm, nefericita doamnă e prezentă în întreaga Franță”^[21]. Această desacralizare a unui simbol francez a adus cu sine memorarea inevitabilă a chipului pe care Leonardo l-a desăvârșit cu măiestrie în secolul al XVI-lea. Printre presupușii răpitori ai operei se număra cunoscutul și apreciatul artist spaniol Pablo Picasso și scriitorul Guillaume Apollinaire, amândoi fiind cercetați de poliția franceză^[22].

Mona Lisa, un personaj care a fost immortalizat, rămânând pentru eternitate simbolul unei epoci și al unui ideal de frumusețe, a devenit ulterior prototipul unor lucrări renumite. Farmecul misterioasei Mona Lisa s-a răsfrânt și asupra operelor ulterioare, generând numeroase copii, replici, interpretări și reinterpretări, personajul rămânând actual chiar și în secolul XXI. Doar în secolele XVI-XVII au fost realizate aproximativ șaiszeci de copii^[23] după celebrul portret al Mona Lisei, acest lucru ducând în cele din urmă la căderea în dizgrație^[24] a operei pentru o perioadă de timp. „În veacurile anterioare inventării fotografiei și a mijloacelor de reproducere a culorii, singurul mod de a te face cunoscut era producerea copiilor. De asemenea replicile le furnizau tinerilor artiști exemple de învățare a tehnicilor pictorilor clasici. Fără un exercițiu constant în acest sens, nu ar fi existat progres în artă. Orice imitație era privită ca un tribut adus pictorilor, fiind foarte apreciată în celelalte colecții”^[25].

O suită de nuduri au ca sursă de inspirație tabloul lui Leonardo da Vinci – *Mona Lisa*, acestea sunt în mare parte realizate de pictori anonimi, atribuirea câtorva opere rămânând însă incertă. După descoperiri recente, Discovery News^[26] a anunțat că este foarte probabil ca *Mona Vanna* aflată la Museo Ideale din Toscana, să fie chiar opera lui Leonardo da Vinci. Lucrările sunt asemănătoare din punct de vedere compozițional și fizionomic, respectându-se chiar și peisajul care încadrează modelul în pictura originală.

Nudurile realizate de pictori anonimi sunt de o calitate îndoielnică, aceștia neaducând elemente de originalitate, ci mai curând respectând un tipar pe care-l reproduc cu strictețe. În picturile *Mona Vanna* de secol XVI-XVII și *Flora* sau *Gioconda nudă* de secol XVII, peisajul care încadrează trupul feminin este schimbat, artiștii căutând probabil să reunească într-o singură operă valorile trecutului și cerințele, respectiv preferințele în domeniul artei din acea perioadă. Frunzele și florile care decorează fundalul lucrărilor menționate, conferă

imaginii o factură dulceagă, care se îndepărtează de Mona Lisa lui Leonardo. Plasarea nudului pe un fundal mai întunecat permite o conturare mai accentuată a trupului feminin, însă prin rigiditatea figurilor, artiștii anonimi se detașează clar de stilul și sensibilitatea cu care Leonardo și-a surprins modelul.

Aceste nuduri rămân drept mărturie a influenței pe care a avut-o lucrarea *Mona Lisa* și alte opere cunoscute ale artistului italian în epoca respectivă, generând o adevărată Școală care a adoptat stilul și temele propuse de Leonardo da Vinci.

După ce tabloul a redevenit celebru, în urma furtului, în secolul al XX-lea, anumiți artiști în frunte cu Marcel Duchamp au început o serie de lucrări în care personajul feminin și artistul italian au fost subiectul unor parodii artistice. Dintre artiștii preocupați de-a lungul timpului de actualizarea vizuală a acestei imagini, respectiv Rafael Sanzio (1483-1520), Camille Corot (1796-1875), Francis Picabia (1879-1953), Marcel Duchamp (1887-1968), Salvador Dalí (1904-1989), Fernando Botero (1932), Lillian Schwartz (1927), Jean Pierre Yvaral (1934-2002) și Yasumasa Morimura (1951), Jean Michel Basquiat (1960-1988).

Abordarea lui Marcel Duchamp vine oarecum în completarea obiceiului lui Leonardo de a folosi fonetica pentru definirea elementelor particulare ale modelului. Numele de *L.H.O.O.Q* este de fapt, o prescurtare provenind din francezul "*Elle a chaud au cul*", titlatură vădit defăimătoare la adresa lucrării și personajului redat, precum și a valorilor pe care aceasta le reprezintă. Denumirea a fost dată de către artistul dadaist pentru a soluționa misterul enigmaticului surâs al *Mona Lisei*, care s-a dovedit a fi atât de dificil de explicat, și datorită numeroaselor interpretări oferite de cercetătorii pasionați de acest mister.

Lucrarea este un *ready-made*^[27] ironic, realizat pe o banală carte poștală, pe care artistul a desenat mustața și barba, transformând idealul de frumusețe feminină a lui Leonardo da Vinci într-un personaj masculinizat. Actul lui Duchamp, pe cât este de denigrant pe atât este de incitant, reușind cu ajutorul doar a câtorva mici detalii să schimbe radical conceptul unei opere de artă. Se poate spune că Duchamp este „părintele” artei conceptuale, fiind responsabil pentru forțarea privitorului să accepte o „altfel” de Mona Lisa, nu cea cu care istoria artei ne-a obișnuit, ci una radical schimbată, fapt pentru care nu puțini sunt cei care desconsideră lucrarea dadaistă ca operă de artă, ci mai curând socotind-o un act vulgar prin care artistul nu face altceva decât să denigreze valorile trecutului. Opera *L.H.O.O.Q* a lui Marcel Duchamp, pe cât este de șocantă și criticată pe atât este de mediatizată, devenind una dintre cele mai celebre acte de reinterpretare din istoria artei.

Un alt artist, Francis Picabia, a realizat la rândul său o interpretare a lucrării *L.H.O.O.Q*, după *ready-made*-ul lui Duchamp. Istoria acestei replici este interesantă și diferită de obișnuitele imagini care reproduc în mod intenționat o operă cunoscută din dorința unor artiști de a deveni celebri. La originea acestei

lucrări a stat un fapt întâmplător: în timp ce Picabia pregătea publicația dadaistă 391, în care dorea să reproducă cunoscuta și controversata lucrare a lui Duchamp - *L.H.O.O.Q.*, opera nu a ajuns la timp, acesta văzându-se nevoit să realizeze o reproducere personală, pentru a nu întârzia tiparul. În *L.H.O.O.Q.-ul* său, Picabia a folosit o gravură ieftină de tipul celor comercializate și în prezent pe malul Senei^[28], artistul desenând mustața, dar uitând să mai deseneze și barba, acest lucru fiind explicat chiar de Marcel Duchamp: „*Originalul meu nu ajunsese la timp și dorind să nu întârzie mai mult publicația 391, însuși Picabia a desenat mustața Mona Lisei, uitând să mai deseneze și barba*”^[29].

După ce Picabia a desenat mustața pe gravură a scris cu litere de tipar, întocmai ca pe original - *L.H.O.O.Q.*, dar a mai adăugat și inscripția „*TABLOU DADA PAR MARCEL DUCHAMP*”. În anul 1940 lucrarea lui Picabia a fost regăsită de un alt dadaist, Jean Arp, care i-a dus imaginea lui Marcel Duchamp pentru a o autentifica^[30], acesta desenând cu cerneală neagră mustața și completând ansamblul cu inscripția în cerneală albastră „*Moustache par Picabia/ barbiche par Marcel Duchamp*”.

Lucrarea lui Picabia, ca act de reinterpretare, este cu atât mai interesantă cu cât aceasta a fost realizată în urma unui incident neprevăzut, menționându-se că opera era realizarea lui Marcel Duchamp. Gravura în schimb era creată de un artist anonim, fiind prelucrată de Picabia și în cele din urmă autenticată de artistul a cărei idee fusese masculinizarea femeii prin desenarea musteței și a bărbii. Astfel, *L.H.O.O.Q.-ul* lui Francis Picabia se înscrie în cele din urmă într-o colaborare devenită celebră printr-un proces de reinterpretare.

Printre artiștii contemporani care au avut un cuvânt important de spus în ceea ce privește evoluția conceptuală a tabloului *Mona Lisa*, realizat de Leonardo da Vinci se numără și Lillian Schwartz. Artista este cunoscută pentru „*lucrările de pionierat în domeniul artei pe calculator și analizarea artei ajutată de calculator, incluzând grafică, filme, video, animații, efecte speciale, Realitate Virtuală și Multimedia*”^[31].

În anul 1995, în publicația *Scientific American* a apărut un articol în care Lillian Schwartz, specialistă în grafica computerizată, pretindea^[32] că prin compararea cu ajutorul calculatorului a celor două imagini: cea a *Mona Lisei* și *Autoportretul artistului* putem realiza că Leonardo a preluat o parte din trăsăturile sale pe care le-a transmis modelului. Tot din acest studiu și dintr-un film documentar de șapte minute numit *The hidden Mona Lisa* (1986-2003), reiese ideea conform căreia artistul ar fi realizat inițial portretul *Isabellei, ducesă de Aragon*. Acesta ar fi primul desen de la care pornește istoria celebrei *Mona Lisa*, apoi studiile după *Lisa del Giocondo*, și în final abia, completarea imaginii cu trăsăturile sale pentru a finaliza portretul.

Artista Lillian Schwartz prezintă printr-o succesiune de portrete de la stânga la dreapta transformarea *Autoportretului lui Leonardo* în portretul *Mona Lisei*, înșiruirea de imagini apropie chipul masculin de cel feminin, amintindu-ne

de teoria dezvoltată de Freud, conform căreia ar fi de fapt portretul mamei lui Leonardo, de unde și asemănarea celor două personaje.

Asemănările dintre model și artist apar aproape în toate operele de artă, deoarece creatorii de portrete tind uneori chiar involuntar să împrumute personajelor anumite trăsături proprii. În *Mona Lisa* este vorba fie de un gen de similitudine produsă involuntar, datorită lucrului pentru o perioadă îndelungată fără model, fie este o asemănare produsă în mod conștient de către Leonardo, care a putut fi descoperită datorită cercetărilor aprofundate ale oamenilor de știință.

Artista a rămas în continuare susținătoarea teoriei conform căreia în opera *Mona Lisa* este vorba de autoportretul artistului pentru că trăsăturile fizionomice ale celor două personaje se aliniază perfect^[33]. Lillian Schwartz reușește să ridice anumite probleme pe care le-a descoperit cu ajutorul calculatorului și a experienței în domeniul analizei lucrărilor de artă cu ajutorul tehnicilor de ultimă generație, însă această dezvăluire nu poate fi acceptată în mod unanim, rămânând în continuare doar o supoziție legată de identitatea enigmaticului personaj.

Opera lui Leonardo da Vinci a generat numeroase opinii legate de identitatea modelului sau de modul în care este interpretată imaginea sau surâsul Mona Lisei. Nu doar artiștii plastici și criticii sau istoricii de artă s-au dovedit a fi interesați de acest tablou, ci și scriitorii care au abordat acest subiect în literatură, atât în proză, cât și în versuri. Dintre scriitorii care au transpus creația artistului italian în literatură cel mai important este rusul Dmitri Sergheevici Merejkovski cu *Romanul lui Leonardo da Vinci sau învierea zeilor*.

Rezultate

Reinterpretările *Mona Lisei* sunt diverse, de la picturi la printuri, grafică pe calculator, pictură gen graffiti sau serigrafie. Aceste opere transformă personajul creat de Leonardo da Vinci într-un simbol, bucurându-se de o atenție deosebită din partea publicului de artă, dar și din partea artiștilor. Evoluția portretului o întâlnim în imagini și epoci diferite, fiindcă lucrarea lui Leonardo a fascinat și datorită popularității în continuă ascensiune atât în Europa, cât și pe alte continente.

Mona Lisa lui Leonardo s-a bucurat de atenția artiștilor plastici, scriitorilor, cântăreților și a psihologilor, acest lucru făcând ca renumele său să fie într-o continuă creștere, aceasta datorându-se și unei expoziții care a avut loc în Japonia, în 2000, intitulată *Les 100 souries de Mona Lisa*.

Portretul „Mona Lisei” a fost copiat și interpretat timp de cinci secole și continuă și în prezent să fascineze publicul din întreaga lume. „*W. Pater afirmă că «Gioconda este încarnarea întregii experiențe amoroase a umanității civilizate»*”^[34], această frază concluzionând într-un mod pe cât de simplu pe atât de intens viziunea criticilor de artă despre opera lui Leonardo.

Concluzii

În concluzie, afirmăm cu privire la problematica impusă de subiectul reinterpretării operelor de artă, faptul că artiștii contemporani au marcat o nouă tendință artistică, prin recursul la operele trecutului, nu doar pentru a le copia, ci pentru a le conferi o nouă identitate, această practică având un rol esențial pentru transmiterea și reactualizarea mesajului inițial al lucrărilor originale, constituind totodată prin aceasta o punte de legătură în timp, între originalele lucrărilor și interpretările lor. De asemenea, putem afirma și faptul că, datorită procesului de reinterpretare, actul de desăvârșire a lucrării originale nu s-a încheiat în momentul în care creatorul ei s-a oprit din lucrul asupra sa, această transformare continuând cu fiecare reabordare a originalului supus reinterpretării.

Abstract

This study follows the important set off process of reinterpretation of the portrait in the art context and also in our society, having in mind the stages followed by the artwork and the present interest of the message sent by contemporary artists. The reinterpretation process is linked to first of all to the understanding of the original image and second to the new vision sent that raises social problems. As you can see, this studies main interest is Leonardo da Vinci's Mona Lisa and the reinterpretations that had as starting point this masterpiece. This work pursues the interdisciplinary aspects of these artworks that are case studies in the artistic domain, but also in science, history and psychology, to the exact science, materialized thru last generation scientific research that has the artwork as subject.

REFERENCES AND BIBLIOGRAPHY

[1] Cf. x x x, Dicționar de artă, vol. 1, coordonat de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1995, p.126, **Copie** (lat. «copia») *Lucrare care reproduce fidel o operă de artă. Se execută în prezeța originalului, pe care îl respectă de la procedeele tehnice până la mici particularități de formă, culoare și materie. Adesea dimensiunile ei variază ușor față de ale modelului original și nu poartă semnătura maestrului - pentru a nu da naștere confuziilor -, fiind semnată de autorul copiei. Statutul valoric al unei asemenea lucrări este mai modest decât al operei copiate, pentru că, deși este executată de cineva înzestrat cu talent, el însuși un creator, nu poate reconstrui întreaga bogăție expresivă a originalului – emanație a unei emoții creatoare și libertăți de execuție irepetabile.*

[2] Cf. x x x, Dicționar de artă, vol. 2, coordonat de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1998, p. 91, **Replică** - *Operă executată de artist după o altă operă proprie – din inițiativă personală sau la cererea cuiva. Este un «duplicat, o a doua versiune» (denumiri purtate ca atare în limba engleză), și nu o copie.*

- [3] Cf. x x x, Dicționar de artă, vol. 1, coordonat de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1995, p. 232, **Interpretare** – *Subiectivitatea artistului plastic se manifestă prin accentuarea caracterelor definitorii pentru personajul, obiectul sau scena reprezentată, pe care le selectează și le înfățișează potrivit talentului, temperamentului artistic, culturii și capacităților sale comprehensive.*
- [4] Donald Sassoon, *Leonardo și povestea Mona Lisei*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p.125.
- [5] Frank Zöllner, *Leonardo*, Editura Taschen, Köln, 2003, p. 71.
- [6] *Ibidem*, p. 71.
- [7] *Ibidem*, p. 71.
- [8] Se face referire la următoarele lucrări ale artistului - *Madonna cu depănătorul* (1501), *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul* (1502-1516) sau chiar portretul androgin al *Sfântului Ioan Botezătorul* (c. 1514-1516).
- [9] Frank Zöllner, *op.cit.*, p. 72.
- [10] Giorgio Vasari (1511-1574) era un cunoscut istoric de artă, pictor și arhitect italian, care a lucrat sub îndrumarea lui Michelangelo, Andrea del Sarto, Bandinelli și Raffaello da Brescia. A scris lucrarea *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, începută în anul 1546.
- [11] Roland Kanz, *Portraits*, Editura Taschen, Köln, 2008, p. 38.
- [12] Roland Kanz, *op.cit.*, p. 38.
- [13] Sigmund Freud, *Psihanaliză și artă*, Editura Trei, București, 1996, p. 145.
- [14] Iulia Hașdeu, *Cine este Mona Lisa lui Leonardo da Vinci. Un răspuns dat de Sigmund Freud*, articol apărut în revista *Psihologia*, nr. 2, Societatea Științifică și Tehnica S.A., 1993, p. 3.
- [15] Studiul despre viața și opera artistului italian se numește *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci* și a fost publicat pentru prima dată în anul 1910.
- [16] Frank Zöllner, *op.cit.*, p.71.
- [17] *Ibidem*, p. 67.
- [18] Cf. John Pope Hennessy, *Portretul în Renaștere*, Editura Meridiane, București, 1976, p.65.
- [19] *Ibidem*, p.65.
- [20] Cf. x x x, Dicționar de artă, vol. 2, coordonat de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1998, p.125, **Sfumato** (it.) *Procedeu artistic descoperit și impus de Leonardo da Vinci (1452-1519): într-o lumină generală, scăzută, contururile figurilor se topesc discret în penumbrele dimprejur, culoarea locală își reduce autonomia, lăsând locul unei cromatici delicate, calde, aurii, parcă de asfințit, care anvelopează formele, creînd imagini de o mare plasticitate.*
- [21] Winfried Löscheburg, *Răpirea Giocondei*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 36.
- [22] *Ibidem*, p. 26.
- [23] Donald Sassoon, *Leonardo și povestea Mona Lisei*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p. 113.

[24] *Ibidem*, p. 114.

[25] *Ibidem*, p.113.

[26] Cf. <http://news.discovery.com/history/mona-lisa-nude-painting.html>.

[27] Cf. x x x, Dicționar de artă, vol. 2, coordonat de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1998, p. 81-82, **Ready-made** (engl., gata făcut) *Termen introdus în arta modernă de Marcel Duchamp, pentru a desemna obiectel obișnuite, "gata făcute", pe care le prezintă, scoase din contextul cotidian, drept opere de artă. (...) Ideea ready-made, a influențat evoluția concepției despre raportul dintre realitate și imaginea artistică, îndreptându-l, pe de-o parte, spre o percepție critic-ironică a realului, iar pe de alta, spre unele noi forme de implicare a cotidianului în opera de artă.*

[28] www.francisnaumann.com/DUCHAMP/text2.html

[29] *Ibidem*.

[30] *Ibidem*

[31] <http://lillian.com/>

[32] <http://www.studiolo.org/Mona/MONASV12.htm>

[33] <http://lillian.com/>

[34] Iulia Hașdeu, *Cine este Mona Lisa lui Leonardo da Vinci. Un răspuns dat de Sigmund Freud*, articol apărut în revista *Psihologia*, nr. 2, Societatea Științifică și Tehnică S.A., 1993, p. 3.

12. ASPECTE SPAȚIALE ALE COEZIUNII DINTRE SACRU ȘI CREAȚIE

SPATIAL ASPECTS OF THE COLLISION BETWEEN SACRED AND CREATION

Prep. univ. drd. Adrian Stoleriu,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Relațiile existente între sferele sacrului și ale creației dau naștere unei simbioze creatoare, a cărei arie conceptuală cuprinde și atributele spațiului sacru. Înțelegerea artistică a acestuia ține într-o foarte mare măsură de capacitatea umană de a discerne între categoriile sacrului și cele ale profanului, precum și de a asimila ansamblul caracteristicilor specifice fenomenului de creație artistică. Studiul de față urmărește să prezinte câteva dintre aspectele concrete ale acestei conlucrări spirituale, exemplificând subiectul dezbătut prin unele din cele mai reprezentative creații realizate de-a lungul timpului.

Introducere

Sacrul și creația se află într-o deosebită relație simbiotică, beneficiind de un larg amalgam de *prodeuse* rezultate în urma coabitării lor. Dincolo de orice aluzie la vreun anumit tip de organizare mistico-religioasă, o privire de ansamblu asupra descoperirilor arheologice actuale sau asupra studiilor deja întreprinse, referitoare la vechile culturi și civilizații, destul de intens studiate în ultima vreme, dezvăluie o amplă prezență de artefacte cu semnificații și destinații sacre.

Referințele care se fac atunci când se detaliază definițiile spațiului au în vedere o abordare complexă a unei noțiuni care permite prin însăși structura sa o dezvoltare conceptuală aparte. „*Fenomenul spațial reprezintă un mod de ființare, o formă de manifestare a universului nostru, reflectând relațiile de coexistență dintre fenomenele și obiectele lumii în care trăim*”^[1]. Așa cum reiese și din această definiție, problema spațiului comportă o vastă abordare, menită să elucideze problemele existenței, atât fizice cât și spirituale. Sondată din numeroase perspective^[2], noțiunea spațiului se raportează la capacitățile umane de percepție ale intelectului și senzorialului, beneficiind simultan atât de calități fizice concrete, cât și relative, ideale sau imaginare, aflându-se permanent într-o stare de evoluție la nivelul sensurilor deținute.

În plan filosofic, mistic și religios pot fi însă întrevăzute și ale definiții, asupra a căror reprezentare vom insista în continuare, cu privire la ceea ce deja a fost introdus de numeroși teoreticieni ai acestui domeniu sub denumirea de *spațiu sacru*. Referindu-se la acest subiect, Eliade susține că „*spațiile sacre prin excelență – altare, sanctuare - sunt „construite” conform prescripțiilor canoanelor tradiționale*”^[3], adică „*se întemeiază în ultimă instanță pe o*

revelație primordială, care a dezvăluit în illo tempore arhetipul spațiului sacru, arhetip copiat și repetat apoi la infinit, la înălțarea fiecărui nou altar, fiecărui nou templu sau sanctuar etc.”^[4]

Spațiul sacru, ca loc de manifestare a sacrului sau ca loc al desfășurării hierofaniei, instituie în concepția etnografului V. L. Ogudin șase funcții^[5], care pot fi atribuite în general oricărui obiectiv care poartă atributul de sacru : funcția de consolidare, funcția mediatoare, funcția de comunicare, funcția de protecție a omului, funcția terapeutică și funcția de protecție a naturii.

Dincolo de cele șase funcții abia amintite, spațiile sacre mai prezintă, de asemenea, caracteristicile specifice ale unei funcții inițiatice. În aceste locuri se săvârșesc și se produc evenimente marcante ale existenței umane. Astfel, trecerea de la o perioadă importantă a vieții la o alta sau de la un statut social la altul, se pliază pe structura semnificațiilor riturilor de trecere. Transgresiunea dintr-o stare în alta se desfășoară în general în cadrul spațiului sacru, în prezența divinității. Cele șapte taine ale creștinismului, nașterea, moartea, ungerea în calitate de conducător al unui grup social, precum și alte ritualuri specifice, constituie obiceiuri cu o origine străveche ce se perpetuează chiar și în prezent sub ocrotirea spațiului sacru.

Conchizând asupra teoriilor amintite - referitoare la spațiul sacru, propunem spre abordare o idee contemporană, care încearcă să definească acest concept în complexitatea de semnificații pe care o propune: *„spațiul sacru este compus (...) din „tunelul” în a cărui dinamică se află legătura care unește ceea ce este „jos” cu ceea ce se află „sus”, sau, mai general, „dincolo”. Spațiul sacru este locul proiecției, razele de proiecție și aura evenimentului care este proiectat. Ierusalimul este un standard de spațiu sacru: el este proiecția mundană a Ierusalimului ceresc și „există” numai împreună cu acesta.*”^[6] Din același context descris de Ioan Augustin în lucrarea *Arhitectura sacră contemporană*, reținem de asemenea, o descompunere a spațiului sacru – cu precădere în creștinism, în patru componente fundamentale. Prima dintre acestea marchează un teritoriu deținut în principiu de orice loc de rugăciune. A doua componentă este cea a unui spațiu interior consacrat prin prezența divinității, iar cea de a treia evidențiază un model transcendent al spațiului sacru terestru. În fine, ultima dintre acestea se referă la comunicarea verticală dintre modelul transcendent al spațiului sacru și spațiul sacru gândit ca și copie a celui dintâi: *„în cazul bisericii, acest canal este privirea ochiului divin care inspectează spațiul sacru*”^[7].

Înțelegerea spațiului sacru ține într-o foarte mare măsură de capacitatea umană de a discerne între categoriile sacrului și cele ale profanului, manieră elaborată din cele mai vechi timpuri, încă de către societățile așa-zis tribale. Pe lângă aportul uman, considerăm că o altă importantă contribuție este însăși cea a Divinității, întrucât *„trăirea Divinului sacralizează locul (așa cum sacralizează și timpul), instituind regiunea circumscriasă, finită și concretă pe care*

comunitatea tribală o trăiește și o simte într-un anume fel, conferindu-i o anume semnificație^[8].

