

EUGENIA - MARIA PAȘCA



DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE

VOL.XII

**ASPECTE TRADIȚIONALE ȘI CONTEMPORANE ÎN
EDUCAȚIA ARTISTICĂ ROMÂNEASCĂ ȘI INTERNAȚIONALĂ**

**TRADITIONAL AND CONTEMPORARY ISSUES IN THE
ROMANIAN AND INTERNATIONAL ARTISTIC EDUCATION**

**EDITURA ARTES
2016**

EUGENIA - MARIA PAȘCA
coordonator

DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE

Vol. XII

**ASPECTE TRADIȚIONALE ȘI CONTEMPORANE ÎN
EDUCAȚIA ARTISTICĂ ROMÂNEASCĂ ȘI
INTERNAȚIONALĂ**

**TRADITIONAL AND CONTEMPORARY ISSUES IN THE
ROMANIAN AND INTERNATIONAL ARTISTIC
EDUCATION**

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic
CENTRUL DE STUDII ȘI CERCETĂRI INTERCULTURALE**

**EDITURA ARTES
IAȘI – 2016**

Coperta: Prof. Gabriel - Cezar Forcos / Carmen Antochi
Culegere computerizată text: prof. univ. dr. Eugenia Maria Pașca
Traducere: Ștefania Moga

Referenți științifici: Lect. univ. dr. Dorina Geta Iușcă
Conf. univ. dr. Margarita Tetelea

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. 12. : **Aspecte tradiționale și contemporane în educația artistică
românească și internațională= Traditional and contemporary issues in
the romanian and international artistic education.** - 2016. - Bibliogr. -
ISBN 978-606-547-288-4

I. Pașca, Eugenia Maria (coord.)

78(498)(063)
792(498)(063)

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași –
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic
CENTRUL DE STUDII ȘI CERCETĂRI INTERCULTURALE**

Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9, cod 700126, Iași, România
Tel.: +4 0232 276462; Fax: +4 0232 276462
E-mail: dppd@arteiasi.ro; Internet: <http://www.arteiasi.ro>

Aspecte tradiționale și contemporane în educația artistică românească și internațională

Traditional and contemporary issues in the romanian and international artistic education

©2016 Editura Artes
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9,
cod 700126, Iași, România
Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”

CUPRINS

Cuvânt introductiv.....	5
Capitolul I / Part I: MUZICĂ / MUSIC.....	6
1. LECȚII DE VIAȚĂ ȘI CREAȚIE ALE PROFESOAREI LUDMILA VAVERCO PRIN PRISMA DISCIPOLILOR SĂI / PROFESSOR LUDMILA VAVERCO'S LIFE LESSONS AND ARTISTIC CREATION AS REFLECTED BY HER DISCIPLES / Aurelia Simion / Professor PhD, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	6
2. EXCELENȚA ÎN MUZICĂ. GHEORGHE DUȚICĂ COMPOZITOR, MUZICOLOG, PROFESOR UNIVERSITAR, DOCTOR / EXCELLENCE IN MUSIC. GEORGE DUȚICĂ-COMPOSER, MUSICOLOGIST, PROFESSOR DOCTOR / Lăcrămioara Naie / Professor PhD, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	18
3. ROLUL INTERPRETULUI ÎN REDAREA COMPOZIȚIEI MUZICALE / THE ROLE OF THE PERFORMER IN PLAYING THE SCORE / Ioana Stănescu / Lecturer PhD, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	27
4. SUITELE SOLO PENTRU VIOLĂ DE MAX REGER. PROBLEME DE INTERPRETARE / SUITES FOR SOLO VIOLIN BY MAX REGER. INTERPRETATION PROBLEMS / Luminița Ciobanu / Lecturer PhD, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	32
5. ORNAMENTICA ÎN CREAȚIA CAMERALĂ A LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART / THE ORNAMENTS IN CREATION CHAMBER'S WOLFGANG AMADEUS MOZART / Lucia Diaconu / Associate Professor PhD, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	41
6. ANALIZA COMPARATIVĂ: BELLINI, DONIZETTI VOCI ROSSINI-DIN PERSPECTIVA VOCII DE SOPRANĂ DE COLORATURĂ / COMPARATIVE ANALYSIS: BELLINI, DONIZETTI ROSSINI-PERSPECTIVE COLORATURA SOPRANO VOICES / Cristina Simionescu / Lecturer PhD, "George Enescu" University of Arts from Iași of Romania.....	57
7. GIMNASTICA PRETACTALĂ. TIPURILE DE EXERCIȚII ȘI IMPORTANȚA LOR ÎN FORMAREA TEHNICII DIRIJORALE / CONDUCTING WARM-UPS. TYPES OF EXERCISES AND THEIR IMPORTANCE IN DETERMINING THE CONDUCTING TECHNIQUE / Luminița Guțanu Stoian / Lecturer PhD, "Spiru Haret" University from Bucharest of Romania.....	77
8. INTEGRAREA LECȚIEI DE EDUCAȚIE MUZICALĂ PRIN INTERMEDIUL ACTIVITĂȚII INSTRUMENTALE / INTEGRATING MUSICAL EDUCATION INTO THE INSTRUMENTAL LESSON / Marina Caliga / Lecturer, Doctoral Candidate / „Alecu Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia / Tamara Donciu / Teacher, Music College from Bălți, Republic of Moldavia.....	85
9. PROBLEMELE PERIODIZĂRII ISTORICE ÎN DEZVOLTAREA MUZICII PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA / THE PROBLEMS OF HISTORICAL PERIODIZATION IN THE DEVELOPMENT OF PIANO MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA / Inna Hatipova / Associate Professor PhD, Academy of Music, Drama and Visual Arts, Chișinău, Republic of Moldavia.....	95
10. ANALIZĂ INTERPRETATIVĂ COMPARATĂ ȘI VIZIUNE PERSONALĂ ASUPRA ARIEI VISSI D'ARTE DIN OPERA TOSCA DE GIACCOMO PUCCINI / COMPARATIVE INTERPRETATIVE ANALYSIS ON VISSI D'ARTE ARIA FROM THE TOSCA OPERA BY GIACCOMO PUCCINI / Doina Dimitriu Ursachi / Lecturer PhD, „George Enescu” University of Arts, Iași, Romania.....	105
Capitolul II / Part II: TEATRU/ DRAMA.....	115
1. JIANUL -SPECIE A TEATRULUI POPULAR / JIANUL - SPECIE OF FOLK THEATRE / Laura Gavrilă / Teacher / "Ferdinand I" Highschool from Bacău of Romania /	

Doctoral Candidate / „Alecu Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia.....	115
Capitolul III / Part III: ARTE VIZUALE / FINE ARTS.....	125
1. AUTOPORTRETUL ÎN ROMÂNIA DIN PERIOADA POST-COMUNISTĂ: 1990-2010 / SELF-PORTRAIT IN ROMANIAN POST-COMMUNISM PERIOD: 1990-2010 / Ioana Palamar / Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania,.....	125
2. MEȘTEȘUGUL POPULAR ȘI ARTA TRADIȚIONALĂ MARAMUREȘEANĂ CU ROL EDUCAȚIONAL / POPULAR SKILL AND TRADITIONAL ART OF MARAMUREȘ WITH AN EDUCATIONAL ROLE / Zoița-Nicoleta Panciu / Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	133
3. MIJLOACELE DE MEDIERE ALE ARTEI ȘI COORDONAREA ACȚIUNII COMUNITARE CA PARTE IMPORTANTĂ ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ A ELEVILOR / MEANS OF MEDIATIONS OF THE ART AND COMMUNITY ACTION COORDINATION AS AN IMPORTANT PART IN THE ART EDUCATION OF STUDENTS / Mircea Ștefănescu / Lecturer PhD., “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	138
4. IMPORTANȚA DEZVOLTĂRII TEHNOLOGICE ȘI COMUNICAȚIONALE ÎN EDUCAȚIA PLASTICĂ / THE IMPORTANCE OF TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT AND COMMUNICATION IN ART EDUCATION / Mirela Ștefănescu / Doctoral Candidate, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	146
Caitolul III / Part III: EDUCAȚIE / EDUCATION.....	155
1. STRUCTURA FUNCȚIONALĂ A APARATULUI VOCAL / FUNCTIONAL STRUCTURE OF THE VOCAL APPARATUS / Cristina Simionescu / Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	155
2. ROLUL EDUCAȚIEI MUZICALE ÎN PREGĂTIREA CADRELOR DIDACTICE PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNTUL PREȘCOLAR ȘI PRIMAR / THE ROLE OF MUSIC EDUCATION IN TEACHERS’ PREPARATION FOR PRESCHOOL AND ELEMENTATRY EDUCATION / Gabriela Pașca / Teacher / “Ioan Popescu” Pedagogical High School from Bârlad of Romania.....	175
3. PREDISPOZIȚII ARTISTICE ÎN PREȘCOLARITATE: ABORDĂRI CONCEPTUALE ARTISTIC TENDENCIES IN PRESCHOOL EDUCATION: APPROACHES OF CONCEPT / Viorica Crișciuc / Lecturer, Doctoral Candidate / „Alecu Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia.....	185
4. ELEMENTE DE TEHNICĂ VOCALĂ ȘI APLICABILITATEA LOR DIDACTICĂ / ELEMENTS OF VOCAL TECHNIQUE AND THEIR DIDACTIC APPLICABILITY / Doina Dimitriu Ursachi / Lecturer PhD, “George Enescu” University of Arts from Iași of Romania.....	196
Rezumat / Abstract.....	209

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 2015 o manifestare internațională 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. În volumul de față au fost incluse o parte a studiilor prezentate. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii: Muzică, Teatru, Coregrafie, Arte vizuale, Educație.

Organizarea în 19-21 noiembrie 2015 a Conferinței internaționale cu tema **„Aspecte tradiționale și contemporane în educația artistică românească și internațională”** 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 din Europa (Republica Moldova, Belgia, Republica Cehă, Republica Slovacă, Marea Britanie, Italia) față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate, în acest volum fiind incluse studii ale specialiștilor din România și Republica Moldova care sperăm să fie utile celor implicați în activitatea de educație și cercetare din domeniul artistic.

Prof. univ. dr. EUGENIA - MARIA PAȘCA

CAPITOLUL I / PART I

MUZICĂ/MUSIC

1. LECȚII DE VIAȚĂ ȘI CREAȚIE ALE PROFESOAREI LUDMILA VAVERCO PRIN PRISMA DISCIPOLILOR SĂI PROFESSOR LUDMILA VAVERCO'S LIFE LESSONS AND ARTISTIC CREATION AS REFLECTED BY HER DISCIPLES

Aurelia Simion, Professor PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Motto: Acela care vrea să devină un maestru nu poate învăța decât de la maeștri.

(Robert Schumann)

Rezumat: *Veridicitatea spuselor lui Robert Schumann în urmă cu aproape două secole a demonstrat-o istoria. În orice etapă stilistică găsim exemple elocvente privind acest adevăr. Un pedagog adevărat, pe lângă menirea de a-i îndruma pe viitorii muzicieni interpreți, are grijă să le ofere și o educație în spiritul valorilor estetice. Pianista și pedagogul Ludmila Vaverco, care timp de peste 50 de ani și-a desfășurat activitatea la catedra de pian a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, se poate mândri cu cei aproape o sută de absolvenți, deveniți pianiști-concertiști sau profesori în instituțiile de profil din SUA, Canada, Israel, Germania, Rusia, Ucraina, România și Moldova. Scopul articolului este de a releva concepțiile profesionale ale Ludmillei Vaverco, de a pătrunde în esența principiilor sale în ceea ce privește metodele de educație și formare a studenților pianiști și, nu în ultimul rând, de a pune în valoare succese ale discipolilor săi.*

Cuvinte cheie: *Ludmila Vaverco, discipoli, educație, pianiști*

„Acela care vrea să devină un maestru nu poate învăța decât de la maeștri”, aceste cuvinte scrise de Robert Schumann două secole în urmă consemnează un adevăr, confirmat de evoluția artei interpretative universale prin prezența în biografia fiecărui maestru instrumentist (de anvergură diferită) a unui mentor ce a exercitat o influență covârșitoare asupra formării sale profesionale, dar și asupra calităților umane. În ce mă privește, un astfel de mentor mi-a fost doamna Ludmila Vaverco, profesor universitar la Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) din Chișinău cu o longevitate rar întâlnită în zilele noastre. Domnia sa se poate mândri cu cei peste o sută de absolvenți care au realizat de-a lungul anilor cariere de soliști-concertiști, profesori de pian sau profesori-acompaniatori în SUA, Canada, Israel, Germania, Rusia, Ucraina, România, Moldova și alte state. Deși împrăștiați pe diferite continente ale lumii, mulți dintre discipolii Ludmillei Vaverco au fost prezenți în luna decembrie a anului 2007 la Chișinău pentru a sărbători aniversarea dubla a profesoarei lor - 80 de ani din ziua nașterii și 60 de ani de activitate artistică și didactică. La această aniversare¹ au participat și colegii de breaslă, toți cei care o respectă și o admiră pentru înaltul profesionalism și

¹ În calitate de fostă studentă la clasa doamnei Ludmila Vaverco am participat la acest eveniment.

abnegația cu care și-a desfășurat lunga activitate la catedra de pian a AMTAP din Chișinău.

Printre primii discipoli ai profesoarei Ludmila Vaverco este Oleg Maisenberg (deși nu este absolventul dânzei, a studiat la clasa sa timp de 7 ani, considerând-o profesor formator - n.a.). Solist concertist, apoi pedagog la Conservatorul din Viena (unde-și desfășoară activitatea până în prezent, iar recent a împlinit 70 de ani de la naștere), Oleg Maisenberg în anul 1967 a devenit laureat a două concursuri concomitente la Viena, care au avut loc sub egida concursului *Franz Schubert*, la care tânărul pianist a obținut premiul II. Printre absolvenții Ludmillei Vaverco (generația 1963-1970) care au devenit mai târziu profesori/acompaniatori sunt: Ana Gorodețcaia (Liceul de Muzică *Serghei Rahmaninov* Chișinău), Margareta Polonscaya (Israel), Galina Kletinici (Israel, Conservatorul din Ierusalim), Osipenco Valentina (SUA), Tamara Malamud (Cercassî, Ucraina), Ada Spiridonova (AMTAP, Chișinău), Nelly Sochireanschi (Germania) etc.