Specificații Teoretice / Empirice

Depășind zona teoriilor adiacente acestui subiect, în domeniile creației în general, dar cu precădere în cele ale artei, printre primele forme de exprimare creativă se numără celebrele desene și picturi rupestre din peșterile de la Chauvet (aprox. 30000 î.Hr), Sormiaux, Lascaux sau Altamira. Acestea au fost investite, grație unor teorii relativ recente, cu semnificații magice, considerându-se despre acestea că ar fi fost reprezentări artistice ale unor ritualuri sacre, ca forme de îmbunare a divinității pentru a ușura vânătoarea, principala sursă de asigurare a vieții. Supoziția practicării unor ritualuri cu caracter magic este întărită și de faptul că numeroase dintre aceste scene poartă semnele lovirii cu sulița, ca formă ceremonială de atragere a succesului în vânătoare. Cu privire la semnificațiile exacte ale acestor reprezentări s-au pronunțat numeroși autori de studii în domeniu, dintre care am selectat opinia îndreptățită a lui Christian Peyre, care, referindu-se la simbolistica acestor scene afirma că: *„poate fi vorba de culte primitive, precum cel al fecundității sau al asocierii principiilor masculin și feminin, sau de un ansamblu de cunoștințe mult mai vast, formulare figurată a primei mitologii destinate să perpetueze întreaga știință a omului paleolitic și concepția sa despre sacru*^[9]. Fără a conștientiza aspectele artistice ale acestor reprezentări, cei care le-au realizat, aveau probabil convingerea reală a îmbunării spiritelor prin formele lor de manifestare ritualică. Situați încă în *„faza artei fără artiști*^[10], sinceritatea acestor opere trebuie luată cu atât mai mult în seamă, cu cât locurile în care acestea erau realizate erau mai greu accesibile, în grote sau peșteri, departe de lumina reală a zilei și de amenințările zilnice ale traiului preistoric.

Pe teritoriul actualei Europe, se păstrează numeroase edificii străvechi a căror funcțiune și structură pare să fie legată strict de semnificații sacre ancestrale. Astfel, în spațiul actual al Turciei, se păstrează și astăzi siturile arheologice ale unuia dintre cele mai vechi centre ale civilizației mezo- și neolitice, cea de la Catal Huyuk. Atât picturile murale, cât și numeroasele statuete reprezentând figuri umane, poartă amprenta unor încărcături sacre, în această străveche formă de civilizație existând cultul unor zeități feminine, care, aparent, s-au perpetuat în această regiune până târziu, în preajma primului mileniu dinaintea erei noastre.

Complexul monumental de la Newgrange, situat pe teritoriul actual al Irlandei, datează de acum mai bine de 5000 de ani, fiind datat cu aproximație în preajma anului 3200 î. Hr. Acesta descrie sub o formă circulară un soi de adâncitură în pământ, acoperită cu o calotă semisferică, a cărei funcțiune pare să fi fost legată de anumite ritualuri legate de cultul strămoșilor, servind ca mormânt și spațiu ritualic. Realizată din blocuri gigantice de piatră, ce pot atinge câteva tone în greutate, construcția masivă prezintă o cameră centrală cu un soi de altar pe care erau depuse osemintele și cenușa celor defuncți. Considerată

multă vreme doar un mormânt, arheologii au dezvăluit în preajma anilor 1960 o nouă destinație a acestei misterioase construcții. Ei au descoperit că în ziua solstițiului de iarnă, lumina pătrunde cu exactitate printr-o mică deschizătură a peretelui, parcurgând sub forma unei raze coridorul ce duce spre camera centrală a mormântului, oprindu-se deasupra locului unde se aflau osemintele, și demonstrând prin aceasta prezența unui străvechi cult mortuar, ale cărui semnificații sunt astăzi pierdute. Întregul edificiu este ornat cu decorații murale, spirale și forme geometrice despre care se crede că aveau o anumită încărcătură sacră, legată de importanța întregului spațiu. Decorația exterioară formată dintr-o aglomerare de pietre atent fățuite, ce reflectau lumina solară, creează o imagine și mai clară asupra acestui edificiu, pe a cărui întindere mai apar o serie de megaliti așezați circular în jurul monumentului, înfățișând o foarte atentă lucrătură arhitectonică, în ciuda tehnicii rudimentare de care constructorii vremii au beneficiat. Acest edificiu nu este însă singurul de acest gen, în realitate existând mai multe asemenea lui, care de altfel, păstrează și decorații zgâriate în piatra de mari dimensiuni, așa cum este și cazul monumentului megalitic din insula Gavrinis, situată în Oceanul Atlantic, în imediata apropiere a coastelor nord-vestice ale Franței actuale. Cu semnificații ritualice asemănătoare, se crede că ar fi fost înzestrat și deja mult mai celebrul complex megalitic de la Stonehenge, Marea Britanie.

Un alt important sit arhitectonic cu profunde semnificații sacre, distanțat însă suficient de mult în timp față de cele prezentate anterior, este cel din Giseh, pe teritoriul actual al Egiptului. Concepute și construite special pentru a deservi cultului mortuar al egiptenilor, piramidele faraonilor impresionează prin somptuozitatea și monumentalitatea lor, fiind o „*evocare a colinei primordiale creată de un zeu atotputernic al apelor haosului: o temă care apropie mitologia egipteană de cea mesopotamiană*”^[11]. Amintind de o străveche idee conform căreia faraonul defunct se urca la cer pe o scară, constructorii egipteni, au relaționat acest fapt cu desăvârșirea unor piramide în trepte, așa cum este și piramida faraonului Djoser. Ulterior s-a renunțat la aceste trepte, în schimbul unor suprafețe mult mai simple din punctul de vedere al structurii lor arhitectonice, îndreptându-se către forma pură a piramidei, așa cum ne este cunoscută și nouă în prezent.

Datând de mai bine de patru milenii, cea mai celebră dintre acestea, marea piramidă a faraonului Kheops, considerată una din cele șapte minuni ale lumii antice, a fost construită în mai bine de două decenii, însumând peste 2,5 milioane de blocuri de piatră a câte două tone fiecare. Atunci când se vorbește despre arta egipteană, un loc aparte îi este atribuit acestui gen de construcție care îmbină în mod impresionant principii ale creației și forme explicite de cult. Destinația primară a acestor construcții era aceea de a adăposti trupul defunct al faraonului și de a-i asigura călătoria către cealaltă lume. Este bine știută importanța pe care egiptenii o acordau ritualurilor de îmbălsămare și de pregătire a defuncțiilor pentru viața de apoi, precum și decorării artistice cât mai

bogate a mormintelor acestora. Pereții mormintelor erau pictați, cel mai adesea cu scene din viața persoanei căreia avea să îi servească respectivul mormânt. Fie că este vorba despre obiectele care îl însoțeau pe defunct în interiorul mormântului său, fie de decorațiunile murale ce se realizau în acest spațiu, este sigur faptul că rolul acestora era acela de a recrea la o anumită scară, mistică, scenele și momentele reprezentative ale vieții, în vederea dobândirii nemuririi, a continuării vieții și dincolo de moarte.

O creație asemănătoare celor prezentate până acum este cea a templului construit de faraonul Ramses al II-lea în apropiere de Asuan, în preajma anilor 1257 î. Hr., cunoscut astăzi și sub denumirea de *Abu Simbel*. Închinat zeului solar, templul a fost săpat direct în rocă, în apropierea actualei granițe sudaneze, mult mai la sud de restul edificiilor de acest gen, fapt pentru care arheologii l-au redescoperit și explorat îndeaproape abia la începutul secolului al XIX-lea prin egiptologul Giovanni Battista Belzoni. Interiorul templului prezintă pe lângă statuile zeilor Ptah, Amon-Ra și Re-Horakhty - un alt zeu solar, protector al faraonului, și statuia faraonului Ramses al II-lea. O descoperire recentă a dezvăluit faptul că, așa cum se întâmpla și în cazul monumentului de la Newgrange, în zilele de 22 februarie, respectiv 22 octombrie, primele raze de soare ale dimineții se opresc cu exactitate asupra statuilor zeilor ce se găsesc în interior. Aceasta evidențiază o dată în plus, dacă mai era nevoie, atenta orientare topometrică a templului, aflată cu siguranță într-o perfectă consonanță cu simbolistica sacră, închinată faraonului și cultului solar, oferind încă un exemplu al creației artistice deservite sacrului și al materializării conceptelor despre transcendență, atât de frecvent întâlnite în cadrul culturii Egiptului antic.

În cultura greacă antică, creația artistică a deținut un rol deosebit, chiar dacă era vorba despre arhitectură, sculptură sau pictură. Exprimarea conotațiilor sacre, a formelor religioase și a credinței în diferitele zeițe, împrumutate ulterior de romani, s-a desăvârșit prin intermediul artei și arhitecturii, care au cunoscut o amplă dezvoltare, vreme de mai multe secole. Până în prezent, se păstrează numeroase vestigii care amintesc de deosebita erudiție a artei grecești, în care sacrul pulsa printr-o puternică amprentă a imaginii divine, exprimate prin detalii antropomorfe și zoomorfe.

Partenonul atenian este un astfel de exemplu, poate unul dintre cele mai grăitoare. Construcție măreață, realizată între anii 447-443 î. Hr., ca proiect al reformatorului Pericle (circa 495 - 429 î.Hr.) și închinată zeiței Atena, a cărei supremație o exprima, Partenonul a devenit încă de la început un simbol al puterii ateniene, o expresie artistică a credinței în forțele sacrului, și nu în ultimul rând o importantă componentă a redutei de apărare care devenise „orașul de sus” – Acropole. Proiectat de arhitecții Iktinus și Kallikrates, templul adăpostea o imensă statuie a zeiței Atena, realizată de sculptorul Fidias, a cărei pricepere avea să se facă cunoscută pe deplin încă din acea perioadă.

Ca și în alte culturi vechi, în mitologia greco-romană persista un important cult al soarelui. Zeul Apollo, cunoscut ca protector al luminii și al artelor, se

identifica cu soarele, generând în plan uman un adevărat cult care îi fusese închinat. Importanța sa în rândul zeităților greco-romane reiese și din numărul mare de statui, temple și oracole care i-au fost închinat, ca o dovadă a bunei conlucrări dintre domeniile sacrului și cele ale creației.

Același cult solar îl regăsim și în mijlocul unei alte civilizații, eminentamente diferită de cea greco-romană. Vestigiile vechiului oraș mexican Teotihuacan, datând dinaintea sec. VI î. Hr., amintesc și astăzi de anumite forme ancestrale de venerare a soarelui, fiind considerate în vechime de către azteci un veritabil loc sacru. Tradus din limba locală, Teotihuacan avea semnificația de „*Orașul zeilor*”, prefigurând un spațiu al transformării omului în zeu și al trecerii către lumea spirituală. Întregul complex, format din numeroase piramide și construcții era situat deasupra unor peșteri cu semnificații sacre, în care au fost găsite de către arheologi rămășițe ale unor ofrande și sacrificii săvârșite în cadrul unor ritualuri sacre. Pentru această civilizație, religia era expresia credinței într-o multitudine de zeități și avea în centru imaginea zeului Quetzalcoatl, cunoscut și sub forma *șarpelui cu pene*. Complexul arhitectural care se păstrează la Teotihuacan, era flancat inițial printr-o serie de temple, ce păstrează numeroase picturi murale. Aici, se crede că se săvârșeau numeroase ritualuri șamanice sacre, cele mai multe constând în jertfe sângeroase atât umane cât și de animale, devenind în timp un loc hierofanic, cu importantă încărcătură mistică și artistică. Ca și în celelalte exemple prezentate anterior, importanța acordată orientării spațiale a acestui complex este evidentă, Marea Piramidă a Soarelui fiind perfect aliniată constelației Pleiadelor, asemenea piramidelor egiptene.

Aparte este și faptul că o altă piramidă celebră, situată tot în această parte a lumii, la Chichén Itzá, a fost construită astfel încât, ridicarea soarelui pe cer să descrie o umbră în timpul echinocțiilor și solstițiilor, semănând perfect cu un șarpe gigantic, motivul sacru central al acestei culturi, care pare să coboare treptele piramidei. Tot aici, mayașii au construit un număr simbolic de 13 stadioane, dintre care se remarcă și prin interesante calități funcționale, artistice dar și acustice, așa-numitul „Marele stadion”, ale cărui reliefuri murale dau dovada unei deosebite ingeniozități artistice, aservite mesajului sacru și tematicii reîncarnării.

Un alt domeniu prin care cultura mezoamericană iese în evidență, fiind redescoperită cu o mare fervoare în ultimul timp, este cel al astronomiei. Rolul preoților-astronomi mayași a fost unul deosebit, aceștia reușind să descifreze cu o suficient de mare precizie un calendar astronomic, a cărui final fatidic pare să stârnească în prezent o tot mai intensă polemică pe marginea sa. Dincolo de aceasta, avem în vedere o analiză a calendarului ca artefact, ca obiect simbolic și artistic. Sub acest aspect, putem identifica certe calități mistice, reprezentarea formală a acestuia înglobând întreaga simbolistică a scurgerii timpului și a existenței umane. La nivel vizual - estetic, trebuie de asemenea remarcată maniera de stilizare a formelor existenței, prin crearea unui limbaj simbolic, capabil să exprime esențele spirituale ale unei întregi culturi. Analizând aceste

artefacte, remarcăm doar în treacăt certa lor asemănare cu un alt tip de imagine sacră, provenită dintr-o cultură cu mult diferită celei prezentate aici - afișată sub formatul *mandalei*. În budism și hinduism, aceasta descrie, un număr de cercuri de cele mai multe ori concentrice, înscrise în pătrat, încadrând chipuri ale diferitor zeități tantrice, a cărei semnificație ritualică echivalează cu „*pradakșina, ceremonialul binecunoscut al înconjurului unui templu ori al unui monument sacru (stupa) sau cu inițierea prin intrarea rituală într-un labirint*”^[12].

Ca și anterior, în leagănul de civilizație mezoamericană, creația umană se dovedește a fi un liant forte al spațiilor sacre cerești și pământeste. Întorcându-ne la sistemul de definiții concepute de Mircea Eliade, rememorăm importanța spațiului de cult, înzestrat în mod principial cu veleități sacre, spațiu al cărui nucleu se regăsește optim în imaginea altarului. Despre acesta, Eliade crede că se transformă într-un „*microcosmos care există într-un spațiu și într-un timp mistic, calitativ distincte de spațiul și timpul profan*”^[13]. Spațiul sacru construit cu îndemânare de oameni, se transformă astfel într-o impresionantă proiectare telurică a spațiului sacru ceresc. Alinierea perfectă a axelor acestor construcții, poate fi atribuită unor domenii mai îndepărtate misticismului, precum astronomiei, geometriei sau construcțiilor, însă ea denotă și o extraordinară încercare a omului – creatorului, de a se raporta la modelele creației divine, de care se simte dependent și atras deopotrivă. Practic, întreaga substanță a acestor fundamente a fost sintetizată magistral într-o singură frază cu o bogată încărcătură simbolică: „*Cine spune construcție de altar, spune, totodată, repetare a cosmogoniei*”^[14].

Atingând o cu totul altă zonă geografică, apropiată însă celor despre care am discutat și situată la sud de fluviul Nazca din Peru, descoperim unele interesante elemente menite să suscite interesul și în acest context. Descoperirile făcute la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului trecut, au scos la iveală o serie de geoglife a căror datare pare să corespundă cu începutul mileniului trecut. Se crede că aceste desene impresionante ar aparține unei străvechi culturi (Nazca), ce ar fi existat pe acest teritoriu acum mai bine de o mie de ani. Geoglifele reprezintă prin forme supradimensionate siluete ale unor animale, figuri geometrice imense și linii interminabile. Faptul că toate acestea nu fost descoperite decât foarte târziu, în urma unor zboruri deasupra acelei zone, denotă că una dintre finalitățile vizuale ale acestora era tocmai privirea lor de deasupra. Acest aspect ridică, așa cum era de așteptat, o problemă asupra a ceea ce reprezintă aceste desene și linii, asupra adevăratei lor simbolistici și utilități. O largă serie de teorii legate de acest subiect consideră că întregul teritoriu pe care au fost realizate geoglifele ar reprezenta un loc de cult, acordând întregului sistem configurații mistice și sacre.

Având în vedere amploarea formelor și dimensiunilor ce ating chiar și 200 de metri, posibilitatea ca aceste linii să reprezinte drumuri sacre sau ca spațiile rămase goale să fie destinate practicării diferitor ritualuri, nu trebuie din

principiu exclusă. Fiecare dintre aceste forme ar fi putut reprezenta divinități sau reprezentări ale spiritelor de animale. La fel, nu poate fi exclusă nici varianta existenței unor sanctuare legate de acestea, care s-au pierdut de-a lungul timpului. Grafismul excesiv descris de siluetele acestor animale, liniile dublate precum și perceperea unor spații interioare acestor forme a dus la ipoteza că ele ar fi fost considerate drept imagini totemice ale strămoșilor și că ar fi fost utilizate în diverse ritualuri de inițiere. O remarcă aparte asupra animalelor reprezentate în geoglifele din deșertul Nazca este că toate par a fi de sex feminin, neexistând nici o reprezentare a genului masculin, ceea ce coroborat cu ideea practicării de ritualuri inițiatice, ar avea ca semnificație simbolismul renașterii într-un nou individ și al dobândirii unui nou statut^[15] al celui ce parcurgea drumul inițierii. Alte teorii susțin însă, că geoglifele ar fi de fapt proiecții ale unor configurații astrale, sau chiar desene realizate în urma unor ritualuri șamanice prin care inițiații se despărțeau de trupul fizic, ridicându-se deasupra locului în care aveau să fie realizate acestea. Altele văd însă în geoglifele de la Nazca fundamentele unor funeralii ritualice, în urma cărora defuncții ar fi fost trimiși către zeul soare, lăsând ca mărturie a vieții veșnice reprezentările animalelor amintite. Oricare ar fi însă adevăratul sens al acestora, giganticele desene realizate acum mai bine de o mie de ani, au capacitatea de a interoga cu seriozitate asupra modului în care au fost realizate, chiar și exclusiv din perspectiva creației, de a stârni interesul și de a provoca privitorul în sensul unor esențe transcendente.

Un corespondent al acestui tip de credințe se regăsește și în intermediul culturii oceanice. Îmbinarea naturală a experiențelor ce țin de cultul solar și de cel al morților este dezvăluită cu măiestrie și în numeroase lucrări artistice, a căror încadrare corespunde cu ceea ce se poate numi astăzi cultură oceanică. De altfel, ideea acestei simbioze este susținută de însuși Eliade: „În Oceania sunt foarte răspândite credințele potrivit cărora morții însoțesc soarele în ocean, sunt purtați de „bărci solare”, sau care situează undeva la asfințit regatul morților”^[16]. Populațiile din zona continentului australian, precum și ale arhipelagurilor pacifice au dat naștere unor extraordinare expresii artistice, grăitoare prin însăși esența lor. Beneficiind de o lungă istorie, arta oceanică se deosebește prin naturalețea specifică traiului populațiilor căreia îi aparține. Descoperiri mai recente au scos la iveală un patrimoniu vast, încărcat în materializări ale valorilor și culturilor tribale ancestrale, pe care „lumea civilizată” nu le mai cunoscuse.

Oricât de greu pare de imaginat sau de înțeles, giganticele sculpturi din Insula Paștelui (Rapa Nui, Chile) - așa-numitele *moai*, realizate cu multe secole în urmă, poartă încărcătura fermă a unui cult sacru al strămoșilor, pentru care băștinașii au înțeles să acorde o amploare deosebită, precum și o extraordinară risipă de resurse care a dus în mare parte la autodecimarea lor. Sculpturile din rocă vulcanică reprezintă figuri umane, realizate între secolele XIII-XV d. Hr., al căror stil minimalist poate fi relaționat cu celelalte forme ale artei

polineziene. Cea mai înaltă astfel de sculptură, cunoscută și sub numele de Paro^[17], ajunge la 10 metri înălțime și 75 de tone în greutate. Trebuie menționat însă faptul că aceasta nu a fost și cea mai mare sau cea mai grea dintre cele care au fost realizate. Descoperirile locale au dezvăluit *moai* mai mari și mai grei decât aceștia, care însă nu au fost terminați și nici ridicați. Supradimensionarea formelor anatomice și stilizarea accentuată a acestora întăresc ideea importanței acordate unui cult străvechi ale cărui rădăcini s-au pierdut demult în mrejele trecutului. Credințele locale în forțe transcendente precum și practicile cu caracter mistic sau competițional precum cele legate de cultul omului pasăre - *Tangata manu*, au îmbogățit arsenalul creațiilor artistice, care au cunoscut o interesantă specificitate, atât în ceea ce privește formele sculpturale create sau picturile murale descoperite în peșteri, cât și deosebitul mod de a-și picta trupurile războinicilor.

Rezultate

Acestea sunt doar câteva dintre exemplele ce pot fi date atunci când se are în vedere exemplificarea spațiilor sacre și ritualice. În ce ne privește am realizat o prezentare a acestor locuri, intenționat neexhaustivă – dictată de complexitatea subiectului, oprindu-ne doar asupra câtorva, care au dobândit un caracter emblematic de-a lungul timpului. Fără îndoială, numărul lor este mult mai mare, înșiruirea locurilor sacre putând continua la nesfârșit. Preluând ideea lui Eliade conform căreia sacrul se manifestă ca o realitate diferită de realitatea normală, conchidem asupra teoriilor și experiențelor privind spațiul sacru, prin afirmarea ideii că sacrul poate fi asimilat oricărui loc, obiect sau ființă, modificând identitatea acestora de dinaintea asimilării. Astfel, un obiect devenit sacru nu mai este un simplu obiect, la fel cum un loc sacru nu mai este un loc oarecare. Fundamentele transformării în sacru se regăsesc în diferite sfere religioase, la fel cum înzestrarea unor evenimente sau momente importante ale existenței cu calități transcendente, se regăsește peste tot în lume, indiferent de sistemul religios la care facem referire. Caracterul sacru atribuit spațiilor și locurilor în general, întrevide două direcții: fie respectivul spațiu a fost și este sacru *sui generis*, fiind un loc hierofanic prin excelență, așa cum ni se relatează în Vechiul Testament cu privire la locul în care Moise a fost chemat de Iahve pentru a primi tablele legii ("*Descalță-te, căci locul pe care te aflu este sfânt!*" Exodul, 3,5), fie a devenit sfânt în urma unui ritual de sacralizare. Ritualul, incantația sau rugăciunea prin care se face transformarea în sacru, marchează diferența între cele două realități: sacrul și profanul.

Concluzii

În ansamblu, acest sistem de valori a fost abordat de-a lungul timpului de majoritatea culturilor și sistemelor religioase, sacrul fiind un reper al existenței lor, fapt care motivează în parte numeroase dintre operele trecutului care poartă încărcături artistice, și față de care știința și domeniile adiacente ei au dat doar răspunsuri puse sub semnul îndoielii. Uimirea cu care sunt privite și încercate a fi înțelese, fac din monumente străvechi precum complexe megalitice de la

Stonhenge, Newgrange sau Insula Paștelui, piramidele egiptene sau mezoamericane sau enigmaticele desene din deșertul Nazca, și multe altele asemenea, repere vizibile ale proiecției spațiului sacru ceresc asupra celui pământesc, filoane de comunicare ale civilizației umane cu sferile sacrului prin intermediul creației. Exemplele alese provin dintr-o anumită latură a istoriei și civilizației, pretinzând creionarea unei imagini privitoare asupra locurilor sacre ale lumii vechi. Nu în cele din urmă, motivația alegerii acestor spații cu rezonanță istorică, milenară, ca embleme hierofanice, stă în intenția de a dovedi longevitatea preocupărilor umane către domeniile sacrului și perpetuarea acestora sub forme pe cât de diferite pe atât de potrivite în esența lor.

Abstract

The existing relations between the sphere of sacred and of creation give birth to a creative symbiosis that also includes the attributes of the sacred space. The artistic understanding of this space is very related to the human capacity to distinguish between the categories of sacred and those of profane, but also to assimilate all the specific characteristics of the artistic creation phenomenon. This study intends to present a few concrete aspects of this spiritual cooperation, giving examples about the debated subject using some of the most representative creations of all times.

REFERENCES AND BIBLIOGRAPHY

- [1] M. J. Bartos, *Compoziția în pictură*, Editura Polirom, Iași, 2009, p.22
- [2] Cf. M. J. Bartos, *op.cit.*, ideea de spațiu suportă atribute de tip poetic sau liric, concret sau abstract, real sau virtual, artistic sau temporal. Alte abordări ale acestei noțiuni sunt cunoscute în teorie sub forma spațiului plastic, pictural, științific (în psihologie, geometrie, fizică, astronomie etc.), filosofic, ș.a
- [3] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992, p.341
- [4] *Ibidem*
- [5] xxx, *Geografia sacră, O enciclopedie a locurilor de putere* /alcăt. de D. Gromov, trad. de Mariana Vraciu, Editura Arc, Chișinău, 2008, pp.7-20
- [6] Ioan Augustin, *Arhitectura sacră contemporană*, Editura Noi Media Print, București, 2003, p.12
- [7] *Ibidem*, p.12
- [8] Corneliu Mircea, *Divinul*, Editura Paidea, București, 2006, p.167
- [9] Christian Peyre, *Europa occidentală de la preistorie la arta celtică*, în xxx, *Larousse, Istoria artei*, ediție îngrijită de A. Châtelet și B.P. Groslier, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p.18
- [10] D. N. Zaharia, *Istoria artei antice și medievale*, Editura Artes, Iași, 2007, p.30

[11] Mary Hollingsworth, *Arta în istoria umanității*, Editura Rao, București, 2004, p.37

[12] Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 342

[13] *Ibidem*, p. 342

[14] *Ibidem*, p. 342

[15] xxx, *Geografia sacră, O enciclopedie a locurilor de putere* /alcăt. de D. Gromov, trad. de Mariana Vraciu, Editura Arc, Chișinău, 2008, p. 571

[16] Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 139

[17] <http://en.wikipedia.org/wiki/Moai>

13. REFUZUL PERSPECTIVEI CONICE ÎN ARTA MODERNĂ THE REFUSAL OF CONICAL PERSPECTIVE IN MODERN ART

Prep. drd. Sofron Daniel – Ion,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Conceptul de spațiu suportă unele modificări în a doua parte a secolului al XIX-lea datorită descoperirilor științifice din epocă. Omul modern caută termenii unei noi spațialități. Principiile rigide ale perspectivei conice, elaborate în Renaștere, nu mai corespund lumii moderne. Artiștii renunță la principiile “cubului virtual” și caută soluții spațiale diferite, apelând la metode originale. Exprimarea spațiului constituie un surplus pentru reprezentanții curentelor artistice moderne care nu mai percep arta ca o imitație sau ca o restituire a realității concrete.

Reprezentarea spațiului în pictură a avut inițial un caracter evocator care a devenit în timp mai descriptiv, ajungând în epoca Renașterii la stadiul iluzionist, odată cu acceptarea legilor optice și a regulilor geometrice. Soluția găsită de artiștii Renașterii la problema reprezentării spațiului a fost perspectiva conică, ridicată la rang de știință matematică. Până la definitivarea sa au fost parcurse stadii intermediare care au presupus aprofundarea unor problematici complexe precum cea a proporțiilor, cea a fenomenelor legate de optică și de percepția vizuală. Dezvoltată într-o epocă specială care rupe legăturile cu Evul Mediu și în care se naște entuziasmul de a construi o lume nouă la scară umană, perspectiva constituie începutul unei noi experiențe spațiale în care lumea este descrisă din exterior, eliberată senzorial de orice neliniște cosmică. În acest sens, viziunea spațială a Renașterii este mai comodă, mai confortabilă. Fiind în acord cu optica fiziologică a ochiului omenesc, ea oferă mai multă securitate. Spațiul tridimensional albertian semnifică anularea coincidenței dintre om și univers, fiind o reacție împotriva sistemului de valori de origine religioasă a Evului Mediu. Astfel, spațiul transcedental, imaterial, devine în Renaștere un spațiu pământesc, material, care denotă revalorificarea existenței la scară umană. Se construiește o lume a senzorialului, liberă de orice implicație mistică sau filosofică. După cum aprecia esteticianul George Popa, “În Renaștere spațiul este de natură eminent fizică, creație a intelectului care își arogă puteri depline în a ordona lumea din jur, considerată ca exterioară, neconfundabilă cu sine însuși. Detașat de orizontul din afară, omul încearcă să-l unifice sub semnul unei cât mai perfecte geometrii, a unui cub ideal unde se desfășoară un spectacol

la care se consideră oaspete favorit, răsfățat, dar de care se delimitează, conturându-se în eu străin, în entitate aparte.”^[73]

Un produs al gândirii și civilizației europene, perspectiva conică a Renașterii constituie un triumf al spațializării și o modalitate de figurare a spațiului tridimensional care dăinuie aproape patru secole, până la apariția curentelor moderne. Însă construirea adâncimii spațiale prin mijloacele perspectivei liniare le-a părut uneori pictorilor repetitivă, dovadă gratuită de virtuozitate, capabilă să distragă atenția de la motivul esențial. Chiar dacă efectul realist al perspectivei conice era primordial pentru cei care au elaborat-o în Quattrocento, “unii artiști erau dispuși să se abată de la reguli, căci acestea duceau la denaturări neplăcute și la forțarea nedorită a subiectului și a formei expresive dacă erau aplicate mecanic.”..... “Modificări de acest fel sunt aplicate intuitiv cu scopul de a aduce imaginea în armonie cu expresia urmărită sau de a o face să pară mai firească.”^[74] Unii pictori renascentiști sunt departe de a fi aplicat cu strictețe principiile perspectivei elaborate de Alberti. Este cazul unor artiști precum Filippo Lippi, Mantegna, Gozzoli, Bellini și chiar Piero della Francesca. În plus, numeroși pictori din secolul XX manifestă un interes deosebit pentru arta prerenascentistă ca și pentru formele de artă ale civilizațiilor îndepărtate.

Începând din secolul al XVI-lea, unii pictori încep să renunțe la principiile cubului virtual. Nu de puține ori, personajele din tablou sunt amplasate “în spații de o profunzime extrem de redusă, cu fonduri aproape monocrome în spate, în care numai nuanțele schimbătoare ale unei culori, rezultat al unghiului diferit de expunere la lumină, construiesc spațiul.”^[75]

De multe ori, exprimarea spațiului în pictură nu a constituit o problemă de prim plan pentru pictori. Putem vorbi de unele “crize ale expresiei spațiale” în pictură. Problema reprezentării spațiului – indiferent de modalitatea de figurare a acestuia - este trăită în mod conștient și tehnic de pictorii care percep arta ca o imitație sau ca o restituire a naturii. În momentul în care artistul nu urmărește acest deziderat, spațialitatea este un surplus. Este cazul picturii egiptene sau bizantine unde artistul are drept scop reprezentarea unei zeități supranaturale. În acest caz, principala grijă a artistului o constituie fidelitatea față de o concepție religioasă.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu transformările științifice din epocă, se înregistrează o serie de modificări ale conceptului de spațiu. Apariția fotografiei care produce imagini multiple din diferite unghiuri de vedere, mișcarea rapidă a imaginii cinematografice care răstoarnă noțiunea de spațiu-timp, dezvoltarea urbanismului, toți acești factori determină o nouă viziune asupra spațiului. În anul 1900, Expoziția Universală de la Paris celebrează cu fast, într-o ambianță eclectică, progresul științific și modernitatea tehnologică.

⁷³ George Popa – *Semnificațiile spațiului în pictură*, Edit. Meridiane, București, 1973, p.12;

⁷⁴ Rudolf Arnheim – *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, București, 1979, pp. 297-298;

⁷⁵ Nadeije Laneyrie - Dagen – *Pictura - secrete și dezvăluiri*, Ed. RAO, București, 2004, p. 91;

Pe fondul acestor schimbări profunde ale societății, omul modern caută termenii unei noi spațialități. Odată cu revolta artelor împotriva academismului și a soluțiilor clasicizante de la sfârșitul secolului al XIX-lea, perspectiva clasică a Renașterii intră în declin: “șocul produs de arta secolului XX, încă de la început, era prea puternic pentru a putea permite unor precepte clasice ca tradiționala artă a perspectivei să supraviețuiască.”^[76] Tot mai mulți pictori consideră construirea adâncimii spațiale prin metoda tradițională a perspectivei ca fiind repetitivă, capabilă să distragă privirea de la motivul esențial pentru a o atrage către un artificiu auxiliar. În această perioadă de profunde transformări, concepția asupra spațiului variază de la un stil artistic la altul, fiecare curent și chiar fiecare artist uneori, interpretând de o manieră originală, personală, valorile spațiului: „în planul artelor, elaborarea unui nou spațiu a însemnat de fapt o nouă organizare a structurilor formale și a materialelor specifice și implicit un nou mod de a pune în lumină un complex de experiențe noi care se referă la conținutul lumii vizibile.”^[77]

Inadvertența spațiului geometric albertian era constituită de faptul că tridimensionalitatea sa marca disjuncția dintre om și univers. Omul și lumea în care acesta trăia erau socotite entități inconfundabile, ajungându-se la dispariția relației spirituale între om și univers. Spațiul renescentist este un spațiu artificial, o construcție rațională după o schemă preconcepțată. Se impunea schimbarea viziunii spațiale, renunțarea la spațiile arbitrare și construirea de spații în care să dispară distanța sufletească dintre om și universul tabloului.

Renunțarea la perspectiva liniară ca modalitate de reprezentare a spațiului în pictură nu a însemnat desființarea mijloacelor de redare a profunzimii spațiale, artistului rămânându-i la dispoziție o serie de factori revelatori ai spațialității precum raportul dintre lumină și umbră, dinamizarea suprafețelor prin culoare, aplatizarea sau volumetrizarea formelor. Dacă pentru o perioadă însemnată de timp perspectiva a fost considerată singura soluție corectă și unanim acceptată de pictorii care urmăreau structurarea imaginii plastice, unii cercetătorii consideră că “este zadarnic să ridici la rangul de doctrină absolută unul sau altul dintre aceste sisteme și să faci din el un criteriu valoric. Perspectiva clasică albertiană este o tentativă printre multe altele.”^[78]

Curentele artei moderne oferă o gamă foarte diversă de soluții ingenioase, originale și uneori de-a dreptul surprinzătoare de structurare a spațiului imaginii plastice. De asemenea, artiștii perioadei moderne utilizează alte sisteme de figurare spațială precum axonometria sau recurg la soluții specifice altor epoci și spații geografice precum perspectiva etajată japoneză, perspectiva indiană sau perspectiva de suprapunere, caracteristică picturii egiptene și bizantine. În multe cazuri, aceste metode vor fi combinate de artiști, rezultând imagini de-a dreptul surprinzătoare, adevărate mixaje spațiale care incită spectatorul.

⁷⁶ Zamfir Dumitrescu - *Ars perspectivei*, Edit. Nemira, București, 2002, p. 14;

⁷⁷ Ibidem, p. 91.

⁷⁸ Liliane Brion-Guerry - *Cézanne și exprimarea spațiului*, Edit. Meridiane, București, 1977, p. 27.

Cert este că se renunță treptat la principiul cubului virtual care nu mai este în măsură să corespundă lumii moderne. Era necesară înlăturarea expresiei picturale a distanțării omului de universul tridimensional euclidian. Spațiul pictural nu mai este o construcție mentală, ci este creat pornind de la datele brute, elementare ale percepției vizuale. Asistăm la apariția unui spațiu mobil, în curs de construcție, prin organizarea datelor primare ale simțurilor, neprelucrate de intelect. Astfel procedează pictorii impresioniști, care renunță la peisajele pictate în atelier pentru a intra în contact direct cu natura.

Structura imaginii nu mai este alcătuită prin aplicarea principiilor rigide ale perspectivei conice renascentiste. Se recurge la dezorganizarea unității spațiale clasice, a construcției ortogonale monoculare prin introducerea de planuri care contrariază și anulează liniaritatea punctului de fugă unic. Sunt introduse spații vazute în secțiune plană, în perspectivă plonjantă sau ascendentă, planuri suprapuse, fără spații de legătură între ele. Chiar dacă în pictura impresionistă încă se mai recurge uneori la o reprezentare spațială de tip perspectivă, aceasta este contrazisă puternic de o tehnică iluzionistă de descriere a volumelor prin organizarea unui câmp de vibrații cromatice. Această vibrație crează un spațiu tensional, dinamic, în care fixitatea axelor albertiene dispare. Intensitatea cromatică duce la reducerea distanțelor dintre elementele spațiului plastic care vin în prim plan. Astfel, spațiul impresionist nu este unul geometric, ci se organizează prin efectele spațializante ale culorilor.

Impresionismul constituie fundamentul de la care pornesc noile cercetări din jurul anului 1900. Artiștii postimpresioniști continuă căutările predecesorilor asupra luminii și raporturilor ei cu forma, cercetările în privința culorii și mai ales cele asupra spațiului. Pentru van Gogh, Gauguin sau Cézanne, “cubul perspectiv” devine o opțiune naivă care nu mai este în măsură să corespundă picturii lumii moderne. Un rol foarte important în schimbarea concepției asupra spațiului și a modalităților de figurare a acestuia în opera de artă îl are Cézanne care încearcă să redea lucrurilor soliditatea și densitatea pierdute în perioada căutărilor impresioniste. Charles Bouleau scria: “pictura sa a explodat pur și simplu și pictorii secolului XX au avut în fața lor: unii problema celei de a treia sau chiar a patra dimensiuni, alții armoniile de tonuri pure, alții, în sfârșit, liniile geometrice care reglează compoziția plană.”^[79] Reflectând asupra lecției lui Cézanne și asupra sfatului său de “a trata natura prin cilindru, sferă și con”, pictorii cubiști se străduiesc să evedențieze clar construcția tablourilor lor. Urmărind structurarea volumelor și a spațialității tabloului, aceștia simplifică celelalte probleme plastice, renunțând la culoare, cel puțin în faza cubismului analitic. Creația cubistă constituie o critică filosofică a perspectivei tradiționale care permite sesizarea doar a unui singur aspect al obiectelor. Picasso, Braque și alți pictori cubiști uzează de proiecția ortogonală, procedează de descompunere în care imaginea obiectului rezultă din proiecția sa pe trei plane de referință. Cele

⁷⁹ Charles Bouleau – *Geometria secretă a picturii*, Edit. Meridiane, București, 1979, p. 242.

trei imagini ale obiectului – proiecția orizontală, proiecția frontală și proiecția laterală sunt combinate într-o singură imagine în încercarea de a exprima totalitatea fenomenală a lucrurilor exprimate. În unele cazuri, cubiștii recurg la principiile perspectivei conice ca formă de sugestie spațială, însă le adaptează și le modifică după principiul formei libere. Ei încearcă să readucă în discuție problema tridimensionalității în pictură, într-o formă deghizată însă. După cum apreciază istoricul de artă Nadeije Laneyrie – Dagen, “tratamentul cubist al spațiului vizează, împreună cu toate celelalte mijloace formale, să revină la ceea ce s-ar putea numi realismul intelectual al Evului Mediu, contra subiectivității pauperizante a unghiului de vedere care permite sesizarea doar a unui singur aspect al obiectelor, deformate în plus și de distanța la care sunt private.”^[80]

În arta modernă sistemele de reprezentare a spațiului sunt de multe ori “juxtapuse” în dorința artiștilor de a conferi operelor anumite sensuri sau un plus de expresivitate plastică. În multe cazuri se recurge la termeni precum “antiperspectivă”, “desen aperspectival” sau “neperspectival” pentru a cataloga acele creații care nu recurg la perspectiva liniară în figurarea spațiului.

Făcând referire la lucrările pictorilor cubiști, care aveau drept scop realizarea unei noi relații spațio-temporale, unii teoreticieni ai artei le caracterizează ca fiind aperspectivale. După cum se știe, pictorii cubiști renunță la unicitatea punctului de vedere pentru a exprima integralitatea și întregul. Contemplând o lucrare cubistă, cuprindem dintr-o singură privire întregul obiect, percepând nu doar un aspect posibil, ci simultan partea din față, partea din spate și părțile laterale. Se recurge la contopirea într-un întreg a variatelor sectoare ale vederii prin sintetizarea memoriei aspectelor succesiv văzute. Într-o asemenea imagine, spațiul și timpul devin transparente. Referindu-se la desenul pictorilor cubiști, pictorul Carol David apreciază că acesta “nu e nici neperspectival, o reprezentare bidimensională a unei suprafețe în care corpul este întemnițat; nu e nici perspectival, un sector vizual tridimensional tăiat din realitatea care înconjoară figura cu spațiu respirabil. Desenul e aperspectival în sensul nou al cuvântului; timpul nu mai e spațializat, ci integrat și concretizat ca și a patra dimensiune. Prin acest înțeles, el redă întregul vizibil profunzimii, un întreg care devine vizibil doar din cauza lipsei componentului anterior, timpul, exprimat într-o formă intensificată și validă ca prezent.”^[81] Chiar și așa, lumea aperspectivală trebuie construită pe fundamentele lumii perspectivele pentru a o depăși. Imaginea cubistă “aperspectivală” nu este altceva decât o juxtapunere a diverselor ipostaze ale procesului de contemplare a obiectului, o sumă a unor imagini de tip perspectivice.

O abordarea foarte ingenioasă și în același timp originală a problemei spațiului în imaginea artistică întâlnim în creația pictorilor suprarealiști și mai ales a reprezentanților picturii metafizice. Arta lor constituie eliberarea de

⁸⁰ Nadeije Laneyrie - Dagen – *Pictura - secrete și dezvăluiri*, Ed. RAO, București, 2004, p. 92;

⁸¹ Carol David – *Sublimare și desublimare a imaginii spațiului în arta modernă și postmodernă*, Ed. Aura, Timișoara, 2007, p. 164;

regulile imitării iluzioniste a realității. Căutând să releve realitatea în spatele aparențelor și încercând să ajungă prin pictură la o nouă psihologie metafizică a lucrurilor, suprarealiștii recurg la perspectivă, dar o aplică izolat, pe fragmente, în mod subiectiv. În tablourile pictorilor suprarealiști sunt folosite mai multe sisteme de reprezentare spațială incompatibile. Perspectiva centrală este combinată frecvent cu perspectiva la două puncte de fugă și cu reprezentările axonometrice. Spațiul se destramă prin introducerea în perspectiva centrală a mai multor puncte de fugă. Aceste perspective halucinante a căror legi de construcție sunt alterate creează un spațiu ireal și enigmatic.

Metoda prin care perspectiva este aplicată unilateral, în mod izolat și subiectiv în reprezentarea spațiului, caracteristică picturii suprarealiste, este numită de unii teoreticieni “antiperspectivă”. Pictorul și teoreticianul Zamfir Dumitrescu afirmă că antiperspectiva “este omniprezentă în creația plastică a secolului XX, și, prin extensie, a tuturor pictorilor”.^[82] De altfel, istoricul de artă Liliane Brion-Guerry consideră că “pentru a rămâne un stimulent al creației artistice, viziunea spațiului trebuie să fie esențialmente subiectivă.”^[83]

Cu toată influența considerabilă pe care au avut-o în evoluția artei contemporane, curente moderne nu au ajuns totuși până la ruptura definitivă cu arta trecutului. În creațiile acestei epoci de profunde schimbări în planul doctrinelor estetice se recurge, mai mult sau mai puțin, la anumite repere perspective în figurarea spațialității.

O dată cu arta abstractă, care nu conține nici o evocare a realității observate, se trece la eliminarea completă a perspectivei ca modalitate de reprezentare a spațiului. Dispariția elementelor lumii vizibile din creațiile pictorilor abstracționiști presupune revizuirea limbajului plastic și implicit reprezentarea spațiului prin metode diferite. În arta abstractă, sugestia spațiului este făcută cu mijloace abstracte și nu cu mijloace tradiționale. Sinteza de limbaj plastic ce caracterizează arta abstractă face posibilă sugestia ideii de tridimensionalitate. Este evident că asistăm la reformularea problematicii spațiului plastic, un spațiu care nu mai face referire la lumea materială ci la un univers spiritual. După cum afirmă esteticianul Noël Mouloud, “în epocile în care pictura elaborează un nou spațiu, aceasta înseamnă că ea conferă structurii planului pictural și texturii materialelor, o nouă organizare. Dar acest lucru înseamnă, în al doilea rând, că pictura furnizează viziunii noastre o nouă imagine despre lume.”^[84] Revelația pictorilor abstracționiști asupra noilor posibilități de expresie a generat inedite soluții de reprezentare a spațialității în opera de artă. Este adevărat că pictorii abstracționiști au în comun faptul că nici unul dintre ei nu vrea să copieze realitatea și nici măcar să sugereze ceva prin tabloul lor. Identificăm însă în spațiul picturii abstracte aspecte diverse și chiar

⁸² Zamfir Dumitrescu - *Ars perspectivae*, Edit. Nemira, București, 2002, p. 73.

⁸³ Liliane Brion-Guerry - *Cézanne și exprimarea spațiului*, Edit. Meridiane, București, 1977, p. 28.

⁸⁴ Noël Mouloud - *Pictura și spațiul*, Edit. Meridiane, București, 1978, p. 386.

divergente. Fiecare artist tinde să-și creeze un spațiu personal, cu o fizică nouă, un spațiu conform vibrației sale lăuntrice.

Dorința pictorilor de la începutul secolului al XX-lea de a restabili legătura intimă cu universul, pierdută în perioada renașcentistă, a dus la apariția unui nou tip de spațiu, o lume exclusiv a omului, mulată pe modelul său sufletesc. Inițial artistul a deformat sau a reorganizat geometric elementele realității concrete, așa cum s-a întâmplat în cazul Cubismului sau Suprarealismului. Treptat, și-a dat seama însă că lumea pe care o dorise absolut personală făcea încă aluzie la realitate. Drept urmare, pictorii abstracționiști elimină din imagine orice formă cunoscută, impunându-și o totală uitare asupra lumii din afară. Spațiul picturii abstracte se dorea a fi spațiul completei evadări din realitatea obiectuală.

Însă, după cum apreciază istoricul de artă Werner Hofmann, “renunțarea perseverentă la orice cunoaștere anticipată înseamnă nu numai respingerea schemelor percepției stabilite convențional, ci și revocarea tuturor metodelor artistice de imitare care pactizează cu aceste convenții.”^[85] În aceste condiții, renunțarea pictorilor abstracționiști la sistemul iluziilor perspectivei conice care dădea sentimentul înstrăinării omului față de univers devenea un lucru necesar.

Perspectiva conică a constituit încununarea eforturilor febrile a unei suite de artiști care căutau să ofere o imagine cât mai fidelă a realității. Doctrina acestor savanți nu ține nici de domeniul senzației și nici de cel al geometriei, ca teorie matematică. “Inventatorii perspectivei” nu mergeau să picteze în *plein-air*, cum aveau să procedeze cinci secole mai târziu pictorii impresionisti. Istoricul de artă René Passeron^[86] reia ideea lui Etienne Gilson care aprecia că perspectiva nu este altceva decât “extinderea la pictură a legilor opticii, codificată de savanții arabi și transmisă în veacul al XV-lea prin maeștrii latini ai secolului al XIII-lea și al XIV-lea.” Succesul perspectivei se datorează unor factori conjuncturali. Conform lui René Passeron,^[87] aceștia sunt:

- Prestigiul creator al pictorilor care au folosit-o în veacurile ale XIV-lea și al XV-lea;
- Idei – repede răspândite în mediul umanist – că ea ar constitui cea mai adevărată și mai științifică decât oricare alt sistem. Astfel, tratate precum cele ale lui Alberti sau Leonardo s-au bucurat de un mare succes în epocă;
- Academismului – care a impus școlilor de artă, timp de secole, normele unui sistem ce își baza doctrina fundamentală pe afirmarea unor reguli absolute ale adevărului și ale frumosului.

Nu de puține ori însă, rigoarea geometrică a perspectivei conice a fost considerată restrictivă, în sensul că ar constitui un impediment pentru o abordare liberă și originală a realității. Ori artiștii au proclamat mereu dreptul la o libertate deplină a actului de creație. Privind din acest punct de vedere, refuzul

⁸⁵ Werner Hofmann – *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977, vol. II, p. 74;

⁸⁶ René Passeron – *Opera picturală*, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 179;

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 179-180;

perspectivei conice renașcentiste în cadrul artei moderne este absolut justificat. Fără îndoială, perspectiva va rămâne însă un reper, atât pentru artiști cât și pentru critici, atunci când vor face referire la figurarea spațiului în pictură.

Abstract

Space concept supports some modifications in the second half of the XIXth century due to scientific discoveries. Modern man looks for the terms of a new spatiality. The rigid principles of conic perspective, elaborated during The Renaissance, doesn't fit to the modern world. The artists quit to the principles of the "virtual cube" and look for different solutions of space representation, falling back on original methods. Space representation is redundant for modern artist who doesn't perceive art as an imitation or as a restitution of the concrete reality.

REFERENCES AND BIBLIOGRAPHY

- [1] Popa, George – *Semnificațiile spațiului în pictură*, Edit. Meridiane, București, 1973.
- [2] Arnheim, Rudolf – *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, București, 1979.
- [3] Laneyrie – Dagen, Nadeije – *Pictura - secrete și dezvăluiri*, Ed. RAO, București, 2004.
- [4] Dumitrescu, Zamfir - *Ars perspectivei*, Edit. Nemira, București, 2002.
- [5] Ibidem.
- [6] Brion-Guerry, Liliane - *Cézanne și exprimarea spațiului*, Edit. Meridiane, București, 1977.
- [7] Bouleau, Charles – *Geometria secretă a picturii*, Edit. Meridiane, București, 1979.
- [8] Laneyrie – Dagen, Nadeije – *op.cit.*
- [9] David, Carol – *Sublimare și desublimare a imaginii spațiului în arta modernă și postmodernă*, Ed. Aura, Timișoara, 2007.
- [10] Dumitrescu, Zamfir - *op.cit.*
- [11] Brion-Guerry, Liliane – *op.cit.*
- [12] Mouloud, Noël – *Pictura și spațiul*, Edit. Meridiane, București, 1978.
- [13] Hofmann, Werner – *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977.
- [14] Passeron, René – *Opera picturală*, Ed. Meridiane, București, 1982.
- [15] Ibidem.

14. SISTEMUL BOLOGNA ȘI CARIERA DIDACTICĂ ÎN ROMÂNIA THE BOLOGNA SYSTEM AND THE DIDACTIC CAREER IN ROMANIA

Conf. univ. dr. Eugenia Maria Pașca,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Prin Declarația de la Bologna, semnată în anul 1999, de 29 de state europene – între timp, s-a ajuns la 46 de semnatori – s-a propus ca învățământul universitar să devină mai competitiv. Ca beneficii trebuie amintite: 1) numărul mare de studenți atrași în învățământul superior; 2) învățământul centrat pe student; 3) mobilitatea studenților; 4) implementarea unui model de credite transferabile, care să mărească sigur compatibilitatea universităților europene, semnatare ale Declarației. Privitor la pregătirea pentru carieră didactică, aceasta beneficiază, începând din anul 2005, în România, de cele două nivele corespunzătoare programelor de licență și masterat, cu o ofertă curriculară generoasă și necesară. Este prima modificare legislativă care asigură într-o mai consistentă măsură suportul necesar celor care doresc să devină cadre didactice.

Progresul spectaculos al societății sub aspectul tuturor componentelor sale, evoluție ce ar putea fi reprezentată grafic sub forma unei curbe exponențială, a devenit extrem de mediatizat. Pe fondul mondializării din ce în ce mai evidente, se remarcă o veritabilă *explozie* a informațiilor, tehnologiilor, valorilor și aspirațiilor, fapt ce determină o continuă ancorare a profesorilor din învățământul preuniversitar la procesul de dispersie a surselor de documentare și diversificare a modalităților de realizare a educației artistice – generale și specializate. Necesitatea contactului cu noile conținuturi educaționale și tehnici de lucru este evidentă, mai ales datorită introducerii noului curriculum dar și competențelor impuse de cariera didactică.