Studentii anilor '70 care au continuat să promoveze principiile artei pianistice preluate de la profesoara Vaverco sunt (selectiv): Angela Neaga (Dallas, SUA), Ludmila Cobzeva (Haifa, Israel), Victor Pascenco-Lupan (București, România), Nina Briticova (Ecaterinburg, Rusia) etc. Ludmila Vaverco cu drag își amintește de studenții săi ai anilor '80: Oxana Cobzeva (SUA), Marian Stârcea (compozitor, în prezent director artistic al Filarmonicii din Chișinău), Tatiana Stahi (muzicolog, dr. la Institutul pedagogic din Tambov, Rusia), Anatolii Lopicus (pianist concertist, șef al catedrei de pian la AMTAP, Chișinău), Tatiana Baranovskaia –Dobrovolskaia (Varșovia, Polonia) ș.a. Printre cei care în anii '80 s-au bucurat de șansa de a studia la clasa îndragitei profesoare se află Mariana Cibotari (Canada), Alexei Gulenco și Iulia Gubaidulina (Moscova, Rusia), Elena Gupalova (Bălți, R.Moldova), Serghei Filioglo (Germania) etc.

Eforturile consecvente ale Ludmillei Vaverco în educația generațiilor de pianiști în Republica Moldova s-au soldat cu consolidarea unei școli pianistice, a unui complex de principii tehnic-interpretative și etico-estetice specifice pentru toți acei ce au trecut prin clasa profesoarei Vaverco. Succesele profesoarei se datorează profesionalismului său, cunoștințelor dobândite în anii de studii, dar și din experiența interpretativă și didactică, la care se adaugă vocația de pedagog, talentul de dascăl, ce implică capacitățile de „a ști, a putea, a fi în stare să transmiți cunoștințele și măiestria– cele enumerate fiind străine mediocrităților”. Studiile muzicale urmate la celebra Școală de muzică din orasul Odesa , unde și-au cizelat aptitudinile artistice marii pianisti ai sec.XX precum Sveatoslav Rihter, Emil Ghilels, Maria Grinberg, Yacov Zak ș.a., au creat fundamentul profesional necesar pentru o desfășurare măiestrită a carierei pianistice. Ludmila Vaverco cu recunoștință își amintește de lecțiile cu profesorii săi din Odesa - Berta Mihailovna Reingbald², Maria Starkova³ (1888-1970) și Leonid

² B.M. Reingbald (1897-1944) – provine dintr-o familie de arhitecți celebri . A studiat cu eleva lui V.Safonov - E. Chernetskaya - Gheșelin. A fost cunoscută ca o persoană foarte cultivată ,erudită, dar și ca un pedagog eminent de pian, printre discipolii căreia au fost : reputatul pianist Emil Gilels, Berta Marantz (prof.la

(Lev)Vaintraub⁴ (1912-1985) din Kiev, multe din principiile de predare ale cărora au fost preluate, aplicate și dezvoltate apoi în cariera sa didactică. Unul dintre sloganurile preferate ale Ludmillei Vaverco este însușit de la profesoara sa B.Reingbald: „Nu începe să instruiești înainte de a-l cunoaște și înțelege pe discipolul tau”⁵. „Un adevărat pedagog, - considera B.Reingbald – nu-si impune procedeele, ci le adaptează la aptitudinile fiecărui elev și-i descoperă individualitatea”.⁶ După aceste principii s-a ghidat Ludmila Vaverco în munca sa cu tinerii pianiști, axându-se pe descoperirea calităților și punctelor slabe ale fiecărui pianist în devenire, pe adoptarea abordărilor strict individuale, bazate pe cunoașterea constituției psihologice și emoționale a studentului. Utilizând bagajul enorm de cunoștințe preluat de la profesorii săi, apelând la intuiția sa artistică, reieșind din experiența sa interpretativă, Ludmila Vaverco a elaborat o manieră personală de predare, inedită, care a dat rezultate excelente.

Un aspect important în complexitatea principiilor didactice stricte ce caracterizează maniera didactică vaverchiană este cultivat ca urmare a apropierei de școala pianistică moscovită în timpul cursurilor de perfecționare la Conservatorul de Stat „Piotr Ilici Ceaikovski” din Moscova, urmate între lunile octombrie anul 1974 și februarie anul 1975 sub nemijlocita îndrumare a profesorului Yacov Milștein⁷ (1911-1981). Posibilitatea de a-i asculta *pe viu* pe Sveatoslav Rihter, Emil Ghilels, Maria Ghinzburg, Dmitri Bașkirov, de a viziona spectacolele de operă, balet, teatru dramatic și expoziții de pictură au aprofundat cunoștințele profesionale și i-au lărgit orizontul cultural și spiritual.⁸ Tot atunci Ludmila Vaverco se familiarizează și adoptă procedeele instructive și criteriile estetice esențiale ale școlii pianistice ruse moscovite, trasate de marii pianiști și dascăli precum Henry Heuhaus⁹ (1888-1964), Konstantin Igumnov¹⁰ (1873 -1948), Alexandr Goldenweiser¹¹ (1875-1961). Deschiderea către nou, dorința de a se perfecționa, de a însuși elementele inovatoare și inedite în domeniul profesat au determinat-o pe Ludmila Vaverco să urmeze în luna noiembrie a anului 1988 un nou curs de calificare la Conservatorul de Stat din

conservatorul din Sverdlovsk), Tatiana Goldfarb (laureată a Concursului Chopin , a treia ediție), Henrieta Mirvis (laurată a Gran-Prix la Primul Concurs W.A.Mozart din Salzburg, prof. la Conservatorul din Moscova), Victor Levinzon (profesor la Conservatorul din Chișinău) etc. Fiul B. Reingbald este violoncelistul și publicistul Alex Rubinstein.

³ Maria Starcova a fost eleva lui V.Drozдов-pian și F.Blumenfeld- ansamblu cameral.Activitatea didactică o începe la Chișinău,apoi se mută la Odesa. Discipoli Yacov Zak, L.Ghinzburg.

⁴ Leonid Vaintraub a învățat la A.Yankilevici. Discipoli: Iu. Kot, V.Goncearenco, S.Dobroianscaia ș.a.

⁵ Berta Reingbald „Cum i-am predat lui Emil Ghilels” în „Eminenții pianiști-pedagogi despre arta pianistică”- Leningrad, 1966, pag.152

⁶ ibidem

⁷ Yacov Milștein a fost elevul lui C.N Igumnov. Discipoli: E.I.Leonskaia, B.B Behterev, M.V.Mdivani ș.a.

⁸ Ulterior Vaverco va practica conversațiile cu studenții săi pe diverse teme privind viața culturală a Chișinăului și a fostei URSS.

⁹ Heinrich G. Neuhaus în formarea sa artistică a fost influențat de verișorul său Karol Szimanovszky și unchiul său Felix M. Blumenfeld. Ulterior a fost elevul lui Leopold Godovsky. Printre discipolii săi îi amintim pe Emil Ghilels, Sveatoslav Rihter, Yacov Zak, Vera Gornostaeva, Radu Lupu etc.

¹⁰ Constantin Igumnov i-a avut profesori pe N.S.Zverev , A.I. Ziloti și P.A Pabst. Discipoli : Lev Oborin, Maria Grinberg, Yacov Flier, Mihail Gotlib etc.

¹¹ Alexandr Goldenweiser - născut la Chișinău în familia unui avocat. A studiat cu V.P.Procunin (elevul lui P.I Ceaicovsky).Discipolii : Tatiana Nicolaeva, Grigori Ghinzburg, Dimitri Bașkirov, Lazar Berman, Dmitri Blagoi etc.

Sankt-Peterburg, înființat de pianistul, compozitorul și dirijorul rus Anton Rubinstein. Aici se bucură de ocazia să comunice cu reprezentanții experimentați ai școlii pianistice petersburghiene (leningrădene) – o altă școală de pian importantă din Rusia – precum profesorii Vladimir Nielsen¹² (1910-1998) și Nathan Perelman¹³ (1906-2002), familiarizându-se cu tainele școlii pianistice rusești și sintetizând cele mai importante realizări ale reputaților pedagogi – pianiști¹⁴.

O modalitate de a transmite pianiștilor în devenire principiile sale estetice și didactice a fost elaborarea și publicarea de-a lungul anilor lucrărilor metodice și cercetarilor științifice: „Lucrul asupra creațiilor muzicale“, „Lucrul asupra creațiilor polifonice în clasele de pian ale școlilor muzicale pentru copii“, „Unele aspecte privind tehnica pianistică”¹⁵ ș.a. Considerăm necesar și concludent să relatăm în cele ce urmează o scurtă sinteză a celor mai importante și inedite idei și informații spicuite din moștenirea metodică - științifică a profesorului Ludmila Vaverco.

1. Ca punct esențial de pornire în instruirea unui pianist din punct de vedere metodic este formarea și consolidarea unei poziții corecte la instrument și o poziționare adecvată a mâinilor pe instrument. Poziționarea greșită produce un disconfort fizic, mișcări faciale și corporale nefirești și excesive, crispări musculare, oboseala și chiar dureri fizice și – în consecință – tensionări psihice și emoționale. Gesturile sunt necesare în limita în care ele acoperă partea tehnică a executării la instrument, ajută la o emisie corectă și expresivă a sunetelor. Statul la pian trebuie să fie cu spatele drept, fără a fi cocoșat, senzațiile în brațe și corp să dea o stare de libertate, de firesc.

2. Emisia sonoră se produce prin greutatea brațului, orientată înspre degete, pe care se sprijină pianistul. Încheieturile mâinii își păstrează relaxarea și sunt pliate fără exces, conform necesităților mișcărilor brațelor. Relaxarea și flexibilitatea sunt obligatorii pentru realizarea diverselor tipuri de tehnică pianistică și a sunetului cantabil. Datorită aplicării consecvente și însușirii acestui principiu studenții clasei Vaverco își perfecționau considerabil tușul pianistic. Pianista Raisa Bârliba, actualmente profesoară la AMTAP, Chișinău își amintește: „Doamna Vaverco are o metoda verificată în timp în ceea ce privește cultura sunetului, atât de importantă pentru un tânăr pianist. Auzind cum cântă orice elev al său îți dai seama cu cine a studiat, *școala* ei este de recunoscut”.

¹² Vladimir Nielsen a fost elevul lui Nadejda Golubovskaia (a învățat la A.I. Ziloti și P.A. Pabst). Printre discipolii săi îl amintim pe Serghei Slonimski-compozitor, muzicolog, pianist, pedagog rus. Nielsen spunea: „Când cânti la pian nu ai unde să te ascunzi. Talentul muzical este capacitatea de a vorbi, astfel încât oamenii să te asculte. Ceea ce vrei să spui este ceea ce ești”. (pag. web al Concursului de pian organizat de Conservatorul din Sanct-Peterburg).

¹³ Nathan Perelman a învățat la F. Blumenfeld, H. Neuhaus și la L. Nicolaev (1978-1942). Discipolii lui Nicolaev: Vladimir Sofronițki, Dmitri Șostakovici, Maria Iudina ș.a.

¹⁴ Eficiența metodelor aplicate discipolilor săi a fost demonstrată de fiecare dată la examenele semestriale, în recitalurile și concertele solistice cu orchestra susținute de studenții îndrumați, în masterclass-urile și lecțiile deschise.

¹⁵ „Rabota nad muzičalinim proizvedenim”, Cercetare metodică, Chișinău, 1987; „Rabota nad polifoniceskimi proizvedeniami v klasse fortepiano Detskih muzičalinih școl”, Chișinău, 1987; „Necotorie voprosi fortepiannoi tehnici”, Chișinău, 1973.

3. Egalitatea în pasaje trebuie dobândită prin atacul precis și corect al fiecărui deget aparte. Este celebra idee repetată multor discipoli (inclusiv subsemnatei) „De felul cum vei ataca depinde felul cum va suna”, amintind, totodată de cuvintele lui Al. Goldenweizer „...imaginea sonoră să fie în concordanță cu mișcările mâinilor și ale întregului corp al interpretului”¹⁶.
4. Insistarea consecventă asupra exercițiilor motorice, fortificarea degetelor, folosirea conștientă a componentelor aparatului pianistic locomotor, cizelarea pulsului ritmic și a clarității pasajelor, modificarea graduală a tempoului (în timpul studiului individual) în cazurile când este determinată de indicațiile metronomice ale pieselor selectate, antrenarea rezistenței fizice și psihice - iată unele dintre aspectele tehnice asupra cărora profesoara Vaverco lucra la clasă. În același timp, o atenție sporită se acorda aspectelor artistic-interpretative, sonorităților adecvate stilistic. În timpul orelor în nenumarate cazuri repeta afirmația muzicologului rus Boris Asafiev¹⁷ (1884-1949): „...muzica este de neconceput fără o respirație dirijată de un ritm firesc, și tocmai această calitate este în mod organic inerentă intonației”¹⁸.
5. Digația nu trebuie să fie în totalitate impusă de către profesor, ea reprezintă varianta optimă elaborată de interpret după numeroase încercări în vederea asigurării comodității digitale.
6. Este importantă înțelegerea conținutului ideatic și cunoașterea formei lucrării studiate. Este recomandată evidențierea structurilor compoziționale de referință, intonațiilor – nucleu în fiecare dintre motivele constitutive ale compoziției. Se va scoate în prim plan momentul culminant al melodiilor, felul de corelare dintre structurile morfologice, nuanțele dinamice și agogica.
7. Un rol deosebit în organizarea temporală a lucrării muzicale și crearea expresivității îi aparține ritmului. Întrucât „anumitor tempo-uri le corespunde unele categorii de imagini”¹⁹ este important ca legătura lor interioară să fie în concordanță cu conținutul muzicii. „Chiar pe parcursul descifrării pianistul trebuie să conștientizeze și să-și imagineze tempoul interpretării, pentru că de acest fapt depinde caracterul frazării, felul de articulare, calitatea sunetului și a pedalizării. A găsi pulsația ritmică - înseamnă a transmite *sufletul* muzicii, a descoperi esența conținutului.”²⁰ Tempo-ul piesei este determinat după fragmentul cu cele mai dificile pasaje tehnice.
8. Depășind și – într-o anumită măsură - neglijând natura percutantă a pianului, Ludmila Vaverco îi învăța pe discipolii săi să „vocalizeze” la pian, permanent îndreptându-și atenția asupra tușeului catifelat, de calitate, în special în muzica compozitorilor romantici.