Formarea inițială pentru profesia didactică se realizează în baza legii, curriculum-ul național cuprinzând: sistemul integrativ al obiectivelor, disciplinelor de studiu, formelor de predare, învățare și evaluare, elaborat în funcție de rolurile și competențele specifice profesiei didactice, dezvoltările din domeniul științelor, metodologia Ministerului Educației de formare profesională pentru cariera didactică și nevoile de pe piața muncii.

Structura curriculum-ului, precum și eșalonarea conținuturilor și activităților didactice pe parcursul programului de studii, se concretizează după cum urmează: a) planul de învățământ; b) programele analitice în care sunt precizate obiectivele disciplinei, conținutul tematic de bază, repartizarea numărului de ore de curs, seminarii și activități aplicative etc. pe teme, sistemul de evaluare al studenților, bibliografia minimală; c) formele activităților didactice (cursuri,

seminarii,); d) modalitățile de evaluare / promovare (examene, colocvii, verificări parțiale); e) modalitatea de finalizare a studiilor (de absolvire).

Planul de învățământ este stabilit la nivel național, aprobat prin O.M. și integrat ca un modul unitar, în planul de învățământ al specializării / facultății, frecventate de student. Acesta cuprinde trei componente curriculare: a) **curriculum-ul comun**, alcătuit din discipline psihopedagogice cu caracter fundamental, care formează un trunchi comun obligatoriu, indiferent de specializarea la care studenții sunt înmatriculați; b) **curriculum-ul de specialitate**, alcătuit din discipline specifice specializării la care studenții sunt înmatriculați (didactica specialității și practica pedagogică); c) **curriculum-ul opțional**, alcătuit din 1-2 pachete de discipline opționale, cu obligația de a se studia câte o disciplină din fiecare pachet.

Curriculum-ul este structurat și monitorizat în sistemul **creditelor de studii transferabile**, potrivit normelor generale și prevederilor chartei universitare referitoare la alocarea și obținerea creditelor de studii. Pachetele de credite alocate disciplinelor, precum și numărul de credite pentru examenele de finalizare a studiilor sunt standardizate la nivel național prin ordin al Ministerului Educației. Pachetele de credite obținute de studenți în cadrul modulului de pregătire psihopedagogică fac parte din categoria creditelor care conferă studenților posibilitatea de extindere a domeniilor de exercitare a calificării de bază, printr-o competență suplimentară, atestată printr-un certificat de studii. Reglementările privind modul de obținere a creditelor de studii, recunoașterea, transferul și mobilitatea creditelor sunt similare cu cele aplicate celorlalte domenii de specializare, potrivit legii și prevederilor cartei universitare, precum și cerințelor de compatibilizare cu ECTS (European Credit Transfer System).

Disciplinele și activitățile didactice prevăzute în planul de învățământ împreună cu sistemul de alocare și obținere a creditelor, sunt reunite în două pachete compacte, denumite module de pregătire psihopedagogică, respectiv: a) **nivelul I**, care se derulează pe parcursul studiilor universitare de licență și care conferă o certificare parțială pentru profesia didactică, atestată prin certificat de absolvire; b) **nivelul II**, care se parcurge după obținerea diplomei de licență, anterior susținerii examenului de definitivare și se finalizează cu obținerea certificatului de absolvire. Fiecare modul este cotelat cu 30 de credite. Obținerea actelor de studii de atestare a competenței didactice este condiționată de parcurgerea integrală a fiecărui modul și de promovarea examenelor de evaluare finală.

Practica pedagogică se organizează în unități școlare stabilite de comun acord cu inspectoratul școlar, fiind îndrumată de cadre didactice, din unitățile de învățământ care pot oferi modele autentice de exercitare a profesiei didactice sub aspect pedagogic, științific, didactic și deontologic. Practica pedagogică a studenților cuprinde următoarele tipuri de activități: a) activități de observare și de familiarizare cu desfășurarea procesului instructiv-educativ din unitățile de

învățământ; b) activități de cunoaștere și caracterizare psihopedagogică a elevilor; c) activități de planificare și proiectare a procesului de predare și învățare; d) **4 activități didactice efective**, constând în proiectarea, realizarea și evaluarea lecțiilor; e) activități de cunoaștere a problemelor specifice ale managementului instituțiilor de învățământ; f) la încheierea perioadei de practică fiecare student va susține **1 lecție finală**. Absolvirea programului de studii se realizează prin: promovarea examenelor și verificărilor la disciplinele prevăzute în planul de învățământ (obținerea numărului necesar de credite); evaluarea finală prin susținerea unui portofoliu didactic / proiect, conform prevederilor planului de învățământ.

Dacă programul de studii la nivelul I are multe identități cu cel anterior sistemului Bologna (mai puțin Managementul clasei de elevi și Instruirea asistată de calculator) cel de la nivelul II aduce în complementaritate extensii ale didacticii și practicii pedagogice, precum și discipline noi ca : Psihopedagogia adulților, Proiectarea și managementul programelor educaționale. Din cele două pachete de discipline opționale masteranzii au optat pentru Consiliere și orientare și Educație interculturală.

Interesul și înțelegerea din partea studenților pentru acest sistem de pregătire pentru cariera didactică este evident în universitatea noastră prin procentul mare de înscriere și parcurgere a celor două nivele (peste 90%). Gradul de satisfacție este evident după fișele de evaluare de către studenți a programelor de studii și a cadrelor didactice . Interesant este faptul că cei intrați în sistemul de învățământ preuniversitar apreciază generozitatea acestui program de pregătire, mai ales datorită disciplinelor noi incluse. Dar eficiența formării didactice este confirmată prin competențele dobândite de absolvenți și demonstrate prin obținerea unui post didactic precum și de o activitate didactică performantă.

Abstract

Through the Bologna Declaration, signed in 1999 by 29 European states – meanwhile the number reached 46 signers – it has been proposed that collegiate education to become more competitive. As benefits, must be mentioned: 1) the large number of students attracted toward superior education; 2) the education centred on student; 3) students' mobility; 4) the implementation of a transferable credit model, which to surely increase the compatibility of the European universities who have signed the Declaration. Concerning the preparation for the didactic career this beneficiaries, starting with 2005, in Romania, of those two levels adequate for the university degree and master degree programs, with a generous and needed curricula offer. It is the first legislative change which assures a more consistent measure of the support needed by those who want to become teacher.

Capitolul III

Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives

1. ROMÂNIA, UN SPAȚIU FOLCLORIC MULTIETNIC ROMANIA, A MULTIETHNIC FOLKLORE SPACE

Giovanni de Cecco , Composer and pianist, Venice, Italy

Rezumat

În România, de la lăutarii bătrâni din Maramureș și Bucovina am învățat foarte multă muzică evreiască, pe care o cântau în trecut la nunți evreiești. Deci tezaurul folcloric al stilului evreiesc a rămas acum în posesia unor lăutari țigani din România. Pe de alta parte, o parte puternică a culturii românești și a acestor imigranți din SUA a rămas sau a fost ușor modificată, de către lăutarii evrei de klezmer născuți în SUA. Ce vreau să fac este ca să amintesc tuturor că toate aceste etnii, români, evrei, unguri, țigani, huțuli, au contribuit masiv la splendidul și bogatul tezaur muzical românesc. Încerc să explic astfel că, pe de o parte, le este ușor ca să conceapă că jazzul, de exemplu, este creație afro-americană. Dar în același timp, ar trebui să conceapă tot așa de ușor că muzica klezmer este 70% românească. Trebuie să amintesc la mulți minoritari că doinele, sârbele, horele, pe care ei le declară „evreiești” sau „țigănești”, sunt din moștenirea folclorului românesc.

Motto: “M-am apropiat și de jazz (cineva numește stilul meu “etno-jazz”), dar nu pot să spun că eu cânt jazz, pentru că jazz-ul autentic are o mare legătură cu folclorul afro-american, în timp ce muzica mea este un fel de “jazz” născut la țărani români.” (Ioni a lu Ceku’)

Există români de sânge și români de suflet. Mărturisesc faptul că mă consider un român rupt din spiritul lui Enescu. Prin compozițiile și dragostea mea pentru poporul României doresc să dovedesc prin fapte muzicale acest lucru. Prin pianul clasic am reușit să transmit suava doină, mistica horă, sincopatul joc, mândra sârbă și alte stiluri milenare de muzică sacră și profană ale tezaurului folcloric românesc. Vorbesc și scriu românește, cu familiaritatea cu care un imigrant tânăr a învățat limba unei țări adoptive. Experiențele etno-folclorice din România între 2004-2010, cu meșteșugari ai folclorului românesc, precum Ioan Pop “Popicu”, în special în zonele Maramureș și Transilvania m-au ajutat să încorporez gen Ciprian Porumbescu, George Enescu, Franz Liszt și Bela Bartok, melodii din folclorul daco-român în

orchestrații clasice și am (re)adus muzica românească pe scenele sălilor de concert clasice .

Din perspectivă contemporană, am integrat și elemente fine de jazz în aceste compoziții excepționale și am dus melosul daco-roman în cluburile de jazz internațional. Din palmaresul de muzică românească atât de impresionantă amintesc numai câteva spectacole: la Nagoya în Japonia, spectacol reprezentând România cu ocazia expoziției internaționale Aichi Expo 2005, în fața președintelui Traian Basescu și a domnului Toyota; Palatul Cotroceni, interpretând compozițiile de sorginte românească în fața fostului președinte Iliescu; spectacole cu compoziții românești în Italia (Veneția, Roma, Udine, Barletta, Bari, Treviso, Reggio-Emilia), România (București, Cluj, Iași), Turcia (Istanbul), Austria (Viena), Cehia (Praga), Suedia (Stockholm), SUA (New-York), s.a. De la posturile naționale și private de televiziune și radio din România, Italia, Germania și Suedia, la presa scrisă din tot atâtea țări (și nu numai), eu, “Ioni a lui Ceku”, așa cum am fost – botezat în România - am prezentat frumusețea României fiind considerat ca reprezentant al României, deși sunt italian și trăiesc la Veneția.

Întâlnirea mea cu România a fost ceva foarte mistic. Când eram un copil mic, desenam peisaje de munte cu căsuțe mici și colorate; schițele astea erau foarte diferite de orașul în care m-am născut (Udine). La vârsta de 27 ani, am vrut să merg în România pentru o vacanță. De mulți ani îmi spuneam: “vreau să merg în România, doresc foarte mult.” Nu știam tangibil ce mă atrăgea acolo, dar ceva din mine insista ca să văd acea țară. Când am ajuns în Bucovina, pentru mine a fost un fel de șoc sentimental cât și o revelație: am observat cu stupeoare că acele schițe desenate de mic copil de mine, reflectau cu fidelitate arhitectura, peisajele, munții și satele locale. După 2-3 ani, când am citit “Spațiul mioritic” de Lucian Blaga, am înțeles despre ce era vorba; simțeam că aveam în sângele meu un fel de memorie jungiană [C.G.Jung] a unui trecut pe care altcineva l-a trait...

Despre experiențele muzicale am foarte multe memorii, multe sunt diferite; am fost la ceterași din Maramureș, în Bucovina, în Ardeal, dar am avut norocul să-i cunosc și pe lăutarii din București și pe cei din sudul României. Pentru mine, episodul cel mai favorit a fost când l-am întâlnit pe ceterașul Ionu a lu' Grigore zis “Paganini”, din Săliștea de Sus, Maramureș. Un om formidabil: omul ăsta când îți cântă se uită direct în ochii tăi, are puterea hipnotizantă a ceterii cu care îți învăluie sufletul. Odată când am fost la un “joc” din Maramureș, am stat în picioare aproape 5 ore fără ca să mă mișc, ascultând muzica cântată de “Paganini” și de un alt ceteraș, Mihai Covaci, zis “Diavolu”. Nu pot să spun numai că “ascultam” acea muzică, așa cum ascuți de exemplu o simfonie de Brahms. Pot să spun că experiența era ca o comuniune, ca și cum muzica ar fii circulat “prin propriile vine”. Pot să spun că de atunci n-am mai simțit nici o condiționare a societății, ci că muzica m-a preluat ca o învăluire de dragoste, pasiune, ritm, frumos și libertate, pe care n-am mai simțit-o în

asemenea condiții înainte. A fost o experiență “lisergica” (fără drogul respectiv, deși un pahar de horincă bună băusem înainte). În acest sens am înțeles mai bine ce mi s-a întâmplat ulterior, după ce am citit eseurile marelui Mircea Eliade asupra folclorului, mai ales cele despre riturile Mătrăgunei. Am contatat că românii sunt foarte primitivi; pentru ei este o surpriză mare însă, ca un italian să fie îndrăgostit de România și de muzica lăutărească. Eu arăt ca un fel de “soi” deosebit. Vin în România și românii vor să mă primească cu pizza, spaghetti, etc..., ca să mă simt “ca acasă.” Dar când eu le spun “dați-mi un vioarist, acordeonist, țuică și oameni buni”, atunci ei înțeleg că nu mai sunt Giovanni De Cecco, dar sunt Ioni a lu' Ceku’ așa cum am fost botezat “Ioni a lu' Ceku” de Vasile Ionescu, reprezentant al rromilor, când am dat un recital la “Art Jazz Club” din București, organizat de Partida Rromilor, pentru lăutarii din București. A fost o emoție foarte mare pentru mine, mai ales pentru că am cântat în fața celor mai importanți lăutarii din București: Ionică Minune, Marian Mexicanu, George Udilă și mulți alții.

Au mai fost cazuri de muzicieni din Vest, pregătiți clasic, precum Colea Șerban, care au preluat și adaptat muzica românească pentru compoziții și spectacole în fața publicului occidental. Ce a însemnat pentru mine transpunerea pentru pian a unor piese românești cântate tradițional la vioara cu goarnă, nai, țambal sau fluiet? În ce măsură a fost muzica românească primită de publicul internațional? Pentru mine transpunerea pentru pian a muzicii lăutărești a fost grea la început, în special când am vrut să cânt muzică lăutărească la pian. Pianul nu este un instrument tradițional de muzică lăutărească. Dar am ascultat atât de multă muzică tradițională românească, am văzut ce fac acordeoniștii, țambaliștii și după niște ani mi-am creat un stil foarte personal de a interpreta muzica aceasta la pian. Am învățat foarte mult de la Franz Liszt cum să gândesc “orchestral” la pian solo. Pot să spun că muzica românească este primită de publicul din lume în moduri diferite. Turcii și germanii au fost cei mai pasionați; lăutăria românească (în special din sudul României), are o legătură foarte puternică cu muzica turcească, în timp ce publicul german are o sensibilitate mare pentru fiecare muzică, sensibilitate care provine din educație și din sufletul lor.

Am început să cânt muzică românească cu naistul Nicolae Voiculeț, în special la orgă. El a fost o persoană foarte importantă pentru mine pentru că am început cu el să cânt muzica aceasta. Deși drumurile noastre profesionale s-au despărțit, dar am o mare recunoștință pentru el. Am colaborat foarte mult cu clarinetistul italian Francesco Socal, care este specializat în muzica klezmer. Klezmer-ul este 70% muzică românească cântată de evreii din Basarabia, Bucovina și Maramureș; atunci n-a fost prea greu pentru el să cânte ceva românește cu mine. Dar colaboratorul cel mai important pentru mine a fost violonistul Leonardo Jeszensky. L-am cunoscut în Maramureș, la ziua lui “Popicu”, un cântăreț-zongorist-ceteraș foarte faimos (este liderul grupului “Iza”), un prieten comun al nostru. Leonardo, este jumătate ungar și jumătate

brazilian, și era foarte îndrăgostit ca și mine de muzica românească, în special din Ardeal. A fost o îmbinare ideală de la prima vedere! Am vrut să colaborăm împreună și am făcut foarte multe concerte în Germania, Austria, Turcia, Suedia, România, Ungaria. Am înregistrat și un compact disc împreună, pentru vioară (respectiv vioara cu goarnă) și pian (“Traditional music from Romania”, De Cecco - Jeszensky Duo). Chiar dacă amândoi știm și engleza, noi vorbim numai română împreună, eu cu accentul meu italian, el cu accentul portughez .

Mulți muzicieni din etniile minorităților etnice ale României, precum armeni, evrei și țigani- rromi, au preluat repertoriul muzical românesc și l-au propus comunităților lor din restul lumii cu mult succes (vezi lăutarii evrei ai secolului trecut din New-York, sau lăutarii armeni din aceeași perioadă din Los Angeles). Am contatat că îmbinările ideale ale muzicii românești în culturile minorităților, după cum au fost primite compozițiile mele, atașate predominant melosului românesc, la audiențele evreiești, țigănești și din alte etnii, în România, sau în străinătate. În România, de la lăutarii bătrâni din Maramureș și Bucovina am învățat foarte multă muzică evreiască pe care o cântau în trecut la nunțile evreiești. Deci tezaurul folcloric al stilului evreiesc a rămas acum în posesia unor lăutari țigani- rromi din România. Pe de altă parte, o latură puternică a culturii românești și a acestor imigranți din SUA a rămas, sau a fost ușor modificată, de către lăutarii evrei de klezmer născuți în SUA.

Ce vreau să fac este ca să amintesc tuturor că toate aceste etnii, români, evrei, unguri, țigani-rromi, huțuli, au contribuit masiv la splendidul și bogatul tezaur muzical românesc. Încerc să le explic tuturor , că pe de-o parte le este ușor să conceapă că jazzul, de exemplu, este creație afro-americană. Dar tot acești oameni ar trebui să înțeleagă tot așa de ușor că muzica klezmer este 70% românească. Trebuie să amintesc la mulți minoritari că doinele, sârbele, horele, pe care ei le declară “evreiești” sau “țigănești”, sunt din moștenirea folclorului românesc. În același timp, este o realitate că pe lângă muzica “pură” românească, trebuie dat credit și altor minorități care și-au adus contribuția la bogăția folclorului din România.

Stilul meu, pot să spun că s-a ăscut și va muri cu mine. Eu sunt un improvizator, de fiecare dată cânt diferit, ca un lăutar. Dar, în același timp, structura compozițiilor mele are o mare legătură cu tradiția occidentală cultă, în special din timpul romantismului. M-am apropiat și de jazz (cineva numește stilul meu “etno-jazz”), dar nu pot să spun că eu cânt jazz, pentru că jazz-ul autentic are o mare legătură cu folclorul afro-american, în timp ce muzica mea este un fel de “jazz” născut la țărani români. Este însă adevărat că am unele compoziții (cele mai complexe) care ar putea beneficia de publicare și de propunerea lor în repertoriul muzicienilor occidentali, dar am și rezerve că astfel ar putea “stagna” pe hârtie și și-ar putea din “viața” lor.

Trăim într-o perioadă foarte grea pentru acei muzicieni care nu vor să facă muzică comercială. În România aud foarte multă lume care spune: “Țigani ăștia cu manelele lor au distrus gustul muzical românesc”; dar ce au făcut rromii cu

muzica lor, românii au făcut tot la fel: acum se cântă muzica cu clape electronice, cu efecte de sintetizator, și lumea se justifică spunând: “așa-i modernitatea”. Dacă asta este modernitatea, eu însă o refuz. Trăim într-o perioadă de deteriorare umană, ceea ce Hindușii o denumesc “Kali Yuga” dar cred că mai există și un loc în această lume, a muzicii, artei, filozofiei, care să ofere lumina frumosului omenirii, inclusiv al acelui frumos milenar al culturii și muzicii românești.

Am primit cu bucurie invitația de a participa la evenimentele științifice organizate de Centrul de Studii și Cercetări Interculturale din Universitatea de Arte “George Enescu” din Iași, deoarece aici există preocupări reale în domeniul interferențelor culturale și am avut privilegiul de a o cunoaște pe cea care a inițiat aceste lucruri prin cercetări și publicații, Eugenia Maria Pașca. Mulțumiri și sperăm să ne întâlnim cât mai curând.

Abstract

In Romania, from the old fiddlers from Maramures and Bucovina counties I have learned a lot of Jewish's music, which they used to sing, in the past, to the Jewish's weddings. So the folkloric thesaurus of the Jewish's style has now remained in the possession of some gipsy musicians from Romania. On another hand, a strong part of the Romanian culture and of these immigrants from USA has remained or been slightly modified by the Jews musicians of klezmer borne in USA. What I want to do is to remember to all that these ethnics, Romanians, Jews, Hungarians, Gipsies, Hutsuls, have massively contributed to the stunning and the reach musical thesaurus. In this way I am trying to explain that, on a hand, it is easy for them to conceive that the jazz, for example, is Afro-American creation. But in the same time, should easily conceive that the klezmer music is 70% Romanian. I must remember to many minorities that “doinele” (melancholy Romanian folk songs), “sârbele” (lively Romanian folk dances), “horele” (Romanian round dances), which they have declared to be “Jewish like” or “Gipsy like”, are from the Romanian folklore's legacy.

**2. INTEGRITATEA ACTIVITĂȚII CÂNTULUI VOCAL-CORAL LA
LECȚIA DE EDUCAȚIE MUZICALĂ PRIN DEZVOLTĂREA
„REGISTRELOR INTERPRETATIVE” LA ELEVII CLASELOR
PRIMARE**

**THE INTEGRITY OF VOCAL AND CORAL SINGING ACTIVITY AT
THE LESSON OF MUSICAL EDUCATION THROUGH THE
DEVELOPMENT IN
“INTERPRETATIVE REGISTERS” OF CHILDRENS**

Lector univ. drd., Marina CALIGA, Theory and conducting Department,
“Alec Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia

Rezumat

În condiții moderne, sistemul disciplinei Educație Muzicală la noi în țară și în plan mondial se află în permanentă căutare a metodelor și procedeele noi precum în latura teoretică atât și în cea practică. Integritatea lecției de Educație Muzicală este unul de obiectivele majore care fundamentează cultura spirituale ale elevilor.

Activitatea cântului vocal-coral la lecția de Educație Muzicală este una din activitățile muzical-didactice acceptabilă de toți elevii din clasă. Lucrul asupra „registrelor interpretative” în timpul activității cântului vocal-coral va forma competențele care vor contribui la performanțele elevilor în acest domeniul al artei.

„Muzica a început în cântec, dar cântecul este cea mai bună inițiere posibilă în muzică”. Ensert Ansermet

O modalitate de a cultiva dragostea în inimile elevilor este muzica. Simțurile, gândurile copilului sunt orientate în mod deosebit de această artă a frumosului. Pătrunderea profundă a ei în viața spirituală transmit individului o putere educativă neobișnuită. „Arta muzicii dezvoltă în om ceea ce e frumos, original și nobil; conștiința morală și caracterul. Invitând la viața superioară în creație, demnitate și onoare, dobândirea libertății spiritului” (Cioaran, p. 17).

Precum corpul are nevoie de aer, tot așa și omul are nevoie de muzică (Bălan, p.132). În cadrul procesului educațional este necesar să conștientizăm că anume prin cânt se manifestă mai bine individul: calitățile sufletești se descătușează și dau naștere realizărilor fructuoase; stările sufletești sunt exteriorizate, în felul acesta, apare ideea de comunicare reciprocă; cautarea propriei masuri în temeiul necesității firești de echilibru, armonie, afirmarea omenescului.

Reieșind din curricula disciplinei Educație Muzicală la noi în țară, învățământul artistic dezvoltă în intelectul copiilor competențele sus enumerate,

urmarind scopul general al disciplinei: **realizarea culturii artistice ca parte componenta a culturii spirituale** (Curricula, p. 3).

E de menționat, că spiritualitatea este superioară intelectului. În ea sunt integrate, la nivel, atât rațiunea cât și spiritul. Fiecare părinte dorește ca copilul său să devină personalitate, să atingă niveluri înalte în viață. De aceea, sarcina primordială a cadrelor didactice este de a dezvolta spiritualitatea, formând/educând o **personalitate integră**. Din punct de vedere a obiectivelor și a strategiilor didactice, idealul educațional stă sub semnul dezvoltării spirituale și înseamnă înțelepciune, iubire, echilibru, lumină în suflet, armonie, înțelegere, nestrămutare etc.

În raport cu educația, arta muzicii este abordată din perspectiva naturii ei specifice, în acțiunea și puterea mesajului ce-l poartă ea pentru viață. Profesorul Pașca E.-M., susține că activitatea centrală a întregului proces de educație muzicală (din punct de vedere senzorial, cognitiv și afectiv) o constituie cântarea (vocală și instrumentală). Cel mai direct și elocvent instrument muzical, îl prezintă vocea umană (Pașca, p. 86). „Cântarea – mijlocul de căpetenie al educației muzicale a copiilor și, în același timp, forma cea mai accesibilă spre arta muzicii al copilului” (Vasile, p. 227).

Muzica cântată modelează caracterul omului, ordonează, inspiră și îmbogățește sentimentele umane. Cântul la copii – e un proces fin și din acest punct de vedere necesită o atârnare competentă față de această activitate didactică. Succesele interpretării vocal-corale, în mare parte, depind de prăgătirea profesională a profesorului. Interpretarea vocală „pe viu” va domina legițile teoretice prin capacitatea de formare/ascultare, integral transformându-le în mijloacele practice. La vârsta școlară, copiii nu au deprinderi avansate de interpretare vocal-corală. Profesorul, prin exemplul propriu, va fi un etalon: interpret, ascultător, profesor.

Formarea interpretării vocal-corale e un proces complex. Una din posibilitățile în fundamentarea și promovarea acestei arte este menită Educația Muzicală în școală, promovată către profesorii de performanță, absolvenții Universităților și Colegiilor de Muzică și tinerilor cu vocație. Îndeplinind obiectivul principal – lecția de educație muzicală întruchipează arta, transformându-se în valoare spirituală, culturală ale personalității.

La orele de Educație Muzicală se planifică un șir de idei principale, care cuprind conținutul sistemic integral al procesului instructiv/educativ în școală:

- trecerea treptată de la limitarea activităților de bază: **audiție, cântul vocal-coral la sistematizarea și integrarea** lor cu diferite activități muzical-didactice din domeniul artei;
- formarea gândirii creative despre arta muzicii și prin muzică;
- integrarea principiilor pedagogiei generale cu principiile artei pedagogice, determinate cu natura intonațională a muzicii;
- integrarea acestor principii cu alte genuri de artă;
- integritatea disciplinei prin proiectarea didactică a lecției.

La finele ciclului liceal elevul va fi capabil să demonstreze următoarea competențe din această activitate muzical-didactică:

- reguli principale în interpretare vocală (solo), interpretare vocal-corală și igiena vocii;

- gesturi dirijorale (respirație, apnee, începutul și sfârșitul execuției vocal-corale;

- respectarea tempoului, dinamicii, frazarea, accentele și altele elementele limbajului muzical, etc.

Profesorul Abdulin E., susține: „Cadrul didactic, care este capabil să lucreze în permanentă căutare/cercetare, demonstrând competențele performante, denotă perseverență în interpretarea vocal–corala profesionistă și cunoaște particularitățile de vârstă a copiilor, reieșind din posibilitățile lor interpretative; dezvoltarea aparatului vocal la copii, etc. (Abdulin, p. 83).

Muzica vocal-corală este un univers aparte cu farmecul său irepetabil. Arta vocal-corală presupune efort intelectual deosebit, cunoștințe teoretice și metodice ample din partea profesorului, precum, în aceeaș măsură, și efort din partea elevilor, dăruire de sine, altfel nu vom putea demonstra succese în acest domeniu, iar discuțiile despre muzica interpretativă nu vor fi motivate (Gagim, p. 123). Formarea deprinderilor interpretative, de a **cânta** corect și expresiv, alcătuiesc împreună cu cele de cultivare a aptitudinilor muzicale și cu cele de aplicare în practică, formând un adevărat bagaj educațional (Vasile, p. 232).

Cultivarea vocii se realizează prin diferite metode: lucrul asupra respirației, dicției emisiei corecte, intonației, frazării etc. Una din problemele acestui domeniu „cântul vocal–coral” este dezvoltarea aparatului vocal la copii (Delion, p. 122). Efectuarea lucrului metodic corect asupra fonației, lucrul asupra respirației - are drept scop în această activitate lucrul asupra „**registrelor interpretative**” a aparatului vocal la copii. E vorba despre **registrele**, pe care unii specialiști din domeniu le recomandă, efectuând lucru asupra aparatului vocal, punând accent pe registru de falțet la vârsta copiilor din clasele primare; alții susțin poziția lucrului „registrelor de piept”, cei de al treilea efectuând acest lucru, urmăresc o metodică unde dezvoltă trei tipuri de „**registre interpretative**”.

Din literatura de specialitate cunoaștem posibilitățile interpretative la elevii claselor primare. Diapazonul lor de lucru cuprinde intervalul de la *octavă* și ajungând la un interval de *dețimă*, în cele mai rare cazuri diapozanul la copii acestei vârste cupreinde posibilitățile interpretativ cu mult mai largi (e vorba despre copii dotați). Unii profesori din domeniu susțin în cercetările sale, că copiii în timpul fonației corecte trebuie să interpreteze în registru acut pe falțet (Stulova, p.25). Alții, încearcă să dovedească prin metodica sa de lucru, că utilizarea în interpretarea vocală numai a manierelor de falțet, ajungând la vârsta de maturitate vor conduce o dezvoltare insuficientă în plan timbral și dinamic. În perspectivă, acești copii vor interpreta numai pe falțet (Ogorodov, p.95).

Este cunoscut faptul precum că registrele vocii umane sunt succesiuni consecutive de note, caracterizate de condiții mecanico-fiziologice, identice date cuplajului constituit de laringe și rezonatorul faringobucal (Pînghîreac, p.41).

Burlui A., propune o metodă pentru formarea/dezvoltarea intonației perfecte, care la fel este bazată pe „teoria registrelor”. Această metodă propune reușita intonării perfecte, utilizând registru de falțet, ex.: începînd de la tonul primar, se face un asalt peste octavă, apoi treptat exercitarea acestei metode se modifică, bazându-se pe exerciții și cântecelele din curriculum. (Burlui, p.24). Școala emiritului profesor rus Varlamov din domeniul artei vocale tratează lucrul asupra **registrelor interpretative** recomandând utilizarea **registrelor „amestecate”** (Varlamov, p.25). Profesorul (Bogdan, p. 96), susține: „Un registru din cadrul întinderii vocii umane este o serie de sunete cu valoare egală”.

„Problema utilizării registrelor, în practica profesorului de educație muzicală, nu este deloc ușoară. Activitatea profesorului poate fi comparată cu un „aisberg”, unde partea de la suprafață va demonstra capacități vocale deosebite la copii. Cred, că acest „pisc” poate fi exaladat dacă la temelie lui stă profesorul responsabil și competent în teoria și practica formării/dezvoltării prin arta vocal-corală; care posedă un auz muzical antrenat; dorința de o creștere profesionistă și perfecționare permanentă; flexibilitate și atenție individuală pentru fiecare copil, etc.” (Cegolea, p. 98).

Vocea este principalul mijloc de redare a muzicii. Calitățile unei voci frumoase sunt: timbrul, claritatea, justețea intonației, maleabilitatea, omogenitatea flexibilitatea, volumul. Toate acestea se cultivă printr-o activitate susținută de educație vocală (Aldea, Munteanu, p.60.) Dezvoltarea calităților vocale e unul din procesele complexe - cântul. Calea de a pătrunde în esența acestei activități trebuie să deschidă în fața copiilor, începînd cu fiecare sunet interpretat, intonație, sensibilitate, participare afectivă.

Realizarea obiectivului presupune efort, tensiune și emisie. E important ca copiii să fie tentați, să simtă plăcerea efortului: atunci profesorul, prin activitatea sa cu copii, nu va învăța cântecul, ci va dezvolta la elevi simțul autoaprecierii; simțul dragostei și răspunderii. Dacă profesorul efectuează lucrul instructiv/educativ, aplicînd metode corecte și eficiente, urmărind pași profesioniști, atunci, în timpul interpretării, calitățile vocal-interpretative se vor dezvolta treptat, leger și fără de efort. Anume acești elevii vor demonstra capacități deosebite și vor fi dovada efortului didactic-educativ de calitate.

Din punct de vedere al teoriei registrelor, foarte des întâlnim în practica școlară dezvoltarea insuficientă a aparatului vocal. „La copiii vârsta preșcolară și școlară mică, aparatul vocal este încă nematurizat, fragil, cu volum mic, prezentând unele disfuncționalități (Pașca, p. 24). Din acest motiv, elevii care nu au competențe sus enumerate în această activitate didactică, ajungînd în clasele superioare, după diapazon și după palitra timbrală, nivelul lor interpretativ are un diapazon puțin dezvoltat. În cazul acesta este binevenită o dezvoltare deplină

a aparatului vocal la copii, începând cu clasele primare, pâna la finele studiului disciplinei Educația Muzicală.

În concluzii: Realizarea obiectivului propus î-l găsim în: formare la elevi abilității de interpretare/intonare perfectă a sunetelor; gândirea muzicală avansată în timpul interpretării; trimiterii sunetului în rezonatori; perceperea vocalizării în timpul fonației corecte; utilizarea legeră a **registrelor interpretative**. Fiecare copil, conștient trebuie să recunoască și să simtă că este un mic interpret. Din această perspectivă, copilul trebuie să conducă cu vocea sa, urmărind: interpretarea sunetului plin, profund, leger, ascuțit, înălțător; sunetul muzical pentru copii trebuie să aiba nu numai înălțime, ci culoare și putere, justețe și suplețe; intensitate și expresivitate.

Abstract

In the modernised conditions of the Musical Education system, we can find a vital and permanent difference in searching for new methods and models in the education theory and practice. The integrity of the lesson through various art domains becomes an important objective which organises the lesson of Musical Education within an integral system. Fulfilling its main objective – the lesson of Music Education embodies art, changing itself into the personality.

This article describes one fragment selected from a Music Education lesson which reflects the vocal–coral singing activity the development of children performance registers is primary. We also considers that this principle will be implemented, thus forming the artistic culture of the students according to the curriculum of the Music Education subject.

BIBLIOGRAPHY

1. Cioran E. Cioran și muzica. București:Humanitas. 1997
2. Balan G. Dincolo de muzica. Editură pentru Literatură. București.1967
3. Coroi E., Borș A., Croitoru S., Gagim I., Stângă A. Curriculum pentru disciplina Educație Muzicală. Cl. I-IV. Chișinău 2010
4. Pașca E.-M. Un posibil traseu al educației muzicale în perioada prenotației, din perspectiva interdisciplinară. Ed. Artes. 2006
5. Vasile V. Metodica educației muzicale. București: Ed. Muzicală. 2004
6. Abdulin E. Методика музыкального воспитания. Ед. Музыка. Москва. 2006
7. Gagim I. Stiinta si arta Educatiei Muzicale. Ed. II., Ed. ARC 2004, p.123
8. Delion P. Metodica educației muzicale. Ed. Hyperion. Chisinau. 1993

9. Стулова Г. О методах работы с начинающим хором младших классов с точки зрения теории резонаторов. În // История музыкального воспитания. Москва. Просвещение. 1987
10. Огородов Д. Вокально-хоровое воспитание на уроках музыки. Москва. 1989
11. Pinghireac E., Pinghireac G., Arta cîntului si intrpretarii vocale. București. 2003
12. Burlui A. Introducere în arta cîntului. Ed. Apollonia. Iași. 1996
13. Варламов А. Полная школа пения. Ед. Music Planet. Санкт-Петербург. 2008
14. Bogdan C. Foniatrie clinică. Voce. Ed. Viața medicală românească. București. 2001
15. Cegolea G. Vox Mentis. Ghid practic pentru cîntat si vorbit. București. 1998
16. Aldea G., Muneanu G. Didactica educației muzicale în învățământul primar. Ed. a 2-a, rev.- București: Ed. Didactică și Pedagogică. 2005
17. Pașca E.-M. Dimensiuni ale educației artistice vol. V. Managementul activităților muzicale extracurriculare în educația formală și nonformală. Ed. Artes 2009

3. DE CE O ANTICHITATE TÂRZIE PE TERITORIUL ROMÂNIEI? WHY LATE ANTIQUITY IN ROMANIA?

Lector. univ. drd. Ioana-Iulia Olaru,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Pe nedrept marginalizată și chiar neluată în seamă de istoricii de artă, Antichitatea Târzie este o perioadă de tranziție care cu greu își găsește locul oriunde în lume. Pe teritoriul țării noastre, cu atât mai greu este de stabilit limitele temporale ale acesteia, cu cât nici granițele geografice nu ne sunt suficient cunoscute și nici toate evenimentele care s-au succedat în acele timpuri. Lucrarea de față încearcă o fixare în timp și spațiu a acestui moment: o epocă dispărea din scena istorică, Antichitatea, și o alta, Evul Mediu, își făcea loc în viața oamenilor trăitori pe aceste meleaguri.

Insuficient cercetată ca perioadă istorică distinctă, Antichitatea Târzie pe teritoriul țării noastre este în general încadrată în Antichitate. Un sfârșit de Antichitate, un început de Ev Mediu – este în general și optica cercetătorilor străini asupra unei astfel de perioade oriunde în lume, dar, din păcate, cu atât mai mult la noi acestei epoci nu i s-a acordat cuvenita atenție care ar trebui să i se ofere unei perioade de trecere de la o perioadă istorică majoră la alta, care există aproape întotdeauna, mai ales în ceea ce privește arta. Pe nedrept marginalizată și chiar neluată în seamă de istoricii de artă, Antichitatea Târzie este o perioadă de tranziție care cu greu își găsește locul pe teritoriul țării noastre, unde cu atât mai greu este de stabilit limitele temporale ale acesteia, cu cât nici granițele geografice nu ne sunt suficient cunoscute și nici toate evenimentele care s-au succedat în acele timpuri. Apariția în germene a valorilor perioadei următoare, Evul Mediu, transformările care se vor întâmpla la nivelul artei, treptat transformată dintr-un instrument propagandistic imperial într-unul religios și „local”, nevoia unei largiri a clasificărilor acestor perioade de începuturi, justifică locul pe care îl căutăm unei zone temporale mai puțin studiată la noi ca epocă de sine-stătoare.

De aceea, poate un început binevenit l-ar putea constitui, la noi, chiar fixarea momentului de debut al Antichității în general. Legați fiind de istoria Imperiului Roman, putem considera că, în ceea ce ne privește, am intrat în perioada antică o dată cu folosirea scrisului. Limita inferioară a Antichității la noi este considerată a fi reprezentată de anul 106 d.Hr.

Dar încă sec. I î.Hr. al civilizației dacice a fost marcat de pătrunderea influențelor romane, prin intermediul artefactelor ajunse la noi, pe cale comercială încă din timpul împăratului Augustus, o dată cu intrarea teritoriului Dobrogei de azi sub supraveghere militară romană. Astfel încât, o dată cu acest secol putem socoti începutul clasicismului civilizației dacice.

În privința artei antice de pe teritoriul statului dac, de acest aspect poate fi vorba, după unele opinii, chiar începând cu conturarea puterii lui Burebista, la înc. sec. I î.Hr. Oricum, anul 106 d.Hr. este cel în care încep mutații importante și în ceea ce privește arta, de la începutul sec. al II-lea d.Hr. înainte intensificându-se importul de artefacte romane, ca și producerea acestor forme artistice romane aici, pe teritoriul țării noastre, dar multe sunt daco-romane, sinteze între tradiția artistică romană și cea autohtonă.

Foarte puțină geografie... Încă din vechi timpuri, geto-dacii au ocupat un spațiu mai extins decât cel al țării noastre, dar permanentă a fost locuirea de pe teritoriul României de astăzi. Multe controverse există încă în ceea ce privește limitele antice ale provinciilor, astfel încât vom aduce în discuție relatările istoricilor timpului, care par mai sigure.

Încă din timpul lui Burebista, „statul dac” [1] întemeiat de el – o formațiune politică superioară anterioarelor uniuni tribale – a cunoscut extinderea sa maximă (la care nu va mai ajunge niciodată în viitor): la nord depășea Munții Carpați, la sud ajungea până la Munții Haemus (Munții Balcani de astăzi), spre vest se întindea până la Dunărea panonică și, mai departe, până la râul Marus (Morava de azi) și Pădurea Hercynică, Carpații Mici din vestul Slovaciei, iar spre est, după râul Tyras (Nistrul de astăzi), până la Olbia [2], orașul grecesc de pe gurile Bugului, de unde coboară apoi, de-a lungul Pontului Euxin, până la Apollonia, în Tracia. Moartea regelui dacilor a dus la slăbirea puterii acestora și la împărțirea formațiunii unitare create de el în patru, mai târziu în cinci părți conduse de regi cu atitudini diferite față de Imperiul Roman, pe teritoriul Dobrogei existând alte trei regate.

După Ptolemeu, Dacia întemeiată de Traian în anul 106 d.Hr. avea drept granițe: Munții Carpați la nord, Dunărea, la sud, Tisa, la vest, Hierasos (Siretul sau Prutul) la est. Ea va ajunge să cuprindă, cu timpul: Transilvania, Banatul, Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei, restul teritoriilor cucerite de romani nefiind înglobate în Imperiu: Crișana, Maramureș, Țara Oașului, bazinul superior al Oltului, nordul și centrul Moldovei și Muntenia – dar influența civilizației romane se va exercita și în aceste regiuni [3], sudul Moldovei fiind în sfera de influență romană a nord-estului provinciei Moesia Inferior (Dobrogea de astăzi), în special după anul 212 d.Hr. (*Constitutio Antoniana*). Conform lui Cassius Dio, și după cucerirea romană populația autohtonă a continuat să existe pe aceste teritorii: mărturii stând și scenele de supunere de pe *Columna Traiană*, și ceramica dacică găsită, alături de cea romană, în așezările și cimitirele de la Brețcu, Comălău (jud. Covasna), Lechința de Mureș, Sf. Gheorghe (jud. Mureș), Mehadia, Vărădia (jud. Caraș-Severin), Orheiul Bistriței (jud. Bistrița-Năsăud) (ca să le amintim doar pe câteva dintre acestea), dar și tipurile de morminte și de rituri de înmormântare.

Până la părăsirea provinciei se cunosc mai multe momente de organizare și reorganizare administrativă a Daciei romane. Prima a fost în anul 106 d.Hr. și a durat până la începutul domniei lui Hadrianus (118-119 d.Hr.), timp în care a

existat o singură provincie. Amenințările barbarilor au dus la reorganizarea ei în vremea lui Hadrianus în Dacia Superior și Dacia Inferior, dar nu prin împărțirea în două, ci prin alcătuirea noii provincii, Dacia Inferior – o provincie-tampon între Dacia Superior și lumea barbară –, aceasta primind, pe lângă unele teritorii aflate anterior în componența Daciei unitare, și unele care aparținuseră Moesiei Inferior, ea fiind constituită astfel din partea de sud a Daciei Traiane: estul Olteniei și, probabil, sud-estul Transilvaniei. Dacia Superior rămâne însă provincia dacică cea mai importantă, cuprinzând nordul și centrul fostei Dacii: Transilvania, Banatul și vestul Olteniei. Sud-estul Transilvaniei nu este sigur în care dintre cele două Dacii a fost înglobat. Ca să nu părăsească și Dacia în fața pericolului (cum părăsise Asiria, Mesopotamia și Armenia), Hadrianus abandonează doar sudul Moldovei, Muntenia și probabil vestul Banatului, regiuni care până atunci făcuseră parte din Moesia Inferior și care în continuare rămân controlate de romani.

În anul 133 d.Hr. este atestată [4] și o a treia provincie, Dacia Porolissensis, creată anterior [5] de Hadrianus, prin desprinderea din Dacia Superior a zonei nord-vestice, pe râul Arieș și pe cursul superior al Mureșului, până la Munții Meseșului și râul Someș, desigur din nevoia unei mai bune apărări a Daciei.

O nouă reorganizare are loc în timpul împăratului Marcus Aurelius, în anii 167-169 d.Hr. cele 3 Dacii (*tres Daciae*) erau: Dacia Porolissensis (jumătatea de nord a Transilvaniei, capitala fiind la Porolissum, Moigradul de azi), Dacia Apulensis nume folosit pentru fosta Dacia Superior (restul Transilvaniei și Banatul, orașul de reședință la Apulum, Alba Iulia de azi) și Dacia Malvensis (Oltenia și restul Munteniei, cu orașul de reședință Malva, neidentificat pe teren, probabil Romula, Reșca de azi; dacă, după unele opinii, orașul Malva ar fi fost în Banat, Dacia Malvensis cuprindea și Banatul). Cei mai mulți cercetători – Mommsen, Hirschfeld, Domaszewski, Tocilescu, Pârvan, D. Tudor localizează Dacia Malvensis exclusiv în Oltenia, alți istorici – Patsch, Daicoviciu, Stein, sunt de părere că aceasta cuprindea numai Banatul de azi, vechiul teritoriu al Daciei Inferior, adică Oltenia de azi, făcând parte din Dacia Apulensis.

După părăsirea Daciei, pentru a nu fi acuzat că Imperiul are o provincie în minus, Aurelianus a lansat știrea că a strămutat romanii de acolo în sudul Dunării, unde a înființat o nouă provincie, Dacia Aureliană, care cuprindea: estul Moesiei Superioare, în dreptul Orșovei de azi, și vestul Moesiei Inferioare, până la vărsarea râului Oescus (azi Iskăr). Aceasta a fost împărțită, prin reformele lui Diocletianus și ale lui Constantin cel Mare, în două părți (care aparțineau de prefectura Illyricum): Dacia Ripensis, în nord, de-a lungul țărmului Dunării (între râul Porecka și râul Vit), cu capitala la Ratiaria (azi Arăer) și Dacia Mediteranea, mai în interior, spre sud, cu capitala la Serdica (azi Sofia).

În anul 297 d.Hr., Dacia Pontică, Dobrogea de astăzi, devine o provincie separată (parte a diocezei Thracia), numită Scythia Minor – cu capitala la Tomis –, ea fiind despărțită de împăratul Diocletianus de Moesia Inferior (constituită în

anul 86 d.Hr., când Moesia a fost divizată în două părți, Moesia Superior și Moesia Inferior), în cadrul proiectului său de întărire a frontierei. Dunărea constituia de altfel granița naturală dintre provinciile Moesia Inferior – și Moesia Superior și Dacia romană –, iar în nord, vest și est, Dacia era despărțită de iazigi, de daco-geții liberi, costoboci, carpi etc. prin granițe întărite prin castre. După mutarea capitalei la Constantinopol, Scythia Minor devine una dintre cele mai importante provincii romane din Balcani, o legătură între noua capitală a Imperiului și Delta Dunării, sistemul defensiv al frontierei dunărene incluzând fortificații, valuri de apărare, cetăți, pentru a opri accesul spre Imperiu.

După retragerea aureliană, în următoarele trei secole granițele provinciilor de pe teritoriul țării noastre vor fi în mișcare în funcție de năvălirile migratorilor.

Eutropius și Rufius Festus evaluează lungimea hotarelor provinciei Dacia din timpul lui Hadrianus (Dacia Superior, Inferior și Porolissensis) [6] la o lungime de 1000 de mile romane sau 1 milion de pași, adică 1 479km, închizând o arie de cca 125 400kmp. Oricum, Dacia romană a fost provincia – dintre toate cele europene ale Imperiului Roman – cu cea mai extinsă graniță cu lumea barbară.

Căutări ale unor limite temporale ale Antichității Târzii pe teritoriul țării noastre. Pentru că foarte mult nu ne putem depărta de istoria Imperiului, integrați fiind în el la acea vreme, firesc ar fi să găsim un corespondent al Antichității Târzii pe teritoriul României – în civilizația Imperiului Roman.

În ceea ce privește începutul, la noi, al Antichității Târzii ca perioadă istorică:

- o limită inferioară a acestei perioade în ceea ce privește provinciile de pe teritoriul țării noastre nu poate fi depărtată mult de momentul de debut al Antichității Târzii în Imperiu, așadar aproximativ sec. al III-lea d.Hr.: în general domnia Severilor, care permite pătrunderea tot mai puternică a influențelor cultelor orientale în viața romanității (de altfel însăși ideea de „romanitate” a fost o noutate, decretul din 212 d.Hr., a succesorului lui Septimius Severus, Caracalla, transformând în romani pe toți cetățenii liberi ai Imperiului);
- chiar însăși „retragerea aureliană”, pentru că în general cele trei secole agitate care au urmat părăsirii Daciei de autoritățile civile și militare imperiale constituie o perioadă istorică distinctă în ceea ce privește raporturile cu Imperiul.
- un alt punct de reper al începutului Antichității Târzii îl poate constitui sec. al IV-lea d.Hr.: Epoca Dominatului, instaurată o dată cu domnia lui Diocletianus, acum Scythia, numită astfel prin reformele acestui împărat, integrându-se în sfera de influență a Constantinopolului;
- sau, desigur, domnia lui Constantin cel Mare, perioadă care, ca și în Imperiu, a însemnat prefaceri intense și mai ales o unitate spirituală realizată prin religie, prin noua religie acceptată de împărat și de toți cetățenii, dar și mutarea sferei de interes a Imperiului spre Răsărit, o dată cu mutarea capitalei acestuia la Constantinopol;

Ca punct ultim al perioadei istorice pe teritoriul țării noastre:

- după unii cercetători, aproximativ anii 400 d.Hr. constituie o limită între Antichitate și Evul Mediu;
- Antichitatea Târzie va dura până în sec. al VI-lea – al VII-lea d.Hr., când căderea frontierei Dunării – dispariția liniei de apărare militară o dată cu revărsarea în masă a slavilor și a bulgarilor în Peninsula Balcanică și stabilirea lor aici (sec. al VI-lea, slavii, apoi sec. al VII-lea, bulgarii) – și, ca urmare, frământările care încep să se țină lanț – vor destrăma unitatea romanității în această parte a lumii, particularități medievale adâncindu-se apoi treptat;
- sec. al VII-lea d.Hr. chiar marcând, istoric, sfârșitul relațiilor pe care le păstraserăm cu Imperiul Roman, care nu-și mai putea menține poziția pe Dunăre, acest secol fiind socotit de cercetători ca momentul în care se încheie prima perioadă bizantină, Epoca romano-bizantină (o dată cu sfârșitul domniei lui Heraclius, 610-641 d.Hr.);
- dar pe plan intern, sec. al VI-lea d.Hr. este socotit a puncta sfârșitul Antichității și începutul perioadei medievale, în legătură cu procesul de stratificare socială din cadrul obștilor, „romanii populare”, care devine un fenomen tot mai puternic;
- și provincia Scythia Minor ajunge la dezvoltarea sa maximă încă din timpul împăratului Anastasius, 491-518 d.Hr.;
- domnia lui Iustinianus I (527-565 d.Hr.) poate fi considerată un moment de apogeu al organizării politice, religioase, culturale a Imperiului, care pune capăt unei ere și stă la temelia alteia noi: cea bizantină, ecouri ale acestui moment făcându-se simțite și în provinciile Imperiului și, desigur, și în Dacia și în Scythia Minor;

În privința creștinismului primitiv, acesta are la noi ca limită inferioară sec. al IV-lea d.Hr.: după cum vom vedea, nu putem vorbi cu siguranță, în lipsa dovezilor datate cu certitudine, despre existența lui înainte de acest secol; iar ca limită superioară: organizarea ecleziastică superioară care va pătrunde pe teritoriul țării noastre prin filiera slavo-bizantină: reformele lui Heraclius I (610-641 d.Hr.) (îndepărtarea Bizanțului de sistemul roman al lui Diocletianus, separarea puterilor militară, civilă și judecătorească, dar păstrarea conducerii centralizate) reprezintă în general limita superioară a primei perioade bizantine la noi, acceptată de cei mai mulți istorici.