¹⁶ Alexandr Goldenweiser „Despre arta interpretării” în *Arta interpretării muzicale*, Editura muzicală a UCMR, București, 1960, pag.205.

¹⁷ Boris Asafiev -compozitor, muzicolog critic musical rus. Autor a 9 opere, 26 balet, 5 simfonii, creații camerale etc.

¹⁸ B.Asafiev *Intonația*, în E.M. Orlova „Compozitorul și auditoriul –una din temele cardinale în lucrările lui B.V.Asafiev”, Muzica, Moscova, 1951, pag.92.

¹⁹ Ludmila Vaverco „*Rabota nad muzikalnim proizvedeniem*”, Cercetare metodică, Chișinău, 1987

²⁰ ibidem

9. Profesoara întru totul este de acord cu afirmațiile lui H.Heuhaus (idolul ei) referitoare la pedalizare : „Problemele pedalei artistice sunt inseparabil legate de problemele imaginii sonore. Iată de ce este atât de imperfect, fie ca oricât de minuțioasă, orice notare a pedalei în textul muzical.”²¹. De asemenea, afirma că tehnica pedalizării solicită interpretului măiestria de a doza (nu întâmplător aduce ca exemplu pedala întreagă, semipedala, sfert de pedală și celelalte gradații ale pedalei).

10. Politica repertoriului parcurs de-a lungul anilor de studenție se axa pe programa analitică, care cuprindea o paletă vastă a autorilor, stilurilor, genurilor, ținând cont de creșterea graduală a complexității materialului ales. Din amintirile Larisei Jar²² am spicuit următoarea frază: „ Am avut întotdeauna predilecție pentru romantici. Însă în primii ani de facultate repertoriul pe care mi-l-a recomandat doamna Vaverco s-a axat pe clasicii vienezi”. Această mărturie denotă faptul că politica repertorială era construită în funcție de necesitățile evolutive individuale ale fiecărui pianist.

Compozitorii preferați cântați cu preponderență la clasa Ludmilei Vaverco erau Chopin, Liszt, Schumann, Skriabin, Prokofiev, impresioniștii francezi și obligatoriu Beethoven și Rahmaninov. Ca exemplu aducem lista cu lucrările interpretate la anul trei de studii de Iulia Gubaidulina:

Șostakovici D. *Preludiu și fuga* în mi minor

Beethoven L. *Sonata* Nr 26, op.81 a

Chopin F. *Studiile* Nr 8,op.10, Nr 5,op.25

Rahmaninov. S. *Preludiile* Re major, do minor, op.23

Debussy C. *Insula bucuriei*

Messiaen O. *Porumbelul*

Brahms J. *Concertul* Nr 1, re minor.

Experiența acumulată în calitate de profesor, interesul pentru promovarea muzicii naționale moldovenești au determinat-o pe Ludmila Vaverco să se afirme într-o altă ipostază importantă - cea de alcătuitor și redactor muzical al culegerilor de miniaturi în care a inclus creații ale compozitorilor basarabeni: Ștefan și Gheorghe Neaga, Leonid Gurov, Solomon Lobel, Simion Lungul, Vasilii Zagorschii, Alexei Stârcea, Zlata Tcaci etc. De asemenea, în programul de examen semestrial al oricărui student de-al său era inclusă obligatoriu o piesă din creația compozitorilor amintiți. Sinteza și relevarea aspectelor metodice și conceptual-interpretative ale profesoarei Ludmilei Vaverco, evidențierea principiilor sale de formare și educație instrumentale dar și umane a studenților pianiști sunt importante pentru stabilirea consecutivității dintre generații, continuității în evoluția culturii pianistice, a îmbogățirii bazelor metodologice a școlii de pian, utilității lor practice, altfel spus pentru tot ce ține de patrimoniul cultural și muzical, necesar de menținut, dezvoltat și transmis generațiilor ce urmează să vină.

²¹ H.G.Neuhaus *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a UCMR, 1960, pag.172

²² Larisa Jar –absolventă a anului 1976, în prezent profesoară, șefa catedrei de pian a Liceului –Internat de Muzică Ciprian Porumbescu din Chișinău.

Quote: *Anyone who wants to become a master, cannot learn but from the masters* (Robert Schumann)

Abstract: *History has demonstrated us the real truth of Schumann's words, which were spoken about two centuries ago. We find good examples of this truth at any stylistic stage. A true educator, besides its mission to guide future musicians and singers, takes care to provide an education for aesthetic values. Pianist and music educator Vaverco Ludmila, who has worked over 50 years at the Department of Piano Music Academy, Theatre and Plastic Arts in Chisinau, can be proud of her over one hundred graduates, who all became concert pianists or teachers in musical institutions in the US, Canada, Israel, Germany, Russia, Ukraine, Romania and Moldova. The purpose of this article is to emphasize the professional concepts of teacher Ludmila Vaverco, to penetrate the essence of her principles for the education of the piano students and, not least, to expose some examples of her disciples' professional success.*

Key words: *Ludmila Vaverco, disciples, education, pianists*

"He who wants to become a master can learn only from the masters", these words written by Robert Schumann two centuries ago record a truth, confirmed by developments in universal performing arts through the presence in the biography of each master instrumentalist (of different scales) to a mentor who has exercised immense influence on his professional training, but also on human qualities. As far as I am concerned, such a mentor was to me Mrs. Ludmila Vaverco, professor at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (AMTAP) in Chisinau with a longevity rarely seen nowadays. She can take pride in her hundreds of graduates who have achieved over the years careers of concert soloists, piano teachers or accompanist teachers, in the US, Canada, Israel, Germany, Russia, Ukraine, Romania, Moldova and other states.

Although scattered on different continents of the world, many disciples of Vaverco Lyudmila were present in December 2007 in Chisinau to celebrate their teacher double anniversary - 80 years from the day of birth and 60 years of artistic activity and teaching. On this anniversary²³ there has been an attendance of: her peers, everyone who respects and admires her high professionalism and devotion with which she pursued her long activity at the Piano Department of AMTAP in Chisinau. Among the first disciples of Professor Ludmila Vaverco is Oleg Maisenberg (although not her graduate, he studied at her class for 7 years, considering a teacher trainer – n.a.). Concert soloist, then professor at the Vienna Conservatory (where he operates to date and recently celebrated 70 years of birth), Oleg Maisenberg in 1967 became the winner of two contests concomitant in Vienna, which took place under the *Franz Schubert* competition, in which the young pianist won second prize.

Among Lyudmila Vaverco's graduates (generation 1963-1970) who later became teacher / accompanists are: Ana Gorodețcaia (Sergei Rachmaninov Music School, Chisinau), Margaret Polonscaya (Israel), Galina Kletinici (Israel, Jerusalem Conservatory), Valentina Osipenco (USA), Tamara Malamud (Cercassî, Ukraine), Ada Spiridonova (AMTAP, Chisinau), Nelly Sochireanschi (Germany) etc. Students from the 70s who continued to promote the principles

²³ As a former student of Mrs. Ludmila Vaverco's class, I attended this event.

of pianistic art taken from tutor Vaverco are (selection): Angela Neaga (Dallas, USA), Ludmila Cobzeva (Haifa, Israel), Victor Pascenco - Lupan (Bucharest, Romania), Nina Briticova (Ekaterinburg, Russia etc.) Ludmila Vaverco fondly remembers her students from the 80s: Oxana Cobzeva (USA), Marian Stârcea (composer who is currently artistic director of the Philharmonic in Chisinau), Tatiana Stahi (musicologist, PhD. At the Pedagogical Institute in Tambov, Russia) Anatoly Lopicus (concert pianist, head of the piano department at AMTAP, Chisinau), Tatiana Baranovskaia -Dobrovoliscaia (Warsaw, Poland) etc. Among those who in the 80's enjoyed the chance to study in the class of the beloved teacher is Mariana Cibotari (Canada), Alexei and Yulia Gulenco Gubaidulina (Moscow, Russia), Elena Gupalova (Balti, Moldova) Serghei Filioglo (Germany) etc.

Lyudmila Vaverco's consistent efforts of educating generations of pianists in Moldova ended with the consolidation of a piano school, a complexity of technical and interpretative principles and ethical- aesthetic specifics for all those who passed through professor Vaverco's class. The professor's successes are due to her professionalism, knowledge gained in years of study , but also to her performing and teaching experience, plus the vocation of a teacher, talent of an educator , which involve the capacities of " knowing, being able to pass on knowledge and skills - those listed being far from mediocrity." The musical studies followed at the famous music school in Odessa, where the great pianists of the Twentieth Century honed their artistic skills, pianists such as Svyatoslav Richter, Emil Ghilels, Maria Grinberg, Yacov Zak and so on, have created the professional foundation necessary for a masterful deployment in the piano career. Ludmila Vaverco gratefully remembers her lessons with teachers from Odessa - Berta Mikhailovna Reingbald²⁴, Maria Starkova²⁵ (1888-1970) and Leonid (Leo) Vaintraub²⁶ (1912-1985) in Kiev, many of the principles of teaching which have been taken , applied and further developed in her teaching career. One of Vaverco Lyudmila's favorite slogans is learned from her teacher B.Reingbald: „Do not start instructing before knowing and understanding your disciple."²⁷ „A true teacher - considered B.Reingbald – does not impose his procedures , but he adapts them to each student's skills and uncover their individuality."²⁸

Ludmila Vaverco was guided by these principles in her work with young pianists, focusing on discovering strengths and limitations of each budding

²⁴ B. M. Reingbald (1897-1944) - comes from a family of famous architects . He studied with V.Safonov's student -E. Chernetskaya -Gheşelin . She was known as a very cultured , erudite person, but also as a prominent piano teacher , among whose disciples were : renowned pianist Emil Gilels , Berta Marantz (prof. at Sverdlovsk Conservatory) , Tatiana Goldfarb (winner of the Chopin Competition , third edition) , Henrieta Mirvis (prize at Gran Prix Mozart in Salzburg in the first contest , prof . at Moscow Conservatory), Victor Levinzon (teacher at the conservatory in Chisinau) etc. Son of B.Reingbald is the cellist and publicist Alex Rubinstein

²⁵ Maria Starkova was V.Drozdov 's student - piano and F.Blumenfeld- chamber ensemble. Her teaching activity starts in Chisinau , then she moves to Odessa . Disciples Yacov Zak , L.Ghinzburg .

²⁶ Leonid Vaintraub learned at A.Yankilevici . Disciples : Iu.Kot , V.Goncearenco , S.Dobroianscaia etc.

²⁷ Berta Reingbald „How I taught Emil Ghilels" in „Eminent pianists – teachers, about the art of piano teaching" -Leningrad 1966 pag.152

²⁸ ibidem

pianist, the adoption of strict individual approaches based on the knowledge of the student's emotional and psychological constitution. Using the enormous baggage of knowledge taken from her teachers, appealing to her artistic intuition, based on interpretative experience, Ludmila Vaverco developed a personal style of teaching, which gave excellent results.

An important aspect of the complexity of strict teaching principles that characterize Vaverchian teaching manner is grown due to the proximity of Moscow piano school during training courses at the State Conservatory "Piotr Ilich Tchaikovsky" in Moscow, attended between October 1974 and February 1975 under the direct guidance of Professor Yacov Milstein²⁹ (1911-1981). The possibility to listen live to Svyatoslav Rihter, Emil Ghilels, Maria Ghinzburg, Dmitri Bashkirov, to watch performances of opera, ballet, dramatic theater and art exhibitions deepened her professional knowledge and have widened her cultural and spiritual horizons.³⁰ Ludmila Vaverco at same time become familiar and adopts the essential instructive procedures and aesthetic criteria from the Russian piano school of Moscow, set by great pianists and teachers as Heuhaus Henry³¹ (1888-1964), Konstantin Igumnov³² (1873-1948), Alexandr Goldenweiser³³ (1875-1961).

The openness to new, the desire to improve, to proclaim the innovative and unique elements in teaching determined Ludmila Vaverco to attend in November of 1988 a new training course at the State Conservatory in Sankt - Peterburg, set by the Russian pianist, composer and conductor Anton Rubinstein. Here she enjoys the opportunity to communicate with experienced representatives of Petersburgian (Leningrad) piano school - another important Russian piano school - such as teachers Vladimir Nielsen³⁴ (1910-1998) and Nathan Perelman³⁵ (1906-2002), becoming familiar with Russian piano school secrets and synthesizing the most important achievements of the famed teachers – pianists.³⁶ One way to transmit budding pianists her aesthetic and teaching principles was the development and publication of methodological work over

²⁹ Yacov Milstein was a pupil of C. N Igumnov. Disciples: E.Leonskaia, B.B. Behterev, M.V. Mdivani etc.

³⁰ Subsequently Vaverco will practice conversations with her students on various topics on the cultural life of Chisinau and the former USSR.

³¹ Heinrich G. Neuhaus, in his artistic formation, was influenced by his cousin Karol Szimanovszky and his uncle Felix M. Blumenfeld. Later he was a student of Leopold Godovsky. Among his disciples we remember Emil Ghilels, Svyatoslav Rihter, Yacov Zak, Vera Gornostaeva, Radu Lupu etc.

³² Constantin Igumnov has had as teachers N.S. Zverev, A.I. Zealot and P.A. Pabst. Disciples: Lev Oborin, Maria Grinberg, Yacov Flier, Michael Gotlib etc.

³³ Alexandr Goldenweiser - Chisinau born into the family of a lawyer. He studied with V.P. Prokunin (P.I.'s student Ceaicovsky). Disciples: Tatiana Nikolaeva, Grigori Ghinzburg, Dimitri Bashkirov, Lazar Berman, Dmitri Blagoi etc.

³⁴ Vladimir Nielsen was a pupil of Nadezhda Golubovskaia (learned from A.I. Ziloti and P.A. Pabst). Among his disciples we mention Sergei Slonimski-composer, musicologist, pianist, Russian educator.

Nielsen said „, play the piano when you have no place to hide. Musical talent is the ability to speak, so that people asculte. Ceea you what you mean is what you are. " (Pag.web Piano Contest organized by the Sankt-Petersburg Conservatory).

³⁵ Nathan Perelman learned from F. Blumenfeld, H. Neuhaus and L. Nicolaev (1978-1942). Disciples of Nikolaev Vladimir Sofronițki, Dmitri Shostakovich, Maria Iudin etc.

³⁶ The efficiency applied to her disciples has been demonstrated every time during the semester examinations, in recitals and solo concerts with orchestra supported by students guided in masterclasses and open lessons.

the years and Scientific Research: Working on the musical compositions, "Work on polyphonic creations in piano classes in children's music schools, Some aspects of piano technique "³⁷etc.

We consider extremely necessary and conclusive to recount below a brief summary of the most important and original ideas and information gleaned from the methodical - scientific legacy of Professor Ludmila Vaverco .

1. As an essential starting point in training a pianist in terms of method is the formation and consolidation of a proper posture and hand positioning on the instrument. Wrong positioning produces physical discomfort , unnatural and excessive facial and body movements, muscle cramping , fatigue and even physical pain and - consequently - psychical and emotional tension . Gestures are needed to the extent that they cover the technical execution of the instrument, they help to a correct and expressive sound emission . Stance at the piano should be erect, without being hunched, sensations in the arms and body should naturally give a state of freedom.

2. Sound emission is produced by the weight of the arm , finger oriented , on which the pianist leans. Wrists maintain their easiness and are folded without excess, as required to the movement of the arms . Relaxation and flexibility are required for implementation of various types of piano technique and sound of singing. Because of consistent application and understanding this principle, students from Vaverco's class significantly improve their feel of the piano . Raisa Bârliba, pianist, now a teacher at AMTAP, Chisinau recalls „Mrs. Vaverco has a time-tested method in terms of sound culture , so important for a young pianist . Hearing any of her student playing, you realize who they studied with, her school is highly recognizable".

3. Equality in passages must be gained through precise and accurate attack of each finger separately. The idea is famously repeated to many disciples (including the undersigned) „ The way you attack depends on how it will sound”, recalling also the words of Al. Goldenweizer „ ... the sound image is to be consistent with the hands and the whole body movements of the performer."³⁸

4. Consistent insistence on motor exercises, strengthening fingers, conscious use of components of the pianistic locomotor apparatus, churning out the rhythmic pulse and the passage clarity, gradual tempo change (during individual study) when it is determined by the metronomic indications of selected parts, training physical and mental strength - this is some of the technical aspects on which teacher Vaverco worked in the classroom. At the same time, an increased attention is given to artistic and interpretative aspects, appropriate to stylistic sonorities. During the hours, in many cases, she would repeat the assertion of Russian musicologist Boris Asafiev³⁹ (1884-1949): „ ... music is unthinkable

³⁷Rabota nad muzîcalinîm proizvedenîem "Research Methodology, Chisinau, 1987; „ Rabota nad polifoniceskimi proizvedeniami Class fortepiano v Detschih muzîcalinîh schools ", Chisinau, 1987; „ Necotorîe vopros fortepiannoî tehnichi ", Chisinau, 1973.

³⁸Alexandr Goldenweiser „ About the art of interpretation " in Musical interpretation art, UCMR Musical Publishing , Bucharest , 1960 , pag.205 .

³⁹Boris Asafiev - composer, musicologist, Russian musical critic . Author of nine operas, 26 ballets, 5 Symphonies , chamber works etc.

without breathing directed by a natural pace, and it is this quality that is organically inherent to intonation."⁴⁰

5. Fingering is not to be fully imposed by the teacher, it is the best option to the performer that is developed after several attempts to ensure digital convenience.

6. It is important to understand the content of ideas and form knowledge for the studied work. It is recommended emphasizing the reference compositional structures, intonations - core constituents in each of the grounds of the composition. It will be emphasized the climax of the song, the kind of correlation between morphological structures, dynamic nuances and agog.

7. A special role in the temporal organization of musical work and creating expressiveness belongs to pace. As, certain tempos correspond with some types of images "⁴¹ it is important that their inner connection to be consistent with the content of the music. „ Even during deciphering, the pianist must understand and imagine the performing tempo, because this depends on the character of phrasing, way of articulation, sound quality and pedal. To find the rhythmic pulsation - means to convey the music's soul, to discover the essence of the content."⁴² The tempo of the piece is determined by the fragment with the toughest technical passages.

8. Overcoming and - to some extent - neglecting the percussive nature of the piano, Ludmila Vaverco taught her disciples to "vocalize "on the piano, constantly turning their attention to the feel of velvety quality, especially in Romantic music composers.

9. The professor entirely agrees with the statements by H. Heuhaus (her idol) on pedaling: „problems of the artistic pedal are inextricably linked to sound image issues. That is why it is so imperfect, be as thorough as any pedal scoring in the musical text. "⁴³ It also stated that pedal technique asks the performer the mastery to ration (ie not accidentally does he example the whole foot, half pedal, quarter of pedal and other graduations).

10. The repertoire policy over the study years focused on analytical curriculum, which included a wide range of authors, styles, genres, taking into account the gradual increase of the complexity of the chosen material. From Larisa Jar's⁴⁴ memories I gleaned the following sentence: „ I have always had predilection for romantics. But in the early years of college, the repertoire recommended to me by Mrs. Vaverco focused on Viennese classics." This testimony shows that repertoire policy was built according to the individual evolutionary needs of each pianist.

Composers who were mostly played in the class of Vaverco Ludmila were Chopin, Liszt, Schumann, Scriabin, Prokofiev, French Impressionists and

⁴⁰B.Asafiev Intonation in EM Orlova „ The composer and audience -one of the cardinal themes in the works of B.V.Asafiev " Music Moscow 1951 , page 92 .

⁴¹ Ludmila Vaverco „, Rabota nad muzîcalinîm proizvedenîem " Research Methodology, Chisinau , 1987

⁴² ibidem

⁴³ H.G. Neuhaus "About piano art" , UCMR Musical Publishing , 1960 , p 172 .

⁴⁴ Larisa Jar -graduate of 1976, now professor , head of the piano department of the High School of Music Ciprian Porumbescu in Chisinau.

compulsory Beethoven and Rachmaninoff. As an example we list work performed on the third year of studies by Yulia Gubaidulina:

D. Shostakovich *Prelude and Fugue* in E minor

L. Beethoven *Sonata* No.26 , op.81 to

F. Chopin *Studies* No. 8, op.10 , No. 5 op.25

Rachmaninoff . S. *Preludes* D major , C minor , op.23

C. Debussy *Island of Joy*

Messiaen O. *Dove*

J. Brahms *Concerto No. 1*, D minor

The experience gained as a professor, the interest in promoting Moldavian national music has led Ludmila Vaverco to establish herself in another important aspect - the constitutive and music editor of collections of miniatures that included works by Bessarabia composers: Stephen Gheorghe Neaga, Leonid Gurov, Solomon Lobel, Simon Long, Vasili Zagorschii Alexei Starcea Zlata Tcaci etc. Also, the term examination programme of any student of her was included a mandatory piece from the composers we reminded of. Synthesis and revealing the aspects of methodological and conceptual interpretation of the teacher Lyudmila Vaverco, highlighting her principles of training and instrument but also humane education of the piano students are important for establishing consecutiveness for generations, continuity in the evolution of pianistic culture, enrichment of the methodological bases for the piano school , their practical utility, ie for everything related to cultural and musical heritage, necessary to maintain, developed and submitted to generations to come.

References

1. *The art of music interpretation*, Collection of studies from Soviet music literature, UC Musical Publishing , Bucharest, 1969
2. Asafiev Boris *Intonation*, in EM Orlova ,, Composer and the audience –one the cardinal themes in the works of B.V.Asafiev" Music Moscow, 1951, page 92
3. *Musical education in Chisinau*, Collection of studies Publisher Grapheme Libris, Chisinau 2005
4. Neuhaus, Heinrich *About piano art* , UCMR Musical Publishing , 1960, p 172
5. Iuncu, Rodica *Show of the scene and life* Periscope Publishing , Chisinau, 2007
6. Measles Sergey *K tainstvam pianizma* , IPF, Chisinau, 1999

WEB PAGES CONSULTED

www.allmusic.com

www.conservatory.ru

<http://www.mosconsv.ru>

<https://music.yandex.ru>

<https://ro.wikipedia.org>

2. EXCELENȚA ÎN MUZICĂ. GHEORGHE DUȚICĂ COMPOZITOR, MUZICOLOG, PROFESOR UNIVERSITAR, DOCTOR EXCELLENCE IN MUSIC. GEORGE DUȚICĂ- COMPOSER, MUSICOLOGIST, PROFESSOR DOCTOR

Lăcrămioara Naie, Professor PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Deopotrivă compozitor, muzicolog și profesor universitar doctor, Gheorghe Duțică face parte din galeria elitei intelectualității ieșene. Un Om foarte special cu o moralitate și distincție aparte, magistrul Gheorghe Duțică s-a remarcat cu aceeași înaltă expertiză academică și forță creatoare în varii domenii de competență. Așa se face că Blazonul său profesional este absolut impresionant. Respectat în egală măsură atât de discipoli cât și de colegii de breaslă, distinsul profesor universitar doctor Gheorghe Duțică reprezintă modelul excelenței profesionale în muzică.*

Cuvinte cheie: *Gheorghe Duțică, compozitor, muzicolog și profesor universitar doctor, excelența în muzică*

Întâlnirea noastră de astăzi are drept menire statornicirea unui obicei altfel decât se întâmplă în jurul nostru, acela de a fi gazda unor frumoase povești de viață, unor evocări pline de farmec. E măgulitor și totodată reconfortant să ai în fața ochilor o priveliște cu lume din generații diferite, de la studenți la colegi și apropiați. E semnul unor frumoase și durabile prietenii, simpatii. Locul e inspirat pentru acest moment, chiar dacă bătrâna stradă Lăpușneanu e în plină reconstrucție. Ea se gătește în straie noi, de sărbătoare, pentru a cunoaște bucuria promenadelor de altă dată evocate atât de frumos de minunatul nostru povestitor Ion Mitican. Palatul acesta e pe măsura celebrării unui spirit ales. Spațiul acesta, în aceste zile, seamănă cu un sanctuar în care noi toți regăsim bucuria reîntâlnirii cu elitele noastre, cu magiștri noștri, cu arta în general, fără de care viața ar fi foarte săracă, pustie și fără sens.

Am ales acest Palat Domnesc întrucât el a fost martorul unor istorii trăite și poartă pe umeri poveștile unor oameni, binecuvântați cu averi și ranguri, care-și permiteau să se îmbrace la modă, să trăiască viața în chip generos, să călătorească, să vorbească cu legeritate câteva limbi străine. O lume care dincolo de misterele dar și slăbiciunile ei, a strălucit prin grația, eleganța, noblețea și stilistica intelectuală, prin prestanța și frenezia atașantă, prin naturalețe, rafinament, bun gust, bune maniere, bună cuviință, o lume rămasă în amintire și unică în felul ei, cu valorile și caratele ei - adică tot ce am pierdut și a rămas cunoscut în istorie sub denumirea de Belle Epoque (domnia lui A.I. Cuza și a regelui Carol I).

Așa încât, cu atât mai mult, bucuria de a-l avea ca invitat special pe domnul profesor universitar doctor Gheorghe Duțică în una din Seratele noastre confesionale, este cu adevărat autentică și foarte specială. Întâlnirea cu domnia sa e un privilegiu, e o lecție a modestiei, a bunului simț, a bunăvoinței, iar calmul său inimaginabil nu te lasă indiferent. El face parte din galeria mea de oameni pe care-i prețuiesc necondiționat. E mereu înconjurat de cărți, multe

cărți care bag seamă că le iubește cu patimă întrucât l-au priceput, l-au luminat, i-au oferit multe clipe de bucurie și poate nopți de nesomn.

Pășesc în sala sa de curs - o împreunare de solemn și caldură umană. Meșterul, cum îmi place mie să-i spun, urmează netulburat asemenea unui sihastru, ritualul zilnic, fericit să-și poată împlini chemarea... Îl privesc cu coada ochiului... Timpul și amintirile mă troienesc cu emoție curată și înaltă. Am terminat împreună, în același an studiile universitare, eu secția instrumentală, el teorie muzicală - muzicologie. Viața ne-a aruncat care încotro și ne-a pus în fața marilor încercări și provocări... Anii au trecut și s-au așezat în părul nostru grizonat... iar transformările pe chipurile noastre sunt vizibile și de netăgăduit... Chiar și atunci când zâmbește poartă în priviri melancolia unui om cu zbulcium sufletesc... Dar a rămas același coleg jovial, primitor, dăruit artei sunetelor muzicale zămislite și cercetate .

Invitarea magistrului Gheorghe Duțică în proiectul nostru, reprezintă un gest firesc de respect, deplin meritat, un semn de excepție de la regula ingratitudinii de rutină. Pentru mediul nostru academic în general și cel ieșean în particular, muzicologul și compozitorul Gheorghe Duțică reprezintă un reper moral, un simbol al culturii muzicale, un profesor de înaltă ținută științifică și morală.

Pasionat colecționar de cărți bune și pilduitoare, cu un apetit de cunoaștere ce depășește cu mult hotarele unei singure discipline, domnul profesor Gheorghe Duțică face parte din categoria interlocutorilor prețioși, pentru cei care au avut norocul de a-l întâlni. Cărțile sale, sunt cărți de referință la care muzicienii vor apela mereu pentru a afla lucruri performante. Toate darurile care s-au adunat în minunatul nostru coleg și care îi dau această o personalitate cu multiple fațete, sunt puse la lucru în aceste cărți. Domeniul muzicologic în care s-a manifestat cu cea mai mare forță, este rodul unei adevărate vocații și pasiuni. În același timp, domnia sa s-a lăsat într-un fel sedus și de latura compozițională.