Din punctul de vedere al încadrării perioadei artistice a Antichității Târzii, ca moment de început problema este și mai departe de a fi elucidată:

- dar tocmai datorită continuării legăturilor cu Imperiul – Roman apoi Bizantin – putem considera că influențele orientale caracteristice pentru sec. al III-lea d.Hr., din timpul Severilor, influențe care își pun tot mai mult amprenta asupra diferitelor domenii ale artei romane din provincii, este un fenomen întâlnit și în ceea ce privește arta de la noi;
- așadar, încă din sec. al III-lea d.Hr. – chiar dacă nu știm foarte sigur și cu atestări momentul în care a pătruns la noi creștinismul (cel puțin despre o artă

creștină nu putem fi siguri pentru acest secol, abia în secolele următoare înmulțindu-se artefactele creștine) – totuși putem vorbi despre o artă a Antichității Târzii pe teritoriul țării noastre încă din sec. al III-lea d.Hr., când schimbări deja se produceau, la fel ca în restul Imperiului de care eram legați, astfel încât și la nord de Dunăre, sec. al III-lea d.Hr. deja cunoștea desprinderea treptată de clasicismul artei antice de până acum, pătrunsă și la noi, ca peste tot, o dată cu stăpânirea romană din primul secol d.Hr.

Ca încheiere a Antichității Târzii în ceea ce privește arta, sfârșitul perioadei la noi are la fel de strânse legături cu evoluția artei romane din Imperiu:

- deși unele forme ale artei romane continuă să existe cadrul noii arte bizantine până în sec. al VII-lea d.Hr. (mai ales în zona de sud a țării noastre), în ceea ce privește Antichitatea Târzie din punctul de vedere artistic, o limită superioară ar fi cea universală, a maturizării stilistice instaurate o dată cu sec. al VI-lea d.Hr., secolul de aur al lui Iustinianus, când treptat are loc încheierea stilului bizantin în formare [7] (prima perioadă a stilului bizantin chiar se consideră că ia, de altfel, sfârșit o dată cu sec. al VII-lea d.Hr., și la noi și în restul Imperiului).

Așadar, avem de-a face cu o perioadă istorică pe care o putem socoti de sine-stătătoare, atât cât poate fi de individualizată o asemenea perioadă de tranziție, care și în afara hotarelor de atunci ale țării noastre a oscilat mereu între ultimile izbucniri ale anticului și primele concretizări ale medievalului, între procesul de romanizare și cel de încreștinare. O perioadă care, din punctul de vedere artistic, s-a aflat la noi în permanente căutări, îngreunată de frământări politice permanente, care amplifică și mai mult complexitatea abordării acestui moment ireductibil la formule consacrate.

Referințe bibliografice

[1] Strabon nu menționează statul dac al lui Burebista, la existența lui făcând referire decretul în cinstea lui Acornion din Dionysopolis, și Iordanes, în *De Getarum sive Gotharum origine et rebus gestis*. Cf. Iancu Moțu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Ed. Corint, 2004, p.46-49.

[2] Începând din anul 55 î.Hr., Burebista cucerește toate cetățile grecești nord-pontice – Olbia – la gura Bugului – Tyras – la vărsarea Nistrului – Histria, Tomis, Callatis, Dionysopolis, Odessos, Mesembria și Apollonia. Cf. Mihai Bărbulescu, Dennis Diletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007, p.37.

[3] În Moldova și în Muntenia au existat detașamente ale legiunilor: la Filipești și la Pietroasele (Bărăgan), la Târgșor, Mălăiești și Drajna de Sus, ori la castrele Flămânda pe Dunăre, Barboși și Poiana – vechea Piroboridava – pe Siret. *Ibidem*, p.45.

[4] Într-o diplomă militară descoperită în 1960 în ruinele castrului roman de la Gherla. Cf. Mihail Macrea, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Academiei Române, 2007, p.41.

[5] probabil încă din anul 124 d.Hr., când împăratul vizitase aceste meleaguri. *Ibidem*, p.42.

[6] Așadar Dacia romană: Banatul, Oltenia și Transilvania propriu-zisă, intracarpatică, fără regiunile periferice. *Ibidem*, p.88.

[7] arta, cultura, viața se orientalizează treptat, astfel încât în vremea lui Iustinianus și a succesorilor săi putem vorbi despre un stil bizantin propriu-zis. Deja hieratismul bizantin, cu încremenirea expresiilor și a atitudinilor personajelor, cu rafinament tratării veșmintelor ce degenerază în schematism, precum și alte canoane se generalizează, nemaipăstrând nimic din clasicismul greco-roman. Cf. Corina Niculescu, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, Ed. Meridiane, 1971, p.14; Ecaterina Dunăreanu-Vulpe, *Tezaurul de la Pietroasa*, București, Ed. Meridiane, 1967, p.47.

Abstract

Unfairly sidelined and even disregarded by art historians, Late Antiquity is a period of transition which difficulty finds its place everywhere. In our country, it is harder to set its time limits, geographical boundaries and all events that have succeeded at that time are not sufficiently known. This paper attempts a fixing time and place of the moment: an era disappeared from the historical stage, Antiquity, and another, the Middle Ages, started in the lives of people living on these lands.

Insufficiently studied as a distinct historical period, Late Antiquity in Romania is generally integrated in Antiquity. The end of Antiquity, the beginning of Middle Ages – this is the way foreign researchers all over the world look at this period, but, unfortunately, this epoch did not receive the proper attention which should have been paid to a period of transition from one major historic phase to another one which exists in most cases, especially in the case of art. Being unfairly sidelined and even disregarded by art historians, Late Antiquity is a transition period which difficultly finds its place in our country, for it is harder to establish its temporal limits, taking into account the fact that we do not even know the geographical borders and events that took place in those times. The appearance of the germs of values for the following period, Middle Ages, the transformations that will take place in the artistic field that has been gradually transformed from an imperial propaganda instrument into a religious and "local" one, the need for enlarging classifications for these beginning periods justifies our endeavour to find a temporal zone less studied in Romania as an individual epoch.

Therefore, a good start might be the establishing of the starting moment of Antiquity in general. Being connected to the history of The Roman Empire, we can consider that, as far as we are concerned, we entered the ancient period once we started using writing. The inferior limit of Antiquity for us is considered to be the year 106 A.D.

But even the Ist century A.D. of the Dacian civilisation was marked by the Roman influence through the means of artifacts that reached our space through trading activities during the time of the Emperor Augustus, once the territory of today's Dobrudjia began to be supervised by the Roman army. Thus, we can consider that this century is the starting point for the Dacian civilisation classicism.

Regarding ancient art on the Dacian territory, we can speak about this topic, according to some opinions, starting with the moment Burebista became a ruler, at the beginning of the Ist century B.C. Anyway, the year 106 A.D. is characterized by important changes as far as art is concerned, the beginning of the IInd century A.D. is marked by the intensified import of Roman artifacts, as well as by the production of these artistic forms here, on the territory of our country, but many of them are Dacian-Roman, representing a synthesis between the artistic Roman tradition and the autochthonous one.

A little geography... From ancient times, the Geto-Dacians occupied a more extended space than that of our country, but they permanently lived on the territory of our today's Romania. There are many controversies regarding the ancient borders of the provinces, therefore we will use the works of the historians of that time, which seem to be safer.

Ever since Burebista reigned, "the Dacian state" [1] that he founded – a political formation which is superior to previous tribal unions – has seen its full territorial extension (which will never again be reached): in the north, the border was over the Carpathian Mountains, in the south, it reached The Haemus Mountains (known today as The Balkan Mountains), towards the west – its length was limited by the Pannonic Danube and farther, to The Marus River (today's Morava) and The Hercynic Forest, The Small Carpathians from Western Slovakia, and towards the east –after The Tyras River (today's Dniester), to Olbia [2], the Greek city on the mouth of The Bug, and it descends afterwards along Pontus Euxinus, towards Apollonia, in Thrace. The death of the Dacians' king led to the weakening of their power and to the division of the unitary formation that he created in four, later in five parts under the reign of kings having different attitudes towards The Roman Empire, on the territory of Dobrudjia there were three other kingdoms.

After Ptolemy, the Dacia founded by Trajan in 106 A.D. had the following borders: The Carpathian Mountains in the north, The Danube, in the south, Tisa, at the west, Hierasos (Siret or Prutul) in the east. In time, it will also include: Transylvania, Banat, Oltenia, Muntenia and the south of Moldavia, the other territories conquered by the Romans were not embedded in the empire:

Crișana, Maramureș, Oaș Country, the upper basin of the Olt, north and the centre of Moldavia and Muntenia – but the influence of the Roman civilisation will also be exercised in these regions [3], the south of Moldavia was in the Roman area of influence of the north-western part of the Province Inferior Moesia (today's Dobruđia), especially after the year 212 A.D. (*Constitutio Antoniana*). According to Cassius Dio, and after the Roman conquest, the autochthonous population continued to live on these territories: a testimony of this is represented by the submission scenes on *Trajan's Column*, but also the Dacian pottery found alongside the Roman one, in the settlements and cemeteries from Brețcu, Comălău (Covasna County), Lechința from Mureș, Saint Gheorghe (Mureș County), Mehadia, Vărădia (Caraș-Severin County), Orheiul Bistriței (Bistrița-Năsăud County) (just to mention some of them), but also the types of graves and burial rites.

Before the province was deserted, it passed through several phases of organization and administrative reorganization of the Roman Dacia. The first was in 106 A.D. and it lasted until the reign of Hadrianus (118-119 A.D.), when a unique province existed. Barbarian threats led to its reorganization during Hadrianus in Dacia Superior and Dacia Inferior, but not to its division, but to the formation of a new province, Dacia Inferior – a buffer between Dacia Superior and the barbarian world – the last one received, besides some territories which had previously been part of the united Dacia, others that had belonged to Moesia Inferior, thus being formed out of the southern part of Trajan's Dacia: the east of Oltenia and probably, the south-east of Transylvania. Dacia Superior continues to be the most important Dacian province, embedding the north and the centre of former Dacia: Transylvania, Banat and Western Oltenia. It is not sure in which of the two parts of Dacia South-Eastern Transylvania was embedded. In order not to leave Dacia in times of danger (just like he left Assyria, Mesopotamia and Armenia), Hadrianus abandoned only the south of Moldavia, Muntenia and probably Western Banat, regions which until then had been part of Moesia Inferior and continued to be controlled by the Romans.

In 133 A.D., a third province is attested [4], Dacia Porolissensis, previously created [5] by Hadrianus, by detaching itself from north-western Dacia Superior, on Arieș River and on the upper Mureș, to the Meseșului Mountains and The Someș River, of course in order to better defend Dacia.

A new reorganization process took place during the reign of Marcus Aurelius, between 167-169 A.D. The three parts of Dacia (*tres Daciae*) were: Dacia Porolissensis (the northern part of Transylvania, the capital was at Porolissus, known as Moigrad nowadays), Dacia Apulensis – the name used for the former Dacia Superior (the rest of Transylvania and Banat, the residence city was Apulum, today's Alba Iulia) and Dacia Malvensis (Oltenia and the rest of Munteniei, having Malva as a residence city, it was not identified physically, it was probably Romula, today's Reșca; if, according to some opinions, the city of Malva had been in Banat, Dacia Malvensis would have also embedded

Banat). Most researchers – Mommsen, Hirschfeld, Domaszewski, Tocilescu, Pârvan, D. Tudor located Dacia Malvensis exclusively in Oltenia, others – Patsch, Daicoviciu, Stein considered that Oltenia embedded only today's Banat, the old territory of Dacia Inferior, meaning today's Oltenia, as being part of Dacia Apulensis.

After leaving Dacia, in order not to be accused of the empire having a missing province, Aurelianus launched the news that he had moved the Romans living in that area in the south of The Danube, where he created a new province, Dacia Aureliană composed of: the east of Superior Moesia, near today's Orșova, and western Moesia Inferior, until the flowings mouth of The Oescus River (today Iskăr). This territory was divided, through the reforms of Diocletianus and Constantine the Great, in two parts (which belonged to the prefecture Illyricum): Dacia Ripensis, in North, along the bank of the Danube (between the rivers Porecka and Vit), having the capital at Ratiaria (today Arĕar) and Dacia Mediteranea, situated towards the interior, being oriented towards south, having Serdica as the capital (today Sofia).

In the year 297 A.D., Dacia Pontica, today's Dobrudjia, becomes a separate province (part of the diocese of Thrace), called Scythia Minor – having the capital at Tomis –, it was separate from Moesia Inferior by the Emperor Diocletianus (built in 86 A.D., when Moesia was divided in Moesia Superior and Moesia Inferior), during the project of strengthening borders. The Danube represented the natural border between the provinces of Moesia Inferior – and Moesia Superior and the Roman Dacia – while in the north, west and east, Dacia was separated by the Iazygs, free Geto-Dacians, Costoboc, Carps etc. through the borders strengthened by camps. After the capital was moved to Constantinople, Scythia Minor became one of the most important Roman provinces from the Balkan area, a connection point between the new capital of the Empire and The Danube Delta, the defence system of the Danube border included fortifications, waves of defence, citadels in order to stop the access towards the empire.

After the Aurelian retreat, during the following three centuries, the borders of the provinces on the territory of our country will be moved depending on the invasions of migrants.

Eutropius and Rufius Festus evaluated the length of the borders of the province of Dacia during the reign of Hadrianus (Dacia Superior, Inferior and Porolissensis) [6] as having 1000 Roman miles or 1 million steps, meaning 1 479 km, bordering a surface of approximately 125 400 square km. Anyway, the Roman Dacia was the province – among all the European provinces of the Roman Empire – having the most extended border with the barbarian world.

Research of temporal limits of Late Antiquity on the territory of our country. For we cannot go farther from the history of the empire, being part of it at that time, it would be normal to find a correspondent of Late Antiquity on the territory of Romania – in the civilisation of The Roman Empire.

As far as the beginning of Late Antiquity as a historical period in our country is concerned, we can say that:

- an inferior limit of this period regarding the provinces on the territory of our country cannot be temporally placed farther in time from the moment of appearance of Late Antiquity in the empire, therefore approximately the IIIrd century A.D.: generally speaking, the reign of the Severus, which allowed more powerful oriental influences to enter the life of Romanity (besides, even the idea of "Romanity" was a novelty, the decree from 212 A.D., of the successor of Septimius Severus, Caracalla, transformed all free citizens of the empire into Romans);
- even "the Aurelian retreat" is important, because the three restless centuries that followed after Dacia was left by the imperial civil and military authorities represent a distinct period regarding the relationship with the empire.
- another landmark for the beginning of Late Antiquity can be represented by the IVth century A.D.: the Age of Domination, instated by Diocletianus, now Scythia, named after the reforms of this emperor, thus integrating in the area of influence of Constantinople;
- or, of course, the reign of Constantine the Great, a period which, just like in the empire, represented a time of intensive changes and especially of spiritual unity achieved through the new religion accepted by the emperor and by all the citizens, but also the movement of the empire's area of interest towards the East, once its capital was moved to Constantinople;

As the last point of the historical period on the territory of our country:

- according to some researchers, the year 400 A.D. represents a limit between Antiquity and the Middle Ages;
- Late Antiquity will last until the VIth – the VIIth century A.D., when the border of the Danube dropped – the disappearance of the military line of defence once the Slavs and the Bulgarians invaded The Balkan Peninsula and settled here (the VIth century-the Slavs, then in the VIIth century, the Bulgarians) – and, as a consequence, permanent fluster will lead to the destruction of Romanity in this part of the world, the medieval specific gradually becomes obvious;
- the VIIth century A.D. historically marks the end of relationships that we had with the Roman Empire that could no longer maintain its position on the Danube, this century was considered by reseachers the moment when the first Byzantine period ends, the Roman-byzantin era (once the reign of Heraclius is over, 610-641 A.D.);
- internally, the VIth century is considered the end of Antiquity and the beginning of the medieval period, regarding the process of social stratification inside the "folk Roman" community, which becomes a stronger process;
- even the province Scythia Minor reaches its development peak during the reign of the Emperor Anastasius, 491-518 A.D.;
- the reign of Iustinianus I (527-565 A.D.) can be considered a peak moment of political organization, religious, cultural organization of the empire, putting an

end to an epoch and being the starting point of a new one: the Byzantine era, echoes of this moment were also felt in the empire's provinces and, of course, in Dacia and in Scythia Minor.

Regarding primitive Christianity, its inferior temporal limit in our country is the IVth century A.D.: as we will see, we cannot surely speak about its existence before this century, for we do not have certified dated evidence; regarding its superior limit: the ecclesiastical superior organization that will enter our territory through the Slavo-Byzantine chain: the reforms of Heraclius I (610-641 A.D.) (the removal of Byzantium from the Roman system of Diocletianus, the separation of the military, civil and judiciary power, but the preservation of centralized power) generally represent the superior limit of the first Byzantine period in our country, recognized by most historians.

From the point of view of the integration of the artistic period in Late Antiquity, as a starting momento, this problem is even farther from being solved:

- due to the continued relationship with the empire – The Roman Empire, afterwards, the Byzantine one – we can consider that the oriental influences which are characteristic for the IIIrd century A.D., during the reign of the Severi, influences which continue to put their fingerprint on different fields of Roman art from the provinces, is a phenomenon also met in the case of art on our territory;
- therefore, starting with the IIIrd century A.D. – even if we do not know for sure and having documents the moment when Christianity reached us (at least, we cannot be sure as far as Christian art in this century is concerned, during the centuries to come, the Christian artifacts multiplied) – we can speak about the art of Late Antiquity on the territory of our country starting with the IIIrd century A.D., when changes have already started to take place, just like in the rest of the empire that we were a part of, therefore in the north of the Danube, the IIIrd century has already known the gradual separation from the classicism of ancient art so far, introduced in our country by the Roman domination in the Ist century A.D.

As a conclusion to art in Late Antiquity, the end of this period in our country is as strongly connected with the evolution of Roman art from the empire:

- even if some forms of the Roman art continue to exist inside the new Byzantine art until the VIIth century A.D. (especially in the southern part of our country, regarding Late Antiquity from the perspective of art, a superior limit would be universal, related to stylistic maturity instaurated in the VIth century A.D., the golden century of Justinianus, when the Byzantine style on the verge of formation appears [7] (the first period of the Byzantine style is considered to have come to an end in the VIIth century A.D., on our territory and in the rest of the empire).

Therefore, we are dealing with a hystorical period that we can see as individualized, to a certain extent, because, in essence, it is a transition period which even outside the borders of our country at that time has always oscillated between the last outbreaks of ancient materializations and the first signs of the medieval period, between the processes of Romanization and Christianity. It is a period which, from an artistic point of view in our country, was characterized by perpetual search, hampered by incessant permanent turmoil which deepened the complexity of approach of this moment which cannot be reduced to established formulas.

References

- [1] Strabon does not mention the Dacian state of Burebista, his existence is mentioned in the decree in honour of Acornion from Dionysopolis, and Jordanes, in *De Getarum sive Gotharum origine et rebus gestis*. Cf. Iancu Moțu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Ed. Corint, 2004., p.46-49.
- [2] Starting with the year 55 B.C., Burebista conquered all the Greek North-Pontic fortresses – Olbia – at the mouth of The Bug – Tyras – when The Dniester flows – Histria, Tomis, Callatis, Dionysopolis, Odessos, Mesembria and Apollonia. Cf. Cf. Mihai Bărbulescu, Dennis Diletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007, p.37.
- [3] In Moldavia and in Muntenia, there existed detachments of legions: at Filipești and Pietroasele (Bărăgan), at Târgșor, Mălăiești and Upper Drajna, or at the camps from Flămânda on The Danube, Barboși and Poiana – the ancient Piroboridava – on the Siret. *Ibidem*, p.45.
- [4] In a military diploma discovered in 1960 in the ruins of the Roman camp from Gherla. Cf. Mihail Macrea, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Academiei Române, 2007, p.41.
- [5] Probably since 124 A.D., when the emperor visited this land. *Ibidem*, p.42.
- [6] Therefore, the Roman Dacia: Banat, Oltenia and Transylvania itself, between the Carpathians, without peripheral regions. Cf. Mihail Macrea, *op. cit.*, p.88.
- [7] Art, culture, life gradually become oriental, thus during the reign of Iustinianus and of his successors, we can speak about the byzantin style itself. The Byzantine hieratism, with the starring expression and the stiffened attitude of the characters, with the refined picturing of clothes going towards schematization and other generalized canons no longer preserves anything from the Greek-Roman classicism. Cf. Corina Niculescu, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, Ed. Meridiane, 1971, p.14; Ecaterina Dunăreanu-Vulpe, *Tezaurul de la Pietroasa*, București, Ed. Meridiane, 1967, p.47.

BIBLIOGRAPHY

- Bărbulescu Mihai, Diletant Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu, *Istoria României*, București, Corint, 2007
- Brezeanu, Stelian, *O istorie a Bizanțului*, București, Ed. Meronia, 2005
- Condurachi, Emil, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978
- Constantinescu, Dinu-Teodor, *Construcții monumentale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989
- Dunăreanu-Vulpe, Ecaterina, *Tezaurul de la Pietroasa*, București, Meridiane, 1967
- Florescu, Radu, *Arta dacilor*, București, Ed. Meridiane, 1968
- Giurescu, Constantin C., *Formarea poporului român*, Craiova, Scrisul Românesc, 1973
- Gramatopol, Mihai, *Artă și arheologie dacică și romană*, București, Ed. Sport-Turism, 1982
- Macrea, Mihail, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Academiei Române, 2007
- Moțu, Iancu, *Dacia Provincia Augusti*, București, Corint, 2004
- Niculescu, Corina, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, Meridiane, 1971
- Theodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400-1 400)*, București, Ed. Gramar, 2002

4. EDUCAȚIA INTERCULTURALĂ –ARTA CA MEDIATOR CULTURAL

THE INTERCULTURAL EDUCATION –ART AS A CULTURALMEDIATOR

Asist. univ. Ana-Maria Aprotosoiaie-Iftimi,
“George Enescu” University of Arts Iași

Rezumat

Diversitatea este un aspect fundamental al tuturor societăților și vizează atât diferențele care există între oameni ca individualități, cât și cele între diferite grupuri. Existența unor identități multiple impun cu necesitate abordarea educației și a societății din perspectivă interculturală. Ideea dialogului intercultural trebuie să aibă ca punct de plecare recunoașterea diferenței și a multiplelor perspective și dimensiuni ale lumii în care trăim. Educația interculturală presupune o nouă abordare a orizontului valorilor; deschide noi piste de manifestare a diversității și diferențelor și cultivă atitudini de respect și de deschidere față de diversitate.

Arta, media și educația au un rol important în facilitarea dialogului cultural. Acțiunile evoluează spre transformarea societății europene mult dincolo de multiculturalismul cu care am fost obișnuiți până acum, pășind către o reală mediere culturală. Se urmărește crearea unui spațiu unde culturile se întâlnesc cu adevărat și produc ceva nou, în locul pasivei coexistențe. Arta facilitează dialogul cultural iar din această perspectivă medierea culturală este un proces care urmărește restabilirea legăturilor între societate și cultură, între artă și public, între cultură și populații. Rolul medierii culturale este de crea condițiile unei întâlniri, ale unui dialog deschis. Medierea culturală reprezintă punerea în scenă a triadei formată din public, operă și mediator.

1. Introducere

Diversitatea presupune existența unor identități multiple, a valorilor, tradițiilor, obiceiurilor și a modului de relaționare diferit dintre diverși indivizi sau grupuri. Astfel se impune cu necesitate abordarea educației și a societății din perspectivă interculturală. Angajarea în interacțiuni interculturale este inevitabilă, și mai mult ea poate aduce atât un plus al cunoașterii cât și al îmbogățirii culturale.

Constantin Cucoș (2000) concepe cultura ca un liant, un factor comun care înlesnește consensul și înțelegerea dintre oameni la scară mondială. Cultura fiecărui popor reflectă manierele proprii “de a gândi, a simți și de a crede, de a legifera, de a visa și de a acționa...” (Rougemont, 1990), și tocmai de aceea o educație pentru comunicarea interculturală trebuie să vizeze o interacțiune reală, un “dialog veritabil și un dialog organizat”. Există definiții variate ale culturii,

fiecare autor insistând pe elementele considerate importante din punctul său de vedere. Ladriere (1977, cf. Cucoș 2000, p. 56) consideră cultura un ansamblu format din: a) sisteme de reprezentări, b) sisteme normative, c) sisteme de expresii și d) sisteme de acțiuni. Sistemele de reprezentări se referă la ansamblurile conceptuale și simbolice prin care diferite comunități interpretează realitatea și formulează noi cunoștințe și tactici acționale. Sistemele normative se referă la valori, prin prisma cărora sunt judecate acțiunile și practicile curente. Sistemele de expresii vizează manifestările materiale și simbolice emoțional - artistice. Sistemele de acțiuni se referă la manifestările sociale prin care un grup se organizează pentru a-și organiza propriul destin.

Dacă ne întrebăm însă cum se transmite cultura, respectiv cum acționează educația în transmiterea și construcția realității culturale, putem lua în discuție perspectiva lui Hall (1979 cf. Cucoș, p. 57) care arată că (1) cultura nu este înăscută, ci achiziționată, (2) diversele aspecte ale culturii constituie un sistem, (3) cultura este împărtășită, ceea ce îi dă o dimensiune colectivă.