Drumul străbătut în aceste domenii cât și în cel pur didactic universitar a fost unul al acumulărilor răbdătoare, valorificate roditor în sinteze originale. Știe că menirea lui pe acest tărâm, nu e aceea a unui descriptiv al clipei ci mai degrabă a unui fin interpret și deslușitor al valorilor și sincretismului muzical. Arhitectura expunerilor sale, dispoziția ideilor, tensiunea spirituală, te fac să te întrebi, dacă invitatul nostru special, magistrul Gheorghe Duțică e mai mult muzicolog decât compozitor, ambele domenii fiind în egală măsură revendicate.

Disciplina lui severă a meditat, a vegheat, a cântărit potrivirile înscrisurilor muzicologice. Și aceasta pentru că la Gheorghe Duțică cuvântul scris ori rostit este o continuă analiză și țesătură subtilă de idei. Realizările sale academice suscită dezbateri de înalt nivel științific, înscriindu-se definitiv în modele prin densitatea informațiilor și rigoarea expresiei. În preajma domniei sale nu este îngăduită superficialitatea sau comoditatea, ci mai degrabă rigoarea dublată de finețea analitică.

Un Om foarte special, o personalitate artistică subtilă și profundă, un pedagog ce se apropie cu iubire de fiecare destin, indiferent de tema sau

prelegerea abordată. Are anvergura intelectuală a unui mentor gata oricând a împărtăși discipolilor ori colegilor de breaslă nu doar informații analitice ci mai mult decât atât, e un meșter ce sculptează sufletul cu dalta iubirii de muzică. Interiorul său nu are nimic comun cu invidia, viclenia, minciuna, spiritul său de cinste fiind de multe ori proverbial.

În același timp, Dumnezeu în marea Sa bunătate i-a hărăzit norocul de a se putea exprima original și convingător în altarul artei muzicale. Totodată l-a învrednicit cu răbdare, cu credință multă și puternică, cu lumină în suflet și bucuria de a trăi cu folos într-o înălțare și mulțumire. Așa se face că lumina transmisă de la Tatăl Ceresc i-a umplut creația artistică de adevăruri înalte. Candela inimii fiindu-i mereu aprinsă într-o armonie, bine și frumos i-a deschis fereastra multor întâlniri cu Dumnezeu...

*Eu nu știu dacă voi putea urca vreodată la tine,
Tu însă, Doamne, cobori când vrei: măcar în treacăt
Vino, te-aștept în cămăruță la mine...
...Cum n-am pe nimeni, nici zăvor, nici lacăt,
Pune straja ta la ușă și la fereastră,
Să nu intre peste noi nici bine nici rău,
Care să tulbure petrecerea noastră,
O zi întreagă, Doamne, să fiu numai al tău.*

Vizita (Vasile Voiculescu)

Experiența mare de viață, i-a dat acea rară și frumoasă înțelepciune, de a-i ajuta necondiționat pe alții, de a privi întâmplările vieții cu înțelegere seniorială. Într-o lume a anomiei, în care excelența nu mai reprezintă o datorie de onoare, în care tot mai puțini sunt cei dispuși să performeze sau să accepte modele atât în plan profesional cât și moral, demersul nostru se înscrie ca o compensație morală.

Astfel de personalități vin să întărească încă o dată ideea că, știința și cultura muzicală ieșeană sunt definitiv integrate sistemului cultural european. În egală măsură muzicolog dar și compozitor, Gheorghe Duțică este prin excelență un Om discret, tăcut și mai însinguratic. Neimplicat în cancanurile și mizeriile cotidiene, el, intelectualul dăruit total actului de cultură, respectat în egală măsură atât de colegii de breaslă ca și de proprii studenți, este un exemplu de reușită, de **excelență profesională**.

Blazonul său profesional este absolut impresionant.

- Cursuri de compoziție și muzicologie în cadrul Vacanțelor muzicale de la Piatra Neamț cu Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru și Pascal Bentoiu.
- Începând cu anul 2001 predă cursuri de Master. Regăsim în portofoliul său numeroase titluri de Cursuri de Master: Conceptul modal- originea și evoluția unui sistem deschis, Teoria generală a sistemelor intonaționale. De la structuri "hors temps" la sintaxe sonore. Jocul și improvizația muzicală, Principii fundamentale de retorică muzicală, Direcții stilistice în muzica românească contemporană, Metode și tehnici de cercetare muzicală, Melodia și sintaxele sonore în muzica vocală, Stil și limbaj în muzica românească contemporană, Limbaje muzicale contemporane, Muzica contemporană. Stil și limbaj.

- Începând cu anul 2003 este Doctor în muzică iar din anul 2005, Profesor universitar (doctoratul l-a făcut la Universitatea Națională de Muzică - București). Predă discipline precum : Teoria muzicii, Solfegiu, Dictat, Teoria superioara a muzicii, Muzicologie.

Și aici consemnăm realizări notabile. Cursurile de Doctorat a domniei sale poartă următoarele titluri: Direcții de cercetare în muzicologia contemporană, Metodologia elaborării discursului științific.

- Domeniile sale de competență sunt: Teoria și analiza sistemelor modale, Fenomenologia timpului muzical și sintaxele sonore, Stiluri, limbaje, tehnici de compoziție în creația muzicală românească, Reprezentarea și decodificarea semnului muzical (Tehnici de solfegiere și dictare), Fundamentele retoricii muzicale.

Cărți publicate:

- *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
- *Conceptul ritmic și tehnica variațională - o viziune asupra Barocului și Clasicismului muzical*, Iași, Editura Artes, 2004 (în colaborare cu Luminița Duțică)
- *Solfegiu-Dicteu- Analiză muzicală*, Iași, Editura Artes, 2004
- *Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, Iași, Editura Artes, Colecția Stilistică Muzicală, 2003
- *Structură, funcționalitate, formă (perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Iași, Editura Artes, 1999 (în colaborare cu Laura Vasiliu)
- *Culegere de solfegii – concursurile de admitere București, Iași, Cluj*, București, Editura Național, 1997 (în colaborare)

Urmează o listă absolut impresionantă cu Studii Publicate în reviste de specialitate, studii naționale și internaționale în cadrul unor conferințe, simpozioane, festivaluri internaționale, (aproximativ 30 de studii) în: București (Rev. *Muzica*), Iași (Editura *Artes*), Timișoara (Editura *Eurostampa*), Suceava, (Editura *Lidana*), Cluj – Napoca (Editura *MediaMusica*), la Praga - Republica Cehă.

Producția sa artistică în domeniul creației este reprezentată prin lucrări precum: Coruri pe voci egale, Coruri mixte, Lucrări instrumentale și camerale, Jazz și Muzică ușoară. În aceeași măsură în catalogul realizărilor sale notabile regăsim numeroase Premii, Distincții, Mențiuni pentru realizările personale sau ale studenților domniei sale, de asemenea notăm prezența Brevetelor omologate, Produse aplicate. Din această descriere amplă a unui profil intelectual cu totul și cu totul special nu pot să lipsească referirile la activitatea științifică în comunitatea academică: Director de proiect la Festivalul Muzicii Românești, Director al Editurii Artes, Director în Consiliul Studiilor Universitare de Doctorat, Membru în Comisii de concurs pentru ocuparea posturilor și funcțiilor didactice (Iași, Brașov, București, Târgoviște, Cluj, Oradea), Membru în Comisii de abilitare – conducere de Doctorat (Cluj-Napoca), Coordonator al unor reviste/colecții de specialitate, semnatarul unor Prefete, Președinte în cadrul unor Simpozioane / Comunicări naționale și internaționale. Aceștia li se adaugă alte recunoașteri academice precum: Membru în Colegiul de redacție al

revistelor/editurilor, Membru în colective/borduri științifice ale manifestărilor de specialitate, apariții Radio- T.V.

Evoluția compozitorului Gheorghe Duțică spre domenii atât de variate nu este aleatorie. Este dacă vreți rezultatul firesc al autodepășirii ființiale și al perfecționării actului artistic în elementele sale cele mai rafinate și pretențioase. Mai mult decât atât este semnul rigorii, al tendinței de esențializare și de concentrare a puternicii sale combustii afectiv-reflexive. Așezat deplin și convingător în jilțul valorii, compozitorul muzicologul și profesorul universitar Gheorghe Duțică are ca argument *exceleța în arta muzicală*.

Abstract: *Both composer, musicologist and professor doctor, George Duțică part of the intellectual elite gallery from Iasi. A very special man with a special character and distinction, magistrate George Duțică noted with the same high academic expertise and creative force in the various fields of competence. That is his professional crest is absolutely impressive. Equally respected both disciples and by peers, distinguished university professor Gheorghe Duțică is the model professional excellence in music.*

Key words: *Gheorghe Duțică, composer, musicologist and professor doctor, excellence in music*

Our reunion today has the role of establishing a habit different from the ones that are found around us, namely of being the host of beautiful life stories and of charming evocations. It is flattering and at the same time invigorating to have in front of our eyes a landscape with people of different generations, from students to colleagues and acquaintances. It is the sign of beautiful and long-lasting friendships and relationships.

The place is inspired for this moment, even if the old street of Lapusneanu is under reconstruction. It is getting dressed with new clothes, for a holiday, in order to know the joy of the old city walks which were evoked so beautifully by our wonderful narrator Ion Mitican. This palace is according to the celebration of a chosen spirit. Today this space looks like a sanctuary where we all find the joy of meeting our elite, our magister and the art in general; without it, life would be very poor, empty and meaningless.

I have chosen this Noble Palace for it was the witness of life histories and it bears on its shoulders the stories of people who were blessed with wealth and high ranks, who afforded wearing fashionable clothes, living their lives in a generous way, travelling and speaking a few foreign languages fluently. Beyond its mysteries and weaknesses, this world was brilliant by the intellectual grace, elegance, noblesse and stylistics, by the attaching prestige and frenzy, by naturalness, refinement, good taste, good manners, decency, a world of souvenirs and unique of its kind, with its values and carats – meaning everything that we lost and which remained known in the history under the name of Belle Epoque (the reign of Alexandru Ioan Cuza and of the king Carol 1st).

Therefore, even more, the joy of having Professor Gheorghe Dutica PhD. as a special guest in one of our Confessional Evenings is truly authentic and very special. The meeting with him is a privilege, a lesson of modesty, of common sense and of good will, whereas his unimaginable calmness does not

leave anyone indifferent. He belongs to my gallery of people whom I appreciate unconditionally. He is always surrounded by many books; I can see that he loves books passionately because they understood him, they enlightened him and they offered him many moments of joy and perhaps sleepless nights.

I am stepping into his course hall – a reunion of solemn and human warmth. The master, as I like to call him, follows the daily ritual, he is unruffled like a hermit and he is happy to be able to fulfill his calling. I am peeping at him from a corner... Time and memories are overwhelming me with clean high emotion. We graduated from our academic studies together in the same year; I was at the instrumental department and he was at the musical theory and musicology. Life sent us to different directions and made us cope with the great troubles and challenges... The years went by and settled on our grey hair... whereas the transformations on our faces are visible and undeniable... Even when he smiles, he has in his eyes the melancholy of a man with a spiritual torment... But he has remained the same jolly friendly colleague who is dedicated to the art of the created and researched musical sounds.

The invitation of the magister Gheorghe Dutica to our project represents a natural gesture of fully deserved respect, a sign of exception from the rule of the routine ingratitude. For our academic environment in general and for the one of Iasi in particular, the musicologist and the composer represent a moral landmark, a symbol of the musical culture, a professor of high scientific and moral conduct.

Being a passionate collector of good illustrative books, with an appetite for knowledge that greatly exceeds the boundaries of only one discipline, the professor belongs to the category of the precious interlocutors, for the ones who were lucky to meet him. His books are reference books which will be always used by musicians who will want to find performance things. All the gifts which are gathered in our wonderful colleague and which give him a personality with many faces are implemented in these books. The musicological field in which he was remarked with the greatest force is the fruit of a real vocation and passion. At the same time, he allowed being somehow seduced by the compositional side, too.

The road he has pursued in these fields as well as in the purely academic teaching one has been a road full of patient accumulations which were fruitfully exploited in original syntheses. He knows that his calling on Earth is not to be a descriptive narrator of the instant but rather a fine interpreter and translator of the values and of the musical syncretism. The architecture of his presentations, the disposition of his ideas and the spiritual pressure make us wonder if our special guest, the magister Gheorghe Dutica, is a musicologist more than a composer as both fields are equally claimed.

His severe discipline meditated, guarded and weighed the correspondences between the musicological written documents. The reason is that Gheorghe Dutica considers the written or pronounced word as a continuous analysis and a subtle weaving of ideas. His academic achievements arouse debates of a high scientific level, matching models irrevocably by the density of

the information and the rigor of the expression. He does not allow superficiality or indolence but rather the rigor doubled by the analytical refinement.

He is a very special Man, a subtle and profound artistic personality, a professor who approaches each destiny with his love regardless of the approached topic or university lecture. He has the intellectual scope of a mentor who is always ready to share with his disciples or work colleagues not only analytical information but even more than that, he is a master who sculpts the soul with the chisel of his love for music. His character has nothing in common with envy, cunning or lies as his honest spirit is usually proverbial.

At the same time, God in His great kindness gave him the luck to be able to express himself originally and convincingly in the altar of the musical art. At the same time He gave him patience, powerful faith, an enlightened soul and the joy to live usefully for ascension and thanksgiving. Therefore the light received from Holy Father filled his artistic creation with high truths. The candle of his heart was always open to harmony, to the good and to the beautiful; thus it gave him the chance to meet God many times...

*Eu nu stiu daca voi putea urca vreodata la tine,
Tu insa, Doamne, cobori cand vrei : macar in treacat
Vino, te-astept in camaruta la mine...
...Cum n-am pe nimeni, nici zavor, nici lacat,
Pune straja ta la usa si la fereastra,
Sa nu intre peste noi nici bine nici rau,
Care sa tulbure petrecerea noastra,
O zi intreaga, Doamne, sa fiu numai al tau.*

Vizita (Vasile Voiculescu)⁴⁵

The great life experience gave him that rare and beautiful wisdom in order to help the others unconditionally and to look at the life's events with senior understanding. In the world of the anomy where excellence no longer represents a duty of honour, where there are few people ready to perform or to accept models both at the professional level and at the moral one, our approach is considered as a moral compensation.

Such personalities come to reinforce once again the idea that science and musical culture in Iasi are irrevocably integrated in the European cultural system. Being a musicologist as well as a composer, Gheorghe Dutica is by excellence a discrete quiet lonely Man. He is not involved in the daily gossips and scandals, he is the intellectual totally dedicated to the act of culture; he is equally respected by his work colleagues and by his own students; he is an example of success, and of **professional excellence**.

⁴⁵ I don't know if I can ever come up to you,
But you, God, come down when you want: at least pass by
Come, I am waiting for you in my little chamber...
...As I have nobody, neither a bolt nor a lock,
Place your guard at the door and at the window
Don't let the good or the evil come to us,
Who might disturb our party,
An entire day, God, let me be only yours.
The Visit

His Curriculum Vitae is absolutely impressive:

-Courses of composition and musicology within the Musical Holidays in Piatra Neamt with Stefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru and Pascal Bentoiu.

-He has taught courses for the Master's degree since 2001. His portfolio includes numerous titles of Master's Courses: *The Modal Concept - the Origin and the Evolution of an Open System. The General Theory of the Intonation Systems; From "Hors Temps" Structures to Sonorous Syntaxes; Game and Musical Improvisation; Fundamental Principles of Musical Rhetoric; Stylistic Directions in the Contemporary Romanian Music; Methods and Techniques of Musical Research; Melody and Sonorous Syntaxes in the Vocal Music; Style and Language in the Contemporary Romanian Music; Contemporary Musical Languages; Contemporary Music; Style and Language.*

- He has been a Doctor in Music since 2003 and a Professor PhD. since 2005. He graduated from doctoral studies at the National University of Music in Bucharest. He has taught academic subjects such as: *The Theory of Music; Solfeggio; Diction; The Superior Theory of Music; Musicology.*

We notice remarkable achievements here, too. His Doctoral Courses have the following titles: *Research Directions in the Contemporary Musicology, The Methodology of Elaborating the Scientific Discourse.*

- His competence fields are: Theory and analysis of modal systems, Phenomenology of the musical time and the sonorous syntaxes, Styles, languages and composition techniques in the Romanian musical creation, The representation and decodification of the musical sign (Solfeggiating techniques and dictation), The fundament of the musical rhetoric.

Published books:

- *Universul gandruii polimodale (The Universe of the Poli-modal Thinking)*, Iasi, Editura Junimea, 2004
- *Conceptul ritmic si tehnica variationala – o viziune asupra barocului si clasicismului musical (The Rhythmic Concept and the Variation Technique – A Vision upon the Baroque and the Musical Classicism)*, Iasi, Editura Artes, 2004 (in collaboration with Luminita Dutica)
- *Solfegiu – Dicteu – Analiza muzicala (Solfeggio-Diction-Musical Analysis)*, Iasi, Editura Artes, 2004
- *Fenomenul polarizarii modale in viziunea lui Olivier Messiaen (The Phenomenon of the Modal Polarization in Olivier Messiaen's Vision)*, Iasi, Editura Artes, Colectia Stilistica muzicala, 2003
- *Structura, functionalitate, forma – perspective contemporane in analiza fenomenului musical (Structure, Functionality, Shape – Contemporary Perspectives in the Analysis of the Musical Phenomenon)*, Iasi, Editura Artes, 1999 (in collaboration with Laura Vasiliu)
- *Culegere de solfegii – concursurile de admitere Bucuresti, Iasi, Cluj (A Collection of Solfeggios – Admission Contests in Bucharest, Iasi and Cluj)*, Bucharest, Editura National, 1997 (in collaboration)

Here follows an absolutely impressive list of the Published Studies in specialty magazines, national and international studies within international

conferences, symposia and festivals (approximately thirty studies) in Bucharest (Revista *Muzica*), Iasi (Editura *Artes*), Timisoara (Editura *Eurostampa*), Suceava (Editura *Lidana*), Cluj-Napoca (Editura *MediaMusica*) and in Prague (the Czech Republic). His artistic production in the creation field is completed by works of Choirs on equal voices, Mixed choirs, the genre of the instrumental and cameral creation, Jazz and Pop music. The catalogue of his remarkable achievements includes numerous awards, distinctions and prizes or prizes of his students, approved brevets and applied products.

This extensive description of a completely special intellectual profile must include the references to the scientific activity in the academic community: the Project Manager at the Romanian Music Festival, the Manager of Artes Publishing House, the Chairman in the Doctoral Studies Board, a Member in contest committees for getting a job and a teaching position (Iasi, Brasov, Bucharest, Bucharest, Tirgoviste, Cluj and Oradea), a Member in committees of doctoral habilitating and management (Cluj-Napoca), a Coordinator of specialty magazines/ collections, the author of some prefaces, the Chairman within some symposia / national and international communications. Also, he has another academic acknowledgement a membre in the editorial office of the following magazines/publishing houses, a membre in scientific collective/boards of the specialty manifestations, important appearances Radio- T.V.

The evolution of the composer Gheorghe Dutica towards such various fields is not random. It is the natural result of his ambition to exceed himself and to improve his artistic act in its refined and demanding elements. Moreover, it is the sign of sternness, of the tendency to make everything essential and to focus his powerful affective – reflexive combustion. Seated fully and convincingly in the throne of value, the composer, the musicologist and the professor Gheorghe Dutica PhD has as an argument ***the excelelence in the musical art***.

3. ROLUL INTERPRETULUI ÎN REDAREA PARTITURII THE ROLE OF INTERPRETER IN THE PERFORMING ACT

Ioana Stănescu, Lecturer PhD.,
“ George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Rolul interpretului în redarea partiturii reprezintă o latură esențială în contextul întregului fenomen muzical. „Misiunea” decodificării partiturii muzicale și, implicit, a traducerii imaginii sonore îi revine interpretului, cel care se interpune astfel între compozitor și public. În consecință, interpretul transformă starea „potențială” a partiturii într-o stare „actualizată” a acesteia, finalizând actul creației componistice. Rolul său decisiv implică responsabilitate în abordarea partiturii, asigurând atât reconstituirea acesteia cu fidelitate, cât și însuflețirea sa. Cea mai importantă cale a interpretului de a descoperi lumea spirituală a compozitorului este înțelegerea în profunzime a concepției și mesajului creației artistice. În același timp, cunoașterea întregii creații a compozitorului conduce la aprofundarea din partea interpretului a trăsăturilor stilistice și de limbaj caracteristice.*

Evoluția stilistică și spirituală a compozitorului pe parcursul întregii sale creații trebuie să determine o atitudine distinctă din partea interpretului față de diferitele lucrări abordate. Apoi, aprofundarea în detaliu a creației muzicale, „recompunerea” imaginii sonore și reconstituirea unității de concepție sunt propuneri și abordări necesare, care determină lărgirea viziunii interpretative. Elocvența interpretării depinde de capacitatea interpretului de a reda muzica dintr-un punct de vedere mai profund decât cel muzical. În acest sens, o interpretare elocventă reflectă vibrația la unison a interpretului cu creatorul partiturii sale, exprimată cu originalitate la nivelul redării interpretative. Iar, în final, dacă interpretul a reușit să convingă prin viziunea sa interpretativă, înseamnă că „misiunea” sa artistică a fost îndeplinită.

Cuvinte cheie: *compozitor – interpret – concept – aprofundare – elocvență*

Viața virtuală a creației muzicale este „reproiectată” într-o viziune unică de către fiecare interpret. Problematika artei muzicale relevă existența unei legături indisolubile între compozitor, interpret și public. În contextul acestui „ansamblu”, interpretul poartă o mare responsabilitate prin rolul determinant pe care îl îndeplinește la nivelul „tălmăcirii” compoziției și comunicării acesteia către public. Menirea sa conține o dimensiune profund umană, înțelegând semnificația socială a fenomenului muzical, ce educă și unește auditoriul, prin puternicul său impact cultural, spiritual și artistic.

Arta autentică a interpretării trebuie să convingă prin muzica sa, dăruind bucurie în sufletul auditorilor. Astfel gândirea, generatoare a unei concepții clar definite, precum și emoțiile interpretului trebuie să aibă ca scop artistic producerea unor trăiri pătrunzătoare și imagini marcante în percepția auditorului. Dar, toate acestea sunt posibile prin autenticitatea și forța de convingere exprimate de stilul interpretativ al solistului.

Misiunea de a „reactualiza” creația muzicală presupune un act de identificare cu opera de artă asumat de interpret, gest ce nu trebuie să anuleze personalitatea sa artistică, ci dimpotrivă, să o evidențieze. Astfel, aprofundând spiritul creației muzicale, interpretul va „re-crea” la rândul lui, zămisbind astfel o „a doua creație”, cuprinsă de filonul individualității și stilului său personal.

Inovația și îndrăzneala creativă a interpretului vor fuziona, în acest context, cu spiritul creației componistice, oferind publicului un „întreg” armonios.

Comunicarea conținutului de idei se configurează a fi, cu necesitate, crezul oricărui act interpretativ, în care tehnica și mijloacele virtuozității interpretului tind să slujească ideii și semnificațiilor conceptuale. Din această perspectivă, interpretul trebuie să fie, în același timp, căutătorul neobosit al asocierilor poetice și filosofice, precum și gânditorul meditativ al adevărului artistic și al sensului vieții.

Actul interpretativ necesită comunicarea unui mesaj spiritual bogat în conținutul de idei și imagini, realizat de către interpret prin selectarea unor procedee artistice adecvate. La acest nivel, cultura generală și artistică autentică dobândite de către acesta vor fi criterii în procesul său selectiv, conducând astfel, la desăvârșirea artei sale interpretative.

O viață spirituală și artistică complexă, în care interpretul acumulează, în timp, atât cunoștințe muzicale, cât și noțiuni despre alte forme de manifestare artistică, precum literatura, teatrul sau artele plastice, vor lărgi orizontul muzicianului, conturând perspective largi în sfera imaginației și a universului său de idei. Cunoștințele astfel dobândite vor determina ulterior asocieri, prin valențe înrudite, conducând la facilitarea înțelegerii mesajului spiritual de către interpret, precum și la îmbogățirea viziunii sale artistice oferită publicului.

Pe de altă parte, educarea gândirii și spiritului prin însușirea noțiunilor filosofice vor desăvârși formarea unei conștiințe artistice autentice, imperios necesară actului interpretativ de valoare. Înțelegerea creației muzicale de către interpret implică pătrunderea până în cele mai adânci profunzimi ale individualității compozitorului și a stilisticii sale specifice, precum și în universul de idei afirmate de creația muzicală. Numai astfel se poate accede la acea etapă superioară în abordarea unei partituri, în care protagonistul ajunge să se identifice cu muzica sa, să avanseze spre „asimilarea” organică a sensului creației interpretate.

Dar, misiunea interpretului trebuie să fie dezvăluirea imaginii sonore a creației, și nu manifestarea propriului său ego. Prin potențialul său intuitiv, precum și cel cognitiv dobândit, interpretul are menirea de a reda semnificațiile adânci, conținutul spiritual și expresiv al creației. Măiestria sa interpretativă constă în selectarea celor mai adecvate mijloace în scopul de a reda cu elocvență caracterul, stilul și expresivitatea creației muzicale, transmise astfel printr-un limbaj viu și generator de emoție.

Privind dintr-o altă perspectivă, virtuozitatea exprimării creației de către interpret este necesar să reflecte o atitudine conștientă și responsabilă din partea acestuia, pentru ca viziunea sa interpretativă să se încadreze în limitele personalității și individualității sale artistice. Astfel, pe parcursul interpretării, virtuozitatea se va subordona conținutului de idei, fără a tinde să devină scop în sine și afirmând cu claritate gândirea și imaginația artistică a interpretului în demersul comunicării tensiunii sale emoționale către public.

Un alt aspect primordial în arta comunicării cu auditoriul îl reprezintă entuziasmul cu care este susținut actul interpretativ, exprimat cu sinceritate și

expresivitate de către protagonist și cu rolul de a revela publicului sensul declamator al creației. Simplitatea și naturalețea „intonării”, dezinvoltura și firescul exprimării conținutului semantic al partiturii sunt condiții definitorii în realizarea unui moment artistic convingător și, în același timp, profund emoționant.

Simțul întregului și al legăturii organice dintre conținut și formă, calitate vitală a oricărui interpret de valoare, reflectă în fapt acea înzestrare extraordinară de a sintetiza și reda unitar forma indisolubil legată de conținut.

Astfel, universul spiritual și bogăția imaginativă a interpretului își vor afla proiecția în libertatea exprimării sale artistice, în atitudinea cu care își va asuma responsabilitatea îndeplinirii misiunii sale de explorare a ideii și apoi, de întruchipare expresivă a acesteia în conștiința și simțirea auditoriului.

Abstract: *The role of the performer when playing the score is essential taking into account the entire musical phenomenon. The „mission” of decoding the musical score and implicitly of translating the image of sound belongs to the performer, who thus stands between the composer and the audience. Consequently, the performer turns the "potential" status of the musical score into an "updated" status, finalizing thus the act of creation. The performer's role involves responsibility in approaching the musical score, ensuring its faithful replenishment, as well as its liveliness. The most important way for the performer to discover the spiritual world of the composer is the in-depth understanding of the concept and of the artistic message. At the same time, knowing the entire work of the composer leads the performer to deepening its stylistic and language appropriate features.*

The spiritual and stylistic evolution of the composer throughout his work must determine a distinctive attitude of the performer with respect to the various works being addressed. Then, getting deeper into the details of the musical work, "recomposing" the image of sound and the replenishment of the concept unit are proposals and necessary approaches that lead to the enlargement of the interpretative vision. The eloquence of the interpretation depends on the performer's ability to play the music from a deeper than the musical perspective.

In this regard, an eloquent interpretation reflects the vibrancy of the performer in unison with the creator of the score, a work originally expressed in the interpretative way. And finally, if the performer managed to convince the audience through the power of his interpretative vision, this means that his artistic „mission” had been accomplished.