Potrivit dicționarului de sociologie (Zamfir și Vlasceanu, coor. 1993 p.p.148-152) pentru a prezenta termenul de cultură, sunt preluate câteva din înțelesurile cele mai uzuale: “ansamblu complex al cunoștințelor, credințelor religioase, al artei, moralei, obiceiurilor, și al tuturor celorlalte capacități și obișnuite pe care le dobândește omul ca membru al societății”, sau “modurile de viață ale unui popor, modurile de comunicare”.

Cultura poate fi definită ca o structură complexă, o matrice de elemente, un pattern (complex de caracteristici cristalizate într-un anumit mod) care determină un specific aparte pe care un anumit grup (popor, națiune, organizație, grup) le-a dobândit pe parcursul unui timp îndelungat și care reflectă cunoștințele, experiențele, credințele, valorile, atitudinile, înțelesurile, regulile, religia, noțiunile de timp și spațiu, concepția despre lume, viață, univers, obiectele materiale și manifestările simbolice ca: arta, literatura, muzica, dansul etc.

2. Comunicarea și importanța dialogului intercultural

Comunicarea este o formă de comportament interuman care izvorăște din nevoia de a ne relaționa și a interacționa cu ceilalți. Prin comunicare reușim să ne înțelegem mai mult sau mai puțin eficient cu semenii. Comunicarea poate duce la relații de armonie, colaborare sau în mod contrar, la dispute sau conflicte atunci când actul comunicării este denaturat. Desigur există și conotații pozitive ale conflictelor, trebuie să subliniem că în studierea comunicării este importantă atât strategia cât și sensul pe care un astfel de act îl presupune.

Procesul de comunicare reprezintă, în fapt cheia unor relații interpersonale pozitive care la rândul lor sunt sursa dezvoltării psihosociale atât a indivizilor cât și a societății.

Ideea **dialogului intercultural** trebuie să aibă ca punct de plecare recunoașterea diferenței și a multiplelor perspective și dimensiuni ale lumii în care trăim. Aceste diferențe, de opinie, de puncte de vedere, și chiar valori nu

există doar în cadrul unei culturi, cu atât mai mult ele sunt vizibile în disputele dintre diferite culturi. Tocmai de aceea, *dialogul, comunicarea sau medierea interculturală* își propun să analizeze aceste perspective diverse cu un scop precis, și anume acela de a înțelege și a învăța pe baza experiențelor interculturale diverse. Și avem aici în vedere beneficiul pe care îl aduce schimbul de idei, opinii sau cunoștințe în cadrul grupurilor heterogene din punct de vedere cultural. Este evident că în alte culturi, realitatea este percepută în mod diferit, modalitatea de relaționare dintre oameni este diferită, viziunile sunt diverse. Trebuie să acceptăm diversitatea, să nu negăm existența unor puncte de vedere aparent sau în mod real diferite de ale noastre, mai mult trebuie să înțelegem și să fim deschiși la perspectivele aduse în discuție de cei care nu văd lumea din aceeași perspectivă ca și noi.

Un dialog efectiv este acela care potențează, pune bazele și deschide interacțiuni, care încurajează respectul pentru împărtășirea ideilor și pentru explorarea directă și multiplă a modului în care lumea este percepută și gândită. Ca proces, dialogul intercultural încurajează identificarea punctelor de vedere multiple dar indică și o identificare a limitelor până la care indivizii pot accepta diversitatea. Tocmai de aceea, educarea în spiritul comunicării interculturale reprezintă un obiectiv major al formării indivizilor într-o societate dominată de globalizare și puternic condiționată de fenomenul migrației, unde diferențele culturale sunt evidente și abilitatea de a iniția și păstra un dialog bazat pe respect și toleranță.

3. Medierea interculturală –arta ca mediator cultural

Arta, media și educația au un rol important în facilitarea dialogului cultural. Acțiunile evoluează spre transformarea societății europene mult dincolo de multiculturalismul cu care am fost obișnuiți până acum, pășind către o reală mediere culturală. Se urmărește crearea unui spațiu unde culturile se întâlnesc cu adevărat și produc ceva nou, în locul pasivei coexistențe.

Arta facilitează dialogul cultural iar din această perspectivă medierea culturală este un proces care urmărește restabilirea legăturilor între societate și cultură, între artă și public, între cultură și populații. Rolul medierii culturale este de crea condițiile unei întâlniri, ale unui dialog deschis. Medierea culturală reprezintă punerea în scenă a triadei formată din public, operă și mediator. Mediatorul cultural este cel care redă într-o manieră bilaterală și pe înțelesul tuturor, reprezentările culturale, normele și valorile asociate culturii. Mediatorul cultural nu transmite doar informații, el are menirea de a stabili relații particulare, vectori de valoare, de emoții, de sentimente, de gândire.

Obiectivele medierii culturale ar putea fi definite ca fiind: Democratizarea culturii astfel încât arta să devină accesibilă publicului larg; Orientarea descendentă, dinspre profesioniștii ce activează în domeniu spre public; Introducerea artei și culturii în cotidian prin găsirea unor noi modalități de întâlnire a publicului cu arta și favorizarea punților de legătură între diferitele mijloace de exprimare artistică; Plasarea publicului în centrul acțiunii artistice și

culturale printr-o permanentă centrare a mediatorului pe public și nu pe colecție sau operă.

Principiile medierii culturale: Dialogul între mediatorul cultural și public are loc pe picior de egalitate; Mediarea culturală permite oamenilor să-și exprime propria cultură; Opera este completată de privirea spectatorului și mediarea facilitează construirea semnificației operei; Mediarea culturală se adresează tuturor categoriilor de public, nu doar publicului conoscător; Mediarea culturală nu este neutră, ci este rezultatul unor alegeri și răspunde unor obiective; Mediarea culturală permite interpretări diverse și noi lecturi ale lucrărilor de artă, Mediarea culturală stimulează imaginația oferind doar câteva chei pentru interpretare.

Profesia de mediator cultural: Mediatorii culturali sunt specializați în comunicare și crearea de relații între toate formele artei, culturii, patrimoniului și populații. Meseriile medierii culturale sunt foarte diverse: de la atasat de presă până la organizator de turnee muzicale, de promovare a cărții sau de evenimente pentru municipalitate. Toate aceste meserii diverse au în comun favorizarea întâlnirii dintre evenimentul cultural și publicul său.

Ce face mediatorul cultural? Organizează expoziții, promovează spectacole; Creează evenimente culturale pentru un oraș sau la nivelul unei instituții; Strânge fonduri, întocmește dosare de finanțare; Organizează turnee, întâlniri cu artiștii, diverse manifestări, festivaluri, evenimente culturale;

Organizează programul activităților culturale; Coordonează munca echipelor care lucrează la gândirea și aplicarea strategiei de abordare a grupurilor sociale pentru care aceste programe sunt destinate; Se adaptează publicului, asigură comunicarea internă și externă; Favorizează dezvoltarea personală grație culturii sale generale, creativității, imaginației și forței sale de afirmare; Conform misiunii sale, mediatorul cultural poate coordona unul sau mai multe proiecte culturale. În ceea ce privește statutul său, mediatorul cultural poate fi salariat sau doar colaborator al unor firme, instituții sau asociații.

4. Educația interculturală

Educația este ea însăși un factor de integrare și participare și prin intermediul ei se poate face primul pas spre încurajarea și dezvoltarea dialogului intercultural. Copiii sunt deschiși către dialogul intercultural pentru că sunt curioși și încă nu și-au dezvoltat bariere și stereotipuri și oricum sunt mult mai flexibili spre a le depăși decât adulții.

Educația interculturală propune o abordare pedagogică a diferențelor culturale, strategie prin care se iau în considerație specificitățile spirituale (diferențe culturale) sau de alt gen (diferența de sex, diferența socială sau economică etc.), evitându-se, pe cit posibil, riscurile ce decurg din schimburile inegale dintre culturi sau, și mai grav, tendințele de atomizare a culturilor. ”Abordarea interculturală nu este o nouă știință, nici o nouă disciplină, ci o nouă metodologie ce caută să integreze, în interogația asupra spațiului educațional, datele psihologiei, antropologiei, științelor socialului, politicii, culturii, istoriei.”

(Cucos, 2000). Educația interculturală: presupune o nouă abordare a orizontului valorilor; deschide noi piste de manifestare a diversității și diferențelor și cultivă atitudini de respect și de deschidere față de diversitate. Dobândirea de cunoștințe privind cultura în general și impactul acesteia asupra comportamentelor individuale și de grup, privind propria cultura / propriile culturi și privind alte culturi și formarea de atitudini cum ar fi respectul pentru diversitatea culturală, pentru identitatea culturală proprie și a celorlalți ar putea fi considerate obiective. Nu se mai pune, deci, problema de a se construi un proiect educativ și cultural specific unor minorități culturale, ci juxtapunerea lui unui proiect educativ și cultural global.

Dezvoltarea abilităților de a interacționa eficient în contexte interculturale, chiar și în cadrul unui mediu dominat de o aparentă omogenitate culturală, se realizează prin învățarea unor comportamente specifice în cadrul unor influențe educative de ordin formal, non-formal sau informal. Astfel educația interculturală dezvoltă o pedagogie a relației umane de un anumit tip: o educație care să permită indivizilor să se situeze ei înșiși, în orice moment, în raport cu ceilalți, să le dea mijloace de diversificare a referințelor, să trăiască diversele modalități ale mediului lor cultural în deplină legitimitate.

Educația interculturală formală include inițiative și programe academice care sunt dezvoltate de către școală și în interiorul ei. **Educația interculturală informală** are aceleași obiective cu educația interculturală formală, dar se diferențiază prin metodele și tehnicile de lucru disponibile. Este voluntară, nu are caracterul obligatoriu al școlii și își adaptează conținuturile în funcție de nevoile participanților. Metodologia este activă și participativă, iar relația formatorului cu participanții este mai apropiată. Prin intermediul influențelor educative de tip informal, non-formal și formal, cultura este transmisă generațiilor următoare. De modul în care societatea înțelege să ofere, prin educație, o perspectivă coerentă și viabilă asupra propriei culturi, și mai mult deschisă asupra lumii și mediului care ne înconjoară, depinde posibilitatea fiecăruia, ca individ, de a înțelege, aprecia diversitatea și diferența și de acționa conform principiilor interculturale.

Ar putea fi evocate acum concluziile unui simpozion care a avut loc la Timisoara, în România, pe tema „Dimensiunea interculturală, factor esențial al reformei învățământului secundar” și care susțin ideile materialului de față:

- *educația interculturală este o educație a tuturor, minoritari, ca și majoritari;*

- *educația interculturală nu trebuie să se limiteze exclusiv la conținuturi specifice transmise în cadrul unei discipline particulare. Este fundamental să se consolideze abordarea sa interdisciplinară, care trebuie să se definească mai mult în funcție de inițierea unui comportament decât a unei cunoașteri;*

- *educația interculturală nu poate fi concepută doar în cadrul mediului instituțional, ci în asociere cu extra-școlarul;*

- educația interculturală este indisociabilă de educația din mass-media; dezbaterile au subliniat în mod deosebit importanța unei analize critice a surselor de informație din cadrul tuturor cursurilor care vehiculează date economice, umane, politice, sociale, culturale.

5. Asociația Culturală Vector și rolul ei ca mediator de artă

Asociația Culturală Vector din Iași a fost înființată în anul 1997, de către un grup de artiști, sociologi, teoreticieni, coordonați de artistul vizual Matei Bejenaru. Scopul principal a fost și este încă promovarea artelor contemporane. Vector este o organizație non-profit. Inițial asociația a funcționat destul de autarhic și fără o structură organizatorică bine pusă la punct. Vector a reușit în decurs de 3-4 ani să reinventeze total scena artistică ieșeană, facilitând atât publicului avizat cât și publicului larg accesul la noi forme de exprimare artistică – performance, fotografie, video-art, software-art, etc.

Primii ani au fost extrem de dificili, datorită lipsei totale de experiență a membrilor Vector în asigurarea funcționării unei organizații. Modelul organizațional adoptat oarecum *din mers* a determinat un anumit stil de raportare a membrilor Vector vis-a-vis de persoanele din conducere.

Prestigiul Vectorului a crescut relativ rapid datorită vizibilității pe care a căpătat-o Festivalul de Performance, organizat anual la Iași, începând cu anul 1997; astfel în doar trei ediții, Vector a reușit să polarizeze toate inițiativele artistice contemporane din România acelei perioade. Datorită invitațiilor internaționale, Vector a început să fie vizibil și pe plan internațional. Un factor vital și extrem de important în dezvoltarea acestei organizații a fost reprezentat de abilitățile înnăscute ale fondatorului Vector, Matei Bejenaru – practic el, împreună cu alți câțiva tineri artiști, au inventat aproape din nimic, de la zero, un context propice dezvoltării formelor artistice contemporane.

Vector propune câteva proiecte artistice care ilustrează clar cele trei paliere de interes pentru asociație – proiectul cARTier, realizat în Iași și în mod deosebit în cartierul Tătărași (nivel local); proiectul de rezidențe pentru artiști din sud-estul Europei **Backyard Residency** (nivel regional); proiectul Bienala de Artă Contemporană **Periferic**, (nivel internațional).

Recunoașterea regională și internațională a proiectelor implementate și dezvoltate de către Asociația Vector sunt fi doar confirmări ale schimbării instituționale benefice dezvoltării acestei organizații.

Profilul Vector, conform declarației fondatorului este reprezentat pornind de ”la programe expoziționale și educaționale la activități de cercetare și editare, analizează relațiile dintre practicile artei și culturii vizuale și context socio-politic. Acțiunile culturale ale Asociației Vector problematizează statutul artistului și instituțiilor de artă într-o societate post-comunistă care introduce într-un mod agresiv regulile noii ordini socio-politice și economice, reflectând, de asemenea, asupra felului în care poate funcționa arta fără a se baza pe o infrastructură culturală. Vector sprijină acele practici artistice legate de rearticularea socială, conștientizarea politică și restructurarea economică care

solicită o analiză critică și reflexivă ce ar putea oferi coordonatele unei reorientări a atitudinilor și comportamentelor din perspectiva acțiunii culturale”.

În prezent, principalele proiecte Vector sunt:

- **Bienala Internațională de Artă Contemporană Periferic** (platformă de promovare, producție și schimb cultural în domeniul artei contemporane)
- **Publicația Vector - artă și cultură în context** (platforma teoretică, critică și informală)
- **Studiul de practici și dezbateri artistice** (platforma educațională de cercetare, producție și mediere realizată în parteneriat cu Universitatea de Arte “George Enescu” Iași.

Revista Vector este o publicație de artă și cultură în context, care analizează cu predilecție situația artistică și culturală regională, a țărilor din Sud Estul Europei, aflate în tranziție, și a zonei Orientului Mijlociu, supusă presiunii conflictelor. Publicația își propune să redistribuie informația relevantă, să asigure schimbul cultural și să faciliteze posibilitatea efectuării unei expertize culturale regionale.

Galeria Vector din Iași a functionat în perioada decembrie 2003 – octombrie 2007 ca un spațiu artistic non-profit unde au fost organizate expoziții de artă contemporană, dezbateri și workshop-uri în ideea interconectării scenei artistice locale (ieșene și românești) cu inițiative artistice și instituționale independente din contextul regional și internațional. Printre expozanții acestei galerii se numără atât artiști locali cât și internaționali.

6. Proiecte de mediere artistică

Proiectul de mediere creativă intitulat *Arta ca economie a darului* a fost conceput și realizat de Cătălin Gheorghe și Cristian Nae în colaborare cu studenții ai Facultății de Arte Plastice Decorative și Design și organizat de *studioul de practici și dezbateri artistice*. S-a propus dezvoltarea unui micro-context relevant pentru medierea creativă a evenimentului, sub forma unui proiect artistic. Pornind de la ideea că *strategiile studioului se intersectează cu intenții relevante ale proiectului Periferic 8 – în mod special: 1. lărgirea publicului de artă prin cooptarea studenților să activeze într-un spațiu public și 2. misiunea realizării unui schimb de experiențe transdisciplinare (prin stabilirea de contacte cu filosofi, sociologi, jurnaliști, arhitecți, geografi urbani, scriitori etc.)* – Proiectul de mediere creativă încearcă să accentueze ideea de comunicare înțeleasă ca lucrare de artă, *idee ce diminuează contrastul dintre mediul academic și spațiul public tocmai prin coroborarea practicilor educaționale cu cele legate de medierea publică*. Activitățile mediatorilor s-au materializat prin întâlniri și dezbateri interdisciplinare, discuții, lecturi, workshop-uri, prezentări și producții artistice vizând *(dez)articularea temei „artei (înțeleasă și practică) ca economie a darului”*. Totodată proiectul este un prilej de lansare de noi proiecte inter-comunitare și inter-disciplinare.

Un al doilea proiect de mediere care s-a desfășurat în cadrul bienalei a fost **Arta contemporană pentru tineri** desfășurat în perioada aprilie-octombrie

2008, având coordonatori de proiect pe Ana-Maria Aprotosoiaie-Iftimi și Alexandru Bounegru. Proiectul a avut un pronunțat caracter educativ și și-a propus să stimuleze interesul către arta contemporană a unui public tânăr, în plină formare, prin orientarea către elevii din învățământul liceal. Pornind de la conceptul Bienalei Periferic 8 ”Art as gift” care dorește să investigheze în ce măsură arta poate fi privită ca dar, proiectul de față intenționează să ofere adolescenților tipuri de cunoaștere mediată despre arta contemporană. Acest demers s-a dorit a fi un punct de plecare în crearea unei platforme de *reflecție creativă asupra artei contemporane*, elaborată și dezvoltată de câteva grupuri de adolescenți. Obiectivele au fost facilitarea accesului către arta contemporană în general și în mod specific oferirea de informații directe referitoare la Bienala Periferic 8 (artiști, proiecte artistice, abordări teoretice, viziuni curatoriale, publicații, etc.); crearea unui context care să-i încurajeze pe elevi să se implice creativ în dezvoltarea conceptului Bienalei Periferic; investigarea modificărilor atitudinale survenite în urma contactului mediat cu diversele tipuri de abordări ale artei contemporane și organizarea de tururi ghidate pentru liceeni.

Se poate considera că proiectul de mediere **Arta contemporană pentru tineri** a avut succes, încheindu-se zece parteneriate cu diverse licee din Iași, licee în care s-au desfășurat acțiunile de mediere și mediatizare. Deși deschiderea unor cadre didactice nu a fost tot timpul conform așteptărilor, interesul manifestat de elevi deschide posibilitatea continuării pe viitor a ideii de abordare și implicare a elevilor ieșeni în astfel de proiecte. Dacă la work-shop-uri inițial au participat cam 50 de elevi, ulterior gradul lor de implicare în cadrul platformei creative a scăzut. Totuși, câștigul lor este mare, elevii primind informații suplimentare celor care au participat doar la prezentările din clasă. Work-shop-urile s-au finalizat cu realizarea a șase proiecte artistice care au fost expuse în cadrul bienalei într-un spațiu special amenajat pentru prezentarea activităților programului de mediere pentru tineri. Proiectele au fost din cele mai diverse, autorii abandonând practicile tradiționale ale artei și abordând tehnici de expresie artistică contemporană (fotografie și prelucrare digitală, instalație, film, performance). În realizare a proiectelor au primit ghidaj de la organizatorii proiectului dar au avut și sprijinul tehnic al artiștilor locali implicați în organizarea bienale. Chiar dacă s-au abătut puțin de la tema bienalei, proiectele au fost încurajate să se desfășoare cu atât mai mult cu cât autorii lor, elevii de liceu, proveneau din medii diferite, cu preocupări diverse, având curiozități multiple spre a fi abordate expresiv, din perspectiva artei contemporane:

Elevii care au activat în cadrul platformei creative au avut astfel ocazia să interacționeze direct cu artiștii invitați la bienală, la momentul deschiderii manifestării dar și cu ocazia evenimentelor ulterioare – dezbateri, work-shop-uri, conferințe, vizionări de filme, etc.

Ca o finalitate apreciată a proiectului de mediere Arta contemporană pentru tineri a fost programul de tururi ghidate. În fiecare zi a bienalei s-au organizat câte două sau trei vizite ale liceenilor la fiecare din cele patru locații

ale bienalei unde curatori, sau organizatori au făcut posibilă parcurgerea lucrărilor într-un limbaj accesibil elevilor, pornind de la bagajul de cunoștințe despre artă pe care îl dețineau deja. S-a estimat că au fost în medie cam 400 de elevi care au vizitat expozițiile, lucru mult peste măsura așteptărilor având în vedere edițiile anterioare unde elevii nu participau deloc.

Deschiderea către un public cât mai larg, cât mai divers, a fost susținută în această ediție de un plan bine gândit de creare a vizibilității pe plan local, aspect care a lipsit edițiilor anterioare.

În ceea ce privește cadrul metodologic al educației interculturale, în concordanță cu evoluții recente pe plan internațional, s-a putut constata o îmbinare a mai multor perspective, între care cele mai importante sunt pedagogia constructivistă, învățarea prin cooperare, pedagogia bazată pe proiect, precum și abordarea integrată, cross-curriculară și parteneriatul școală - comunitate, școală - instituții culturale.

Achiziționarea de cunoștințe legate de medii culturale diferite reprezintă o dimensiune importantă a educației interculturale. Este deci normal să existe numeroase activități ce se focalizează asupra acestei dimensiuni. Achiziția acestor cunoștințe poate fi făcută în moduri foarte diferite.

Astfel, o primă variantă este cea a prezenței de informații de către cadrul didactic sau de către un specialist în domeniu invitat să vorbească elevilor. Prezentării verbale îi pot fi adăugate, pentru mărirea eficacității procesului, prezentări ce utilizează distribuirea și/sau proiectarea de materiale tipărite, materiale video, grafice, fotografii, etc. Prezentarea de informații poate avea loc și într-un spațiu exterior școlii ce oferă resurse adecvate pentru ilustrarea mesajului transmis, cum este, spre exemplu, muzeul, galeria, etc.

O altă variantă o reprezintă învățarea prin interacțiunea directă cu mediul studiat. Aceasta interacțiune poate avea loc fie în clasă, fie în mediul imediat înconjurător școlii, fie într-un alt mediu geografic și cultural.

Un alt tip de organizare a procesului de învățare este cel în care, odată stabilită tema, elevii sunt cei care caută informații și prezintă apoi rezultatele obținute profesorului și colegilor. Elevii se vor cauta informații din diverse surse, se vor documenta, individual sau pe grupuri, asupra temei puse în discuție sau asupra unui aspect determinat al acesteia. Sursele pot fi exterioare comunității studiate (cărți, articole și studii găsite la bibliotecă, interviuarea unor specialiști, contacte cu ONG-uri specializate, analiza presei, căutare pe internet) sau provenind din interiorul acesteia (interviuri cu lideri sau simpli membri, consultarea unor publicații sau documente aparținând unor membri sau organizații din comunitate).

În fine, o posibilitate suplimentară este oferită de organizarea activității de învățare nu în jurul procesului de documentare, ci în jurul producerii unui rezultat concret pe baza informațiilor obținute. Astfel, elevii vor lucra pentru a realiza, spre exemplu, o publicație, un spectacol sau o expoziție, cu tematica respectivă, ceea ce presupune colectarea și procesarea de informații, înțelegerea

și structurarea acestora în vederea realizării produsului dorit. Preluând exemplul expoziției, aceasta ar putea avea deci, din perspectiva celor descrise mai sus, trei tipuri de utilizări diferite: (1) vizitarea unei expoziții cu întreaga clasă, eventual cu prezentarea acesteia de către un specialist, sau chiar prezentarea expoziției în clasă prin intermediul unor diapozitive sau al unui material video; (2) vizitarea expoziției în scopul documentării pentru realizarea unui portofoliu, a unei compuneri sau a unui desen; (3) realizarea unei expoziții de către elevi, pe baza informațiilor colectate din diverse surse.

Dacă toate aceste tipuri de activități se referă în principal la dimensiunea cognitivă a educației interculturale, la interacțiunea elevilor cu informația de tip „cultural”, alte activități de educație interculturală, ce pot fi asociate aspectului „inter-”, au în vedere preponderent aspectul relațional, stabilirea de contacte și gestionarea situațiilor de interacțiune între persoane provenind din culturi diferite.

Un element de ordin practic, esențial în implementarea activităților de educație interculturală, este cel al relației cu curriculum-ul. Astfel, cea mai simplă posibilitate este ca un cadru didactic să introducă elemente de educație interculturală, fie la nivel de conținuturi, fie în legătură cu dezvoltarea unor competențe relevante, în activitatea sa curentă la clasă. O altă posibilitate este alocarea unui spațiu în curriculum, în cadrul curriculum-ului la dispoziția școlii, pentru activități dedicate cunoașterii unei/unor culturi sau a unor aspecte culturale particulare (limba, dans, arta, istorie, etc). Activitățile extrașcolare reprezintă de asemenea oportunități extrem de importante pentru educația interculturală. Astfel, activitățile extrașcolare sunt mai eficiente dacă sunt pregătite prin activități de învățare specifice în clasă, iar activitățile la clasă nu au decât de câștigat din valorificarea experienței oferite de activitățile extrașcolare.

Arta în general și în mod special, cu referire la lucrarea de față, arta contemporană depășește *limitările stilistice* percepute mai mult sau mai puțin ale artei secolelor anterioare și în contextul globalizării și al dizolvării granițelor geografice aduce o schimbare totală de viziune care se integrează tot mai mult principiilor interculturalității.

Abstract

Diversity is a fundamental aspect of all societies and cover both the differences between people as individuals, and those between different groups. The existence of multiple identities necessarily require the approach to education and to society from intercultural perspective. The idea of intercultural dialogue must take as its starting point the recognition of difference and multiple perspectives and dimensions of our world. Intercultural education implies a new approach of values, open new paths showing the

diversity and differences and fosters attitudes of respect and openness to diversity.

Arts, media and education have an important role in facilitating cultural dialogue. Actions evolve to a European society transformed far beyond multiculturalism that we have been used until now, striding to a real cultural mediation. It aims to create a space where cultures meet and produce something really new, instead of passive coexistence. Art facilitate cultural dialogue and from this perspective cultural mediation is a process that seeks to restore the links between society and culture, between art and public, between culture and population. The role of cultural mediation is to create conditions for meeting of an open dialogue. Cultural Mediation is staging a triad consisting of public works and mediator.

1. Introduction

Diversity implies the existence of multiple identities, values, traditions, customs and ways of relating differently between different individuals or groups. This necessarily requires to approach education and society from an intercultural perspective. Engaging in intercultural interaction is inevitable, and, further more, it can bring both extra knowledge and extra cultural enrichment as well.

Constantin Cucos (2000) conceives culture as a binder, a common factor that facilitates consensus and understanding between people worldwide. The culture of each nation reflects its own manners "to think, feel and believe, to legislate, to dream and to act ..." (Rougemont, 1990), which is why education for intercultural communication should aim at a real interaction, a "genuine dialogue and an organized dialogue." There are various definitions of culture, each author insisting on the elements considered important from his/her point of view. Ladriere (1977, cf Cucos 2000, p. 56) considers culture a set made of: a) representation systems, b) legal systems, c) expression systems and d) action systems. Representation systems refers to the conceptual and symbolic combinations in which different communities interpret reality and express new knowledge and actionable tactics. Normative systems refer to values, through which are judged current actions and practices. Expression systems refer to material and artistic - emotional symbolic manifestations. Action systems refer to social actions through which a group organizes in order to organize its own destiny.

But if we ask ourselves how culture is transmitted, and how does education work in transmitting and constructing a cultural reality, we can take into account Hall's perspective (1979, cf. Cucos 1979, p. 57) showing that (1) culture is not innate, but acquired (2) various aspects of culture make a system, (3) culture is shared, which gives it a collective dimension. According to the dictionary of sociology (Zamfir and Vlasecanu, coordination. 1993 pp148-152) to present the term of culture, some of the most common

meanings are taken as an example: "a complex structure of information, religious beliefs, art, morals, customs and all other capacities and habits that a man acquires as a member of the society ", or " ways of life of a nation, ways of communication. "

Culture can be defined as a complex structure, a matrix of elements, a pattern (a complex of features crystallized in a certain way) that determines a certain specific that that a particular group (people, nation, organization, group) has acquired over a long time and reflect the knowledge, the experiences, the beliefs, the values, the attitudes, the meanings, the rules, the religion, the notions of time and space, the conception about the world, about life, the universe, material objects and symbolic expressions as: art, literature, music dance, etc.

2. Communication and the importance of intercultural dialogue

Communication is a form of interpersonal behavior that comes out from the need to relate and interact with the others. Through communication we can discuss more or less effectively with the others. Communication can lead to harmonious relationships, cooperation or, on the contrary, to disputes or conflicts when the act of communication is distorted. Of course there are positive connotations of conflicts, we must emphasize that in studying communication there are important both the strategy and the meaning that such an act implies.

The communication process is in fact the key to positive interpersonal relationships which, in their own turn, are the source of psychosocial development of both the individuals and the society.

The idea of **intercultural dialogue** must take as its starting point the recognition of the differences and of the multiple perspectives and dimensions of world we live in. These opinion differences, viewpoint differences and even value differences don't exist only within one culture, so they are more and more visible in the disputes between different cultures. Therefore, *dialogue, communication and intercultural mediation* aim to explore these different perspectives with a specific purpose, namely to understand and learn on the basis of various intercultural experiences. And we take into consideration the benefit brought by exchanging ideas, opinions and knowledge within culturally heterogeneous groups.

It is clear that in other cultures, reality is perceived differently, the way people interact is different, visions are different. We need to accept diversity, not to deny the existence of point of views apparently or actually different from ours, and further more, we must understand and be open to the perspectives raised by those who see the world from the same perspective as we do.

An effective dialogue is the one that enhances, sets the basis for and opens interactions, which encourages respect for sharing ideas and, direct and multiple exploring of the way the world is perceived and thought. As a process, intercultural dialogue encourages the identification of multiple points of view

but also indicates an identification of the limits until which individuals can accept diversity. That is why, education in the spirit of intercultural communication is a major goal in training individuals in a society dominated by globalization and strongly conditioned by the phenomena of migration, where cultural differences are obvious and the ability to initiate and maintain a dialogue based on respect and tolerance.

3. Intercultural Mediation - arts as a cultural mediator

Arts, media and education have an important role in facilitating the cultural dialogue. Actions evolve towards transforming the European society much beyond the multiculturalism that we have been used to until now, waking towards a real cultural mediation. The aim is to create a space where cultures really meet and produce something new, instead of a passive coexistence.

Arts facilitate the cultural dialogue and from this perspective, cultural mediation is a process that seeks to restore the connections between society and culture, between art and the public, between culture and the population. The role of cultural mediation is to create the conditions for meeting, for an open dialogue. Cultural Mediation is staging a triad consisting of the public, the work of art and the mediator. The cultural mediator is the one who translates, in a bilateral and easy to understand way, cultural representations, the norms and the values associated to culture. The cultural mediator does not only transmit the information, he/she has the duty of establishing particular relationships, value, emotion, feeling, thinking vectors.

The objectives of cultural mediation could be defined as: the democratization of culture so that art becomes accessible to the general public; The downward orientation, from professionals working in this field towards the public; Introducing art and culture in everyday life by finding new ways of making the public to meet art and fostering bridges between different ways of artistic expression; Placing the public in the center of the artistic and cultural action through a permanent centering of the mediator on the public rather than on the collection or on the work.

The principles of cultural mediation: the dialogue between the cultural mediator and the public takes place on an equal basis; Cultural mediation allows people to express their own culture, The work of art is completed by the viewer's look and mediation facilitates the action of building the meaning of the work of art; Cultural mediation approaches all categories of audience, not only the educated public; Cultural mediation is not neutral, but it is the result of certain choices and is the answer of certain objectives; Cultural mediation allows different interpretations and new ways of reading the work of art; Cultural mediation, stimulates the imagination offering but a few keys of interpretation.

The profession of cultural mediation: Cultural mediators are specialized in communication and in establishing relationships between all forms of art, culture, heritage and population. Cultural mediation occupations are very

diverse: from press attachè to musical tournament organizers, to promoting books or events for the municipality. All these different professions have in common promoting the meeting between cultural events and its audience.

What does a cultural mediator do? He/she organizes exhibitions, promotes shows, creates cultural events for a city or an institution, he/she raises funds, prepares financial files, organizes tours, meetings with the artists, various events, festivals, cultural events, cultural activities program; He/she organizes and coordinates the work of the teams that elaborate and put into practice the strategy to tackle the social groups for which these programs are intended, He/she adapts to the public, ensures internal and external communication; Encourages personal development due to his/her general culture, creativity, imagination and his/her persuasion power; According to his/her mission, the cultural mediator can coordinate one or more cultural projects. Regarding his status, the cultural mediator can only be employed or cooperate with various firms, institutions or associations.

4. Intercultural education

Education is itself a factor of integration and participation and through it the first step towards encouraging and developing intercultural dialogue can be made. Children are open to intercultural dialogue because they are curious and they still haven't developed anyway barriers and stereotypes and are more flexible than adults to overcome them anyway.

Intercultural education proposes a pedagogical approach to cultural differences, a strategy that takes into account the spiritual specificities (cultural differences) or of other type (gender difference, social or economic difference, etc.), avoiding, as much as possible, the risks arising from the unequal exchange between cultures, or, worst, trends of culture atomization. "The intercultural approach is not a new science, nor a new subject, but a new methodology that seeks to integrate in the interrogation about educational space, notions of psychology, anthropology, of social, politics, culture, history sciences." (Cucos, 2000). Intercultural education: it means a new approach to the horizon of values, it open new paths of manifestation for the diversity and the differences and, it fosters attitudes of respect and openness to diversity. Acquiring knowledge regarding culture in general and its impact on individual and group behavior, regarding one's own culture and creating attitudes such as respect for cultural diversity, for one's own cultural identity and of the others could be considered objectives. No longer available thus the issue of constructing an educational and cultural project specific for certain cultural minorities, but the juxtaposition of a global educational and cultural project.

Developing the abilities to interact effectively in intercultural contexts, even in an environment dominated by an apparent cultural homogeneity, is achieved by teaching specific behaviors within some educational influences with a formal, non-formal or informal character. Thus, intercultural education develops a pedagogy of human relationship of a certain type: an education that

will allow individuals to situate themselves at any time, in relation to the others, give them the means to diversify their references, to live the different ways of their cultural environment in full legitimacy.

Intercultural formal education includes academic programs and initiatives that are developed by the school and within it. **Informal intercultural education** has the same objectives as does formal intercultural education, but it differs in the working methods and techniques available. It is voluntary, it does not have the mandatory nature that school has and it adapts the content to the needs of the participants. The methodology is active and participative, and the relationship between participants and the trainer is closer. Through educational influences of an informal, non-formal and formal type, culture is transmitted to succeeding generations.

On the way in which the society understands to provide, through education, a coherent and viable perspective on its own culture, and more open to the world and the surrounding environment, it depends each person's opportunity, as an individual, to understand, appreciate diversity and the difference and to act according to intercultural principles.

There might be mentioned now the conclusions of a symposium held in Timisoara, Romania, on "the intercultural dimension, an essential factor of secondary education reform" and which support the ideas of the current material:

- *Intercultural education is an education for all, the minority, as well as the majority;*
- *Intercultural education should not be limited exclusively to the specific contents transmitted within a particular discipline. It is essential to strengthen its interdisciplinary approach, which should define itself more depending on the initiation of a behavior than on knowledge;*
- *Intercultural education can not be conceived only in an institutional environment, but in combination with the extra-curricular;*
- *Intercultural education is inextricably linked to the mass-media education, the debates have highlighted the particular importance of a critical analysis of the information sources within all courses that convey economic, human, political, social, cultural data.*

5. Vector Cultural Association and its role as an art mediator

Vector Cultural Association in Iasi was founded in 1997 by a group of artists, sociologists, academics, coordinated by the visual artist Matei Bejenaru. The main goal was and still is to promote contemporary art. Vector is a non-profit organization. Initially, the association has worked fairly in a self-sufficient way and without a well set organizational structure. Vector has succeeded within 3-4 years to totally reinvent the art scene in Iasi, facilitating for both the public and the public opinion the access to new forms of artistic expression - performance, photography, video - art, software - art, etc.

The first years were extremely difficult, because of the total lack of

experience of Vector's members in ensuring the functioning of an organization. The organizational model adopted somehow *along the way* has determined a certain attitude on the behalf of the Vector members regarding the leading people.

Vector's prestige has grown relatively rapidly because of the visibility that the Performance Festival acquired, held annually in Iasi, from 1997; so within only three editions, Vector was able to polarize all the Romanian contemporary artistic initiatives of that period. Due to its international guests, Vector began to also be visible at an international level. A vital and extremely important factor in the development of this organization were the innate abilities of the founder, Matei Bejenaru – practically, along with several other young artists, he invented almost nothing, from zero, a favorable context for the development of contemporary artistic forms.

Vector proposes some artistic projects that clearly illustrate the three levels of interest for the association – the “cARTier” project, conducted in Iasi and in particular in Tatarasi (a local level); the artists' residencies project for south-eastern Europe *Backyard Residency* (regional level) ; the Biennial of Contemporary Art project *Peripheral* (international level).

Regional and international recognition of the implemented and developed projects by the Vector Association are just confirmations of institutional changes in the benefit of this organization's development.

Vector's profile, according to the statement of its founder is represented starting from "exhibition and educational programs to research and editing activities, it analyzes relationships between contemporary art practices and the visual culture ones as well as the ones of the socio-political context. Vector's cultural activities question the status of the artist and of the art institutions in post-communist society that introduces aggressively the rules of the new socio-political and economic order, also reflecting on how art can function without being based on a cultural infrastructure. Vector supports those artistic practices related to social re-articulation, political consciousness and economic restructuration that call for a reflexive and critical analysis which might offer the coordinates of a shift in attitudes and behavior from the perspective of cultural action. "

Currently, Vector's main projects are:

- **The International Biennial of Contemporary Art Peripheral** (a platform for promotion, production and cultural exchange in contemporary art)
- **The Vector Publication - art and culture in context** (theoretical , critical and informal platform)
- **Practice study and artistic discussions** (the educational platform for research, production and mediation conducted in partnership with the University of Arts "George Enescu" Iasi.

Vector Magazine is a publication of art and culture in context, which explores especially the artistic situation and the regional culture, of the countries in transition from South Eastern Europe, and the area of the Middle East conflict which is subjected to pressure. The publication aims to redistribute the relevant information, to ensure the cultural exchange and to facilitate the possibility of conducting a regional cultural expertise.

Vector Gallery in Iasi worked from December 2003 to October 2007 as a non-profit art space where contemporary art exhibitions were held, debates and workshops in the idea of getting connected to the local art scene (in Iasi and in Romania) with artistic and institutional initiatives independent from the regional and international context. Among the exhibitors of this gallery, there are both and international artists.

6. Artistic mediation projects

The creative mediation project called *Art as an economy of gift* has been developed and realized by Catalin Gheorghe and Cristian Nae in collaboration with the students of the Faculty of Decorative Arts and Design and has been organized by the studio of artistic practice and debates.

It has been proposed to develop a micro-context relevant for the creative mediation of the event, under the form of an art project. *Starting from the idea that the studio's strategies intersect the Peripheral 8 project's relevant intentions - in particular: 1. broadening the public of art by attracting students to work in a public place and 2. the mission to realize an exchange of trans-disciplinary experiences (by establishing contacts with philosophers, sociologists, journalists, architects, urban geographers, writers, etc..) – The Creative Mediation Project seeks to emphasize the idea of communication understood as a work of art, an idea that reduces the contrast between the academic environment and the public space exactly by linking educational practices with the ones connected to public mediation.* Mediators' activities were accomplished by interdisciplinary meetings and debates, discussions, lectures, workshops, presentations and artistic productions *targeting the (dis)articulation of the theme "art (understood and practiced) as gift's economy."* However the project is an opportunity for launching new projects, inter-community and inter-disciplinary projects.

A second mediation project conducted during the biennial was **Contemporary Art for the Youth** which was held from April to October 2008, having as project coordinators Ana-Maria Aprotosoiaie-Iftimie and Alexander Bounegru. The project had a strong educational character and it aimed to stimulate the interest in contemporary art of a young public, in full training, by targeting secondary school pupils. Starting from the concept of the Biannual Periferic 8 "Art as Gift" which aims to investigate to which extent can art be seen as a gift, the present project intends to provide adolescents with types of mediated knowledge about contemporary art. This project was intended as a starting point in creating a platform for *creative reflection on contemporary art,*

designed and developed by several groups of teenagers. The objectives were to facilitate access to contemporary art in general and specifically to provide direct information on Peripheral Biennial 8 (artists, art projects, theoretical approaches, curatorial vision, publications, etc.), creating a context that would encourage students to creatively engage in developing the concept of Biennial Periphery; investigating attitudinal changes that occurred after contact with various types of mediated approaches to contemporary art and organizing guided tours for high school students.

It may be considered that the mediation project **Contemporary art for the youth** was successful, establishing ten partnerships with various schools in Iasi, schools in which mediation and publicity actions took place. Although the opened attitude of some of the teachers was not always as expected, the interest of the students opens the possibility of a future continuation of the idea of approach and involvement of students from Iasi in such projects. If the initial work-shops had about 50 students participating, after that their involvement in the creative platform dropped. However, their gain is high, students received extra information compared to those who participated only to classroom presentations. Work-shops have been completed with the construction of six art projects that were exhibited at the Biennale in a specially arranged space for the presentation of the activities of the youth mediation program. The projects were the most diverse, the authors abandoned the traditional practices of art, approaching contemporary artistic expression techniques (photography and digital work, installation, movie, performance). In making the projects they received guidance from the organizers of the project but also had the technical support of local artists involved in organizing the biennial. Even if they have deviated slightly from the theme of the Biennale, projects were encouraged to take place, even more as their authors, high school students, came from different backgrounds, with different hobbies, with many curiosities to be addressed in an expressive way, from the perspective of contemporary art:

Students who have worked in the creative platform thus had the opportunity to directly interact with the artists invited at the Biennale, during the opening of the event but also during the subsequent events - debates, work-shops, conferences, film screenings, etc.

An appreciated ending of the mediation project **Contemporary Art for the Youth** were the guided tours program. Every day of the Biennale two or three visits were held for high school students on each of the four locations of the biennale, where curators and organizers were able to present the works in a plane language, starting from the students' knowledge about art, the one that they already owned. It has been estimated an average of about 400 students who visited the exhibitions, so far beyond expectations considering previous editions where the students did not participate at all.

Opening to a wide and diverse audience, was supported during this edition by a well-thought plan to create local visibility, something that previous editions lacked.

Regarding the methodology of intercultural education, in line with recent international developments, a combination of several perspectives has been noticed, among which the most important are constructivist pedagogy, cooperative learning, project-based pedagogy as well as integrated, cross-curricular approach and school - community, school - cultural institutions partnerships.

Acquiring information about different cultural backgrounds is an important dimension of intercultural education. It is therefore natural that there are many activities that focus on this dimension. Acquiring this knowledge can be done in very different ways.

Thus, the first option is the one in which the teacher presents the information, or another specialist in the field invited to talk to the students. To oral presentation, there may be added, for increasing the effectiveness of the process, presentations using the distribution and / or the design of printed materials, videos, graphics, photos, etc. This presentation may also take place in another space than school, a space that provides the adequate resources for illustrating the message, such as, for example, the museum, the gallery, etc.

Another option is to learn through direct interaction with the studied environment. This interaction can take place either in class or next to the school or in a geographically and culturally different environment.

Another type of learning organization is the one in which, once established theme, students are those who seek information and then presents the results to the teacher and to the peers. Students who will seek information from various sources will research, individually or in groups on the topics discussed or on a determined aspect of it. Sources can be exterior to the studied community (books, articles and studies found in the library, interviews some experts, contacts with specialized NGOs, media analysis, web search) or from within it (interviews with leaders or ordinary members, consulting publications or documents belonging to community members or organizations).

Finally, an additional possibility is provided by organizing the learning activity not around the documenting process, but about producing a concrete outcome on the basis of the information obtained. Thus, students will work to achieve, for example, a publication, a show or an exhibition, with that topic, which involves collecting and processing information, understanding and structuring them to achieve the desired product. Taking the example of the exhibition, it might thus have, from the perspective described above, three different types of uses: (a) visiting the exhibition with the entire class, possibly with its presentation made by a specialist, or even presenting the exhibition in the classroom through some slides or a video, (2) visiting the exhibition in order

to document a portfolio, a composition or a drawing (3) students making an exhibition , based on the information collected from various sources.

If all of these types of activities relate mainly to the cognitive dimension of intercultural education, to the interaction between 'cultural' information and the students, other intercultural learning activities that can be associated with the aspect of "inter-", considering mainly the relational aspect , establishing contacts and managing interaction situations between people coming from different cultures.

A practical element, essential in the implementation of intercultural education activities, is the relationship with the curriculum. Thus, the simplest possibility is for a teacher i to introduce intercultural education elements, either in the content, or in connection with the development of relevant skills, during the classroom work. Another possibility is to have space in the curriculum for activities dedicated to studying a culture/ various cultures or aspects of a particular cultural (language, dance, art, history, etc.). Extracurricular activities are also extremely important opportunities for intercultural education. Thus, extra-curricular activities are more effective if they are prepared by specific learning activities in the classroom, and classroom activities have not only to gain from using the experience offered by extracurricular activities.

Art in general and specifically with reference to this work, contemporary art surpasses the more or less perceived *stylistic limitations* of the art of the previous centuries and, in the context of globalization and dissolved geographical boundaries, it brings a complete change of vision that integrates itself more and more than in the principles of inter-culturalism.

BIBLIOGRAHY

- Bulzan Carmen (2007), Sociologia educatiei contemporane, ed. Universitaria, Craiova
- Cucos, C. (2000), Educația. Dimensiuni culturale și interculturale, ed. Polirom, Iași,
- Hussar Elena, Aprodu Diana (coord) 2007, Școala incluzivă - școală europeană. Concepte, metode, practici, Editura Casei Corpului Didactic, Bacău

Pagini web:

- Anul European al Dialogului Intercultural : <http://www.interculturaldialogue2008.eu/>
- Institutul Intercultural Timisoara : <http://www.intercultural.ro/>
- IRSCA Gifted Education: <http://www.supradotati.ro/>
- Centrul de Training, Consultanta si Mediere <http://www.ctcm.ro/>
- <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-educ300108.htm>
- <http://mediere.blogspot.com/>

- <http://mediereculturala.blogspot.com/2008/01/medierea-cultural-i-mediatorul-cultural.html>
- <http://www.intercultural.ro/carti/interculturalitate/>
- <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>
- http://www.interculturaldialogue2008.eu/fileadmin/downloads/resources/EN_Broschuere_A5_EYID_vt.pdf
- http://www.interculturaldialogue2008.eu/fileadmin/downloads/resources/EN_Broschuere_A5_EYID_vt.pdf
- <http://www.labforculture.org/>
- <http://openlines.labforculture.org/>
- <http://www.euronews.net/>
- <http://bruxelles.cafebabel.com/en/post/2008/12/02/Intercultural-Dialogue-Art-Media-and-Education>
- <http://www.periferic.org>

Rezumat

Volumul reprezintă o parte a comunicărilor științifice prezentate la cele trei manifestări internaționale inițiate și organizate de către Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic din Universitatea de Arte “George Enescu” Iași prin Centrul de Studii și Cercetări Interculturale în anul 2010, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de învățământ artistic modern la Iași. Astfel, în perioada 12-14 aprilie 2010 s-a desfășurat Workshop-ul și Sesiunea de Comunicări Științifice cu participare internațională **Instrumente Artistice în Educație / Artistic tools in education**. În cadrul acestui eveniment au fost prezentate studii ce au vizat următoarele domenii : Instrumente și mediere artistică în problematica educației interculturale, Creativitate și dezvoltare în cariera didactică prin activități artistice, Abordări interdisciplinare în educația artistică, Implicații psihosociale ale educației prin artă.

Apoi, în perioada 23 -24 octombrie 2010 s-a desfășurat Simpozionul național cu participare internațională **Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european 1860-2010/Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010**. În acest context, propunerile prezentului simpozion s-au înscris pe linia dezvoltării cunoașterii despre modul în care artele pot participa la elaborarea strategiilor educaționale în medii diverse, valorizând tradițiile și perspectivele. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii: Muzică/ Music, Teatru/Theatre, Arte plastice/ Fine Arts, Educație/Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic/ Education/Department for Teachers Education.

Organizarea în 28 noiembrie 2010 a Conferinței internaționale cu tema **Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives** s-a dorit a fi o oportunitate de abordare interdisciplinară și interculturală deschisă analizelor pedagogice, psihologice, sociologice, de politică educațională în domeniul educației interculturale prin aceleași domenii artistico-educaționale, având în vedere : Dezvoltarea dimensiunii interculturale în domeniile culturii și educației, Educația în spiritul drepturilor omului, reforma sistemului educativ, protejarea și valorificarea patrimoniului cultural, Educația interculturală a tinerilor, Exemple practice de aplicare a perspectivei interculturale în domeniile vizate precum și a colaborării dintre autorități și societatea civilă.

Obiectivul declarat a fost acela de a stimula producerea cunoașterii științifice în domeniul educației artistice și a dezvoltării comunității de practică și cercetare educațională în domeniul artistic. Interesul manifestat de către specialiștii din țară și Europa (Republica Moldova, Italia, Grecia) față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate

Abstract

The volume contains a part of the scientific works/studies presented at the three international events that were initiated and organised by the Department for Teachers' Education within "George Enescu" University of Art from Iași through the Center of Intercultural Studies and Researches during the year 2010, with the occasion of celebrating 150 years of modern artistic education in Iași. In this way, between 12th -14th April 2010 took place the Workshop and the Scientific Communication Session with international participation **Artistic tools in education**. Within this frame were featured studies that aimed the following areas: Instruments and artistic mediation in the problematic of intercultural education, Creativity and development in didactical carrier through artistic activities, Interdisciplinary approach in artistic education, Psychosocial implication of the education through art.

Then, between 23rd -24th of October 2010 took place the National symposium with international participation **Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010**. Within this context, the propositions of the present symposium enrolled on the line of knowledge development of the way how the arts can participate at the elaboration of the educational strategies within different environments, valorizing the traditions and the perspectives. The scientific presentations/lectures within the sections were in the following domains: Music, Theatre, Fine Arts, Education /Department for Teachers Education.

The organizing on 28th of November 2010 of the International Conference with the theme **Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives** aimed to be an opportunity for an interdisciplinary and intercultural approach open to the pedagogic, psychological, sociologic and educational politics analysis within the domain of intercultural education through the same artistic-educational domains, taking into account: the Development of intercultural dimension within the culture and education domains: Education in the spirit of human rights, the reform of educational system, the protecting and valorization of the cultural patrimony, the intercultural education of youth, practical examples of applying the intercultural perspective within the aimed domains as well as the cooperation between authorities and the civil society.

The declared goal is to stimulate the production of scientific knowledge in the field of artistic education and to develop the community of educational practice and research in artistic domain. The interest manifested by the specialists/ professionals from our country and from Europe (Republic of Moldavia, Italy, Greece) toward these initiatives is conclusive through the communications that were presented.



ISBN 978-606-547-034-7



9 786065 470347 >

EDITURA ARTES
ISBN 978-973-8263-19-2
978-606-547-034-7