Key words: *composer – performer – concept – deepening – eloquence*

The virtual life of musical work is "redesigned" in a unique vision by each performer. The issue of musical art reveals an indissoluble link between composer, performer and audience. In the context of this "ensemble" the performer bears a heavy responsibility through the crucial role it fulfills in the "interpretation" of composition and its communication to the public.

His mission contains a deep human dimension, understanding the social significance of the musical phenomenon that educates and unites the audience through its powerful cultural, spiritual and artistic impact. The authentic art of interpretation must convince through his music, giving joy to the soul auditors. So thinking generate a new defined, clear concept and the interpreter's emotions must have as artistic aim the production of intense feelings and outstanding images in the audience perception. But all this is possible through the

authenticity and power of persuasion expressed by the interpreter's playing style.

The musical creation „refresh” mission requires an act of identification of the interpreter with the artwork, gesture that should not override his artistic personality, but rather highlight it. Thus, deepening the spirit of music, the interpreter will "re-create", conceiving a "second creation", comprised of his personal style and individuality. Interpreter's innovation and creative audacity will merge in this context with the spirit of composition creation, offering the public a harmonious “whole”.

The creed of any performing act is the communication of the content of ideas, in which the performer's technique and virtuosity means tend to serve the idea and conceptual meanings. From this perspective, the performer must be at the same time tireless seeker of poetic associations and philosophical and meditative thinker of the artistic truth and the meaning of life.

The performing act requires the communication of a spiritual content rich in ideas and images, created by the interpreter by selection of the appropriate artistic procedures. The general knowledge and the artistic one acquired by the performer will be the criteria in the selective process, thus leading to completion of his interpretative art.

A spiritual and artistic complex life, in which the artist accumulates both musical knowledge and notions about other forms of artistic expression, such as literature, theater or visual arts, will broaden the musician outlining broad prospects in the sphere of imagination and his universe of ideas. The knowledge thus acquired will subsequently determine the association through related meanings, leading the interpreter to easily understand the spiritual message and enrich his artistic vision offered to the public.

On the other hand, thought and spirit education by learning philosophical notions will complete the formation of an authentic artistic consciousness, compulsory for a valuable performance act. Artist's understanding of music involves penetration to the deepest depths of the composer's individuality and his specific style and ideas and in the universe of ideas asserted by the musical creation. Only like this the protagonist will identify with his music and will move towards the organic assimilation of the performed creation.

But the performer's mission must be the disclosure of the creation's sound image, and not the manifestation of his own ego. The interpreter has the mission to play deep meanings, the spiritual and expressive content of creation by using his intuitive and cognitive acquired potential. Interpretative artistry lies in selecting the most appropriate means in order to play with eloquence the character, style and expressiveness of music, thus transmitted through a living and excitement generating language.

Looking from another perspective, the virtuosity of creation expression should reflect a conscious and responsible attitude of the performer, so his interpretative vision will enter into the limits of his individuality and artistic personality. Thus, during interpretation, virtuosity is subordinated to the content of ideas, without tending to become a goal and clearly stating the thinking and

artistic imagination of the performer in the process of communication of his emotional approach to the audience.

Another key aspect in the art of communication with the audience is the enthusiasm with which the interpretative act is performed, played with sincere expression by the protagonist and having the mission to reveal the meaning of work to the public. The simplicity and naturalness "tune", the ease and naturalness of expression of semantic content of the music are defining conditions for achieving a convincing artistic moment and at the same time, deeply moving one.

The sense of the whole and organic link between content and form, vital quality of any valuable performer, reflects in fact that extraordinary gift to synthesize and play the inextricably linked content.

Thus, the spiritual universe and rich imagination of the interpreter will find the projection in freedom of the artistic expression, in the attitude with which he will assume responsibility for fulfilling his mission of exploring the idea and then the expressive embodiment in the consciousness and feelings of the audience.

References

1. Bârsănescu, Ștefan, *Istoria pedagogiei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972
2. Bălan, Theodor, *Principii de pianistică*, București, Editura Muzicală, 1966
3. Dinicu, D.Gh, *Contribuții la arta interpretării muzicale*, București, Editura Muzicală, 1963
4. Pașca, Eugenia Maria, *Fiecare copil are nevoie de educația muzicală*, Iași, Editura Artes, 2009
5. Pitiș, Ana și Minei, Ioana, *Tratat de artă pianistică*, București, Editura Muzicală, 1982
6. Răducanu, Mircea Dan, *Metodica studiului și predării pianului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
7. Zlate, M., (coord.), *Psihologia la răspântia mileniilor*, Iași, Editura Polirom, 2001

4. SUITELE SOLO PENTRU VIOLĂ DE MAX REGER. PROBLEME DE INTERPRETARE

SUITES FOR SOLO VIOLIN BY MAX REGER. INTERPRETATION PROBLEMS

Luminița Ciobanu, Lecturer PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: Cele trei suite op. 131c de Max Reger figurează printre cele mai importante lucrări pentru viola solo. Pentru a ghida actul interpretării, compozitorul notează toate elementele tehnice, ca și arcușele, flageoletele, tempourile. Se vor respecta tempourile indicate dar se va urmări o distribuție în “valuri” a cantității de energie. Este necesară o extraordinară flexibilitate din partea interpretului, pentru a simți și reda modificările de timbru și sau tempo. Nu se va utiliza vibrato continuu, ci în funcție de locul din frază și starea care dorește a fi creată. Dubbele coarde necesită o digitație atent studiată. Acordurile se vor realiza rulat, cu crescendo către sunetul din acut, care trebuie să funcționeze și să se audă ca un pilon melodic.

Cuvinte cheie: Reger, suită solo, violă, elemente tehnice, expresie, timbru

1. Introducere

Apărute cronologic între piese de concert și studii, cele trei Suite pentru violă (1915) de Max Reger sunt doar câteva dintre lucrările solo deosebit de importante pentru acest instrument. După finalizarea Preludiilor și fugilor pentru vioară solo op.131a și a suitelor pentru violoncel op.131c, intenția lui Reger era ca acest *opus* dedicat violei să completeze un mic ciclu de lucrări reprezentative pentru toate cele trei instrumente de coarde, care să evidențieze calitățile lor timbrale. Suitele sunt dedicate, în ordine numerică, prietenului său, Heinrich Walther, dirijorului și virtuozului violonist Richard Sahla, și talentatului violonist Joseph Hösl, cu care s-a consultat în privința tehnicii instrumentelor de coarde. O a patra Suită urma să fie dedicată lui Karl Doktor, violist din Busch Cvartet, dar moartea lui Reger în 1916 a lăsat acest plan neîndeplinit. În secolul al XX-lea mulți compozitori au încercat să depășească limitele limbajului muzical existent și să caute o cale de depășire a expresiei tradiționale. Schoenberg a fost cel care a îndrăznit să creeze un alt sistem tonal menit să deschidă noi perspective artistice. Revoluția creativă s-a extins nu doar în ceea ce privește expresia armonică, ci și în ceea ce privește tipul de notare: Liszt, Mahler, Schoenberg și Reger au fost printre cei care au încărcat partiturile cu un număr fără precedent de indicații privitoare la variații de tempo și dinamică. Reger marca toate modificările dinamice cu cerneală roșie, precum și toate arcușele, tempo-urile, și chiar și flageoletele, atât în cazul pieselor mici cât și în cazul celor orchestrale. Atenția sa pentru detalii în aceste privințe este unul dintre cele mai importante aspecte atunci când se abordează aceste Trei Suite.

2. Scurtă analiză de limbaj

Cele 3 suite compuse de Max Reger op.131d respectă structura suitelor compuse de J. S. Bach și care au prins contur datorită evoluției dansurilor de curte. Suita instrumental barocă era alcătuită din 4 părți: *Allemande-Moderato*, *Courante-Vivace*, *Sarabanda-Andante*, *Gigue-Presto*. În toate cele șase suite întâlnim alternanța indicațiilor de tempo Moderato-Vivace, respectiv în

Allemanda-Couranta. Reger păstrează această structură, în general, dar inovează limbajul și forma interioară. Dacă în Suitele pentru violoncel op. 131c Reger păstrează denumirile tradiționale ale părților suitei, în cazul celor pentru violă acestea sunt înlocuite cu indicatori temporali: *Molto sostenuto*, *Andante sostenuto*, *Moderato*, *Vivace* etc. Reger abordează diferit și ideea de melodie, armonie și contrapunct. Dacă în epoca barocă și clasică tonalitatea oferea fundamentul pentru melodie și contrapunct, Reger procedează exact invers, la el progresele armonice iau naștere din melodie.

În interpretare, *tempo*-urile lente trebuie respectate, așa cum sunt indicate în partitură, dar actul de redare trebuie să aducă o constantă modificare a energiei. Se va utiliza *rubato* acolo unde este evidentă necesitatea, ca și în cazul secvențelor care conțin progresii armonice. În cazul oricărei mișcări lente se evită interpretarea continuu metronomică ; Reger obișnuia să spună, "Muzica mea trebuie să fie cântată în valuri." Pe de altă parte, *tempo*-urile rapide trebuiesc bine controlate și săpânite, prin raportarea la *tempo*-ul armonic interior. Cel mai bun exemplu în acest sens poate fi întâlnit în ultima parte a suitei în *sol minor*, care este marcată cu *molto vivace*. Mișcarea este deosebită de *Presto*-ul din sonata pentru vioară *solo* în *sol minor* de Bach ; Leopold Mozart plasa *tempo*ul *Vivace* sub cel de *Allegretto* pe scara ierarhiei de viteză. În compozițiile lui Reger există un număr foarte mare de secvențe pline de viață, inventive și delicate iar expresia muzicală ar avea de pierdut dacă interpreții nu le-ar lua în considerare.

Reger creează de multe ori dialoguri în cadrul unor pasaje aparent monotone, de exemplu, în măsurile 11 și 12 din prima secțiune a Suitei în *Sol minor*. Liniile trebuie să fie interpretate ca două voci și cântate cu ușoare diferențe de sunet sau articulație.



Ex.1 Dialog ce trebuie interpretat ca un pasaj la două voci

Un muzician adevărat are capacitatea de a simți și a avea o continuă preocupare pentru timbru, calitate, culoare sonoră și *tempo* precum și de a reda aceste trăiri. Această flexibilitate extraordinară este evidentă atunci când ascultăm înregistrările interpretărilor lui Mahler sau Saint-Saëns, sau când citim despre stilul de interpretare al lui Brahms. Putem fi de asemenea siguri că Beethoven interpreta cu o flexibilitate alertă și naturală, deși considera metronomul un instrument foarte util pentru stabilirea *tempo*-ului la începutul unei mișcări, ca și pentru păstrarea raporturilor între acestea. Secțiunile mediane relevă adesea un pasaj rapsodic sau *Appassionato*, cum este cazul celei de-a doua secțiuni din Suita în *Re Major*. Putem simți o oarecare libertate de a părăsi exactitatea metronomică aici, astfel încât aceste pasaje să se îmbine cu cele cantabile, precum și un sentiment organic de libertate pentru a ne ghida după intensitatea emoțională și expresivă.



Ex. 2 Un anumit grad de libertate a mișcării

Notațiile dinamice de la sfârșitul *crescendo*-urilor sau *diminuendo*-urilor arată sfârșitul de dezvoltare a liniei precedente și/sau sfârșitul unei fraze. În cazul în care noua dinamică este marcată la începutul unei noi fraze, ca în măsurile 4 și 5 din cea de-a doua mișcare a suitei în *Re Major*, este neceară o diferențiere clară în interpretare.



Ex. 3 Diferențierea clară a acestor două măsuri.

Semnele pentru *diminuendo* indică o filare a sunetelor și a energiei; cele pentru *crescendo* înseamnă exact opusul. Indicațiile de *poco rit.*, *ritenuto* și *molto rit.* sunt folosite mult mai des și de obicei ele indică sfârșitul unei fraze mai lungi sau a unei întregi secțiuni. Este important să se realizeze aceste *ritenuti* puțin diferențiat, în caz contrar întreaga arhitectură a lucrării poate avea de suferit

Utilizarea *vibrato*-ului este de mare interes și importanță. În epoca lui Brahms, acesta era încă utilizat cu rol de înfrumusețare a sunetului. De fapt, ascultătorii considerau utilizarea constantă a *vibrato*-lui ca fiind lipsită de gust și care ducea la tendința de “nivelare” a diferenței dintre *dolce* și *espressivo*. Astăzi, caracterul cantabil, de raportare a expresiei muzicii instrumentale la vocea umană poate fi uneori pierdut din cauza tendinței artificiale a *vibrato*-ului modern. De exemplu, în secțiunea *Molto sostenuto* a primei suite, ar trebui să se evite utilizarea unui *vibrato* excesiv la sfârșitul expoziției (ex.4 măsurile 14, 15).

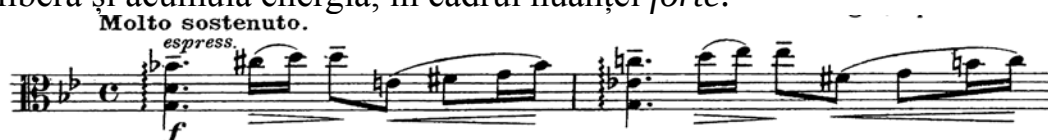


Ex. 4 Evitarea unui vibrato excesiv la finele expoziției

Acest lucru ne permite să-l sporim la indicația *espressivo* de la începutul secțiunii dezvoltătoare. Pasajul marcat cu *portato* trebuie cântat fără *vibrato* iar următoarele motive credem că trebuie realizate tot *espressivo*, chiar dacă nu este indicat.

Suita I în Sol minor

Există multe puncte de interes în prima suită în *sol minor*. În primele 3 măsuri (ex.5), fiecare *crescendo* și *diminuendo* ar trebui să se realizeze ca și cum am elibera și acumula energia, în cadrul nuanței *forte*.





Ex. 5 Dinamica de început sugerează energie eliberată

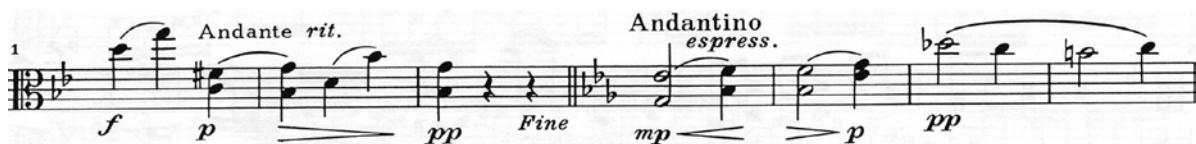
Nu este indicat să se schimbe nuanța către *mp* de fiecare dată, pentru că aceasta ar conduce la reducerea energiei frazei lungi din debut. Reger marchează cu *tenuto* notele care conțin un sens al energiei care trebuie eliberată sau pentru a afișa un caracter mai cantabil într-un anumit context. Primul *tenuto* din măsura 4 eliberează o nouă energie pe timpul al doilea al măsurii. Dubbele coarde necesită o digitație extrem de elaborată, care se va realiza prin utilizarea regulilor tehnice din manualele lui Dounis, Flesch sau Galamian, dar nu în ultimul rând sau de mai redusă importanță, se va urmări frazarea și se vor evita schimburile de poziție sau de coardă dacă prin aceasta se schimbă timbrul, rupându-se expresia. Este nevoie de studiu pentru a putea să simțim dubbele coarde ca și cum ar forma un singur sunet; se vor intona acorduri diferite la pian și apoi se încearcă transferarea senzației pe tastiera violei. Degetele se ridică și se plasează concomitent, iar schimburile de poziție se vor realiza foarte aproape de coardă. Mișcarea trebuie să fie o alunecare ușoară, cu un grad redus de contact și cu evitarea gesturilor bruște. Multe schimburi pe șaisprezecimi pot fi executate cu digitație de tipul 1-2,1-2, 2-3,2-3 sau 3-4,3-4. Acestea digitații nu trebuiesc întotdeauna evitate, pentru că uneori contribuie la realizarea unor sunete de calitate. Poziția generală de mână și braț trebuie să fie bine echilibrată între cele două coarde. Armonicele naturale cum ar fi cele din măsura 21 (Ex. 6) dau o anumită culoare timbrală pe care Reger o prefera.



Ex. 6 Armonicele naturale realizează un colorit specific

Această culoare poate fi reprodusă și prin intonarea corespunzătoare a unui sunet bine vibrat, dar aceasta ar însemna să nu respectăm intențiile lui Reger. *Portato* din secțiunea de dezvoltare a primei părți (ex. 4) provine din tradiția barocă și clasică, și de aceea se aseamănă mai mult cu un *legato* decât cu un *staccato* pe trăsătură în sus. Prin urmare, cel mai bine este să nu se oprească arcușul între sunete. Cele mai multe dintre îndrumările pentru stilul Bach și expresia barocă adnotate de Reger, ca în acest exemplu, sunt făcute cu un anumit scop și apar uneori subliniate de indicația *espressivo* sau *dolce*, relevând respectul și admirația compozitorului pentru marele înaintaș. În cea de-a doua mișcare, sunetele din debut vor fi realizate cu atenție în scopul de a se evita asprimea. Ca și la Brahms, hemiolele vor fi subliniate, ca o schimbare de puls în cadrul măsurii. Această secțiune reclamă o notă de umor și ironie.

Secțiunea *andante ritardando* (ex. 7) aduce o notă de forță și tempo - ul se va rarefia față de următorul *Andantino*, care poate fi interpretat fluid și cu un sens de respirație între modificările subite de registru. Punctele din această secțiune reclamă mai curând un *spiccato* și nu un *staccato* scurt.



Ex.7 Tempoul din *andante rit.* va fi mai diminuat față de *Andantino*

În toate secțiunile finale se va realiza o trăsătură *detache* în coardă iar mâna stângă trebuie să anticipeze armoniile, ca un acord frânt. Indicația lui Reger este arpeggierea acordurilor de 3 și 4 sunete, tradiție care amintește de Mozart și Haydn, care le scriu pentru a amplifica sonoritatea instrumentului. Această indicație a sa trebuie înțeleasă în maniera că nu dorea execuția unor acorduri placate sau foarte rapide, ci mai curând o *rulare* pe *crescendo* către sunetul din acut care, la sfârșitul arpeggierii trebuie să funcționeze ca pilon melodic. În fine, cea mai importantă regulă pentru cele trei suite este să fie interpretate cu bucurie. Ele pot fi percepute ca fiind lucrări mai aride, de genul studiilor și nu ca lucrări de concert, dar secretul în interpretarea lor este de a face muzica sa să sune ca o improvizație strălucitoare și sinceră.

Abstract: *The three suite op.131c by Max Reger, are among the most important works for solo viola. To guide the act of interpretation, the composer write down all the technical issues as bowings, harmonics, rhythms . Observe rhythms indicated but will pursue a distribution in the amount of energy in so called “waves”. Extraordinary flexibility is needed from the performer to feel and play timbre colour or tempo changes. Do not use continuous vibrato, but depending on where the phrase and mood that wishes to be created . Doubles chords requires carefully and exercised fingering. The chords will be made as a rolling crescendo towards the upper note, which should function as a melodic tone.*

Key words: *Reger, solo suite, viola, technical elements, expression, timbre colour*

1.Introduction

Chronologically appeared between concert pieces and studies, the Three Suite for Viola (1915) by Max Reger are just a few of *solo* works particularly important for this instrument. After completing Prelude and Fugue for violin solo cello suites op.131a and op.131c, Reger's intent was that this opus dedicated to the viola to complete a small cycle of works representative of all three string instruments, highlighting their qualities timbre. The suites are dedicated in numerical order to his friend Heinrich Walther, to conductor and virtuoso violinist Richard Sahla, and to talented violinist Joseph Hösl, whom he consulted on string instruments technique . A fourth suite to be dedicated to Karl Doktor, the Busch Quartet violist, but Reger's death in 1916 left unfulfilled plan.

In the twentieth century, composers have tried to go beyond existing musical language and to seek a way of overcoming the traditional expression. Schoenberg was one who dared to create another tonal system designed to open new artistic perspectives. Revolution creative has expanded not only in terms of expression harmonic but also in terms of the type of scoring: Liszt, Mahler, Schoenberg and Reger were among those who uploaded the scores with an unprecedented number of indications regarding the variations of tempo and dynamic. Reger mark all dynamic changes in red ink and bowing, tempos, and

even harmonics, both for small parts and for the orchestra. His attention to detail in these matters is one of the most important aspects in interpretation of these Three Suites.

2. Short musical language analysis

The 3 suite composed by Max Reger op.131d comply structure composed by J.S. Bach suites that have emerged due to the evolution of court dances. Baroque instrumental suite are made up of 4 parts: Moderato-Allemande, Courant-Vivace, Sarabanda-Andante, Presto-Gigue. In all six suites we may find the alternation of tempo indications Moderato-Vivace, respectively Allemande, Courante. Reger keep this structure in general, but innovates language and inner form. If the suites for cello op. Reger 131c suite keeps the traditional expressions of the parties, in the Viola suite these are replaced by temporal indicators: Molto sostenuto, Andante sostenuto, Moderato, Vivace etc. Reger different approaches to the idea of melody, harmony and counterpoint. If the tone of Baroque and Classical era provides the foundation for melody and counterpoint, the exact opposite Reger at his harmonic progressions arise from melody.

In interpretation, slow tempos should be respected, as indicated in the score, but the act of playing must make a constant update of energy. Rubato must be used where there is a need, as in the case of sequences containing the harmonic progression. For any continuous slow movements avoids metronomic interpretation; Reger used to say, "My music should be played waves alike." On the other hand, fast tempos and slings must be well controlled by reference to the tempo harmonic interior. The best example of this can be found in the latter part of the suite in G minor, which is marked molto vivace. Presto movement is different from the Sonata in G minor for solo violin by Bach; Leopold Mozart place under the Allegretto Vivace tempo scale speed hierarchy. In Reger's compositions there is a huge number of sequences lively and inventive and delicate musical expression would lose if the interpreters would not consider. Reger often creates dialogues within seemingly monotonous passages, for example, in measures 11 and 12 of the first section of the Suite in G minor. Lines must be interpreted as two voices and sung with slightly different sound or articulation.



Ex. no. 1

A true musician has the ability to feel and to have constant concern for timbre quality colour and tempo and to play these feelings. This extraordinary flexibility is evident when listening to the recording of Saint-Saëns' or Mahler or when we read about the style of Brahms interpretation. We can also be sure that Beethoven played with natural flexibility and alert, although him considered the metronome to be a very useful tool for setting the tempo at the beginning of a movement, and for maintaining relations between them. The middle section often reveals a rhapsodic passage or Appassionato, as is the case of the two

sections of the Suite in D Major. We can feel some freedom to leave metronomic accuracy here, so these passages flush with the quantity, and an organic feeling of freedom to guide us as emotional and expressive intensity.



Ex. no 2

Dynamic notations on the end of crescendos or diminuendo show the end of the development of previous line and / or end of a sentence. If new dynamics is marked at the beginning of a new phrase, as in 4 and 5 bars of the second movement of the Suite in D Major, it is necessary a clear difference in interpretation.



Ex. no 3

Diminuendos are to indicate a spinning sound and energy; the crescendo means the opposite. *Poco rit.*, *ritenuto* and *molto rit.* indications are used more often and usually they indicate the end of a longer phrases or whole sections. It is important to realize these *ritenuti* a little differentiated, otherwise the whole architecture of the work may suffer.

The use of *vibrato* is of great interest and importance. In the era of Brahms, it was still used to the role of beauty of sound. In fact, the audience opinion was that his constant use was tasteless and leading the trend of "leveling" the difference between *dolce* and *espressivo*.

Today, the *cantabile* character, reporting the expression of instrumental music in the human voice, can sometimes be lost because of the tendency of modern artificial vibrato. For example, in the suite first section, *Molto sostenuto*, should avoid excessive use of vibrato at the end of the exposition (eg 4 measures 14, 15).



Ex. no 4

This allows us to increase it on the indication *espressivo* from the beginning of development section. The passage marked *portato* must be played without vibrato and the we believe that the next fragments must be played also all *espressivo*, even if not shown.

Suite I in G minor

There are many points of interest in the first suite in G minor. In the first three bars (Ex.5), crescendo and diminuendo each should be done as we release and harness the energy in the *forte* dynamics.



Ex. no 5

It is not advisable to change the dynamic to *mp* each time, because this would lead to energy reduction in long phrase debut. Reger write *tenuto* on every notes containing a sense of energy to be released or to display *cantabile* character in certain context. The first *tenuto* on bar 4 releases a new energy on the second time of bar. Doubles string requires fingering highly developed, which will be achieved through the use of technical rules of the manuals of Dounis, Flesch or Galamian but not least or less importance, will follow phrasing and will avoid the exchange of position or if this changes timbre, breaking the expression. Study is needed to be able to feel double strings as if they form a single sound. It s help to play chords on the piano and then try to transfer the sensation on viola.

Fingers simultaneously rises and drops, and shiftings will be made very close to the string. Movement should be a slight slip, with little contact and avoiding sudden gestures. Many sixteenths shifts can be executed with fingering type 1-2,1-2, 2-3,2-3 and 3-4,3-4. These fingerings should not always be avoided, because sometimes contribute to achieving a quality sound. The general position of the hand and arm should be well balanced between the two strings. Natural harmonics such as the measure 21 (Ex. 6) give a specific color stamps on which Reger prefer.

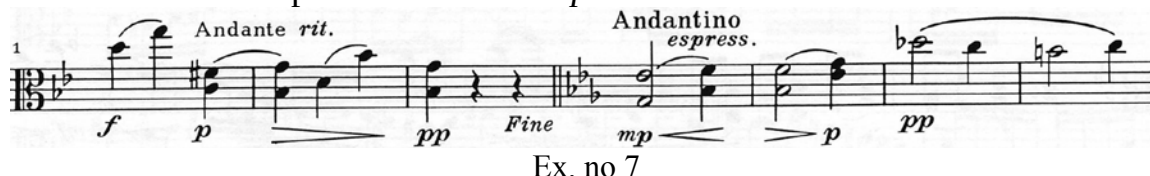


Ex. no 6

This color can be reproduced also through appropriate intonation of a goodvibrated sound, but it would show not respect to Reger intentions. *Portato* on the development section of the first part (ex. 4) comes from baroque and classical tradition, and therefore is more like a *legato* than a *staccato* on the upstroke. Therefore, it is best not to stop the bow between sounds. Most of the guidelines for the style of Bach and Reger annotated baroque expression, as in this example, are made with a specific purpose and sometimes appear highlighted by indications *dolce* or *espressivo*, showing respect and admiration for the great composer predecessor. In the second movement, the sounds of the debut will be carried out carefully in order to avoid harshness. Like the Brahms,

the *hemiolas* will be highlighted as a change in the measure pulse. This section requires a touch of humor and irony.

Andante ritardando section (ex. 7) brings a touch of strength and tempo - will attenuate the *Andantino* to the next, which can be interpreted with a fluid and breathing sense between sudden changes of register. The points in this section must be interpreted rather as a *spiccato* and not a short *staccato*.



In all final sections the stroke must be a strong *detache* and the left hand must anticipate the harmonies, broke chord alike. Reger's indication is *arpeggiato* 3 and 4 chords, wich reminds us of Mozart and Haydn tradition, who writing them in order to amplify the sound of the instrument. This indication has to be understood in a manner that the composer did not want plated or very fast chords, but rather a *rolling* on the higher sound in *crescendo* whom at the end of the *arpeggiato* must function as a melodic pylon. Finally, the most important rule for these three suite is to be interpreted with joy. They can be perceived as less vivid works, like studies and not as concert works, but their interpretation “secret” is making his music sound like a brilliant and honest improvisation.

References

1. Baron, John H. - *Chamber music research and information -A Guide*, 2010
 2. Rone, Vincent - *The Writings of Max Reger selected*, American organist Magazine, 2010
 3. Pasca, Maria Eugenia - *Education and musical creation*, Iași, PIM 2006
 4. Frisch, Reger, *Bach and historic modernism*.
 5. Ernest Brennecke, *The Two Reger Legends*, Musical Quarterly 8 July 1922.
 6. Carl Dahlhaus no.3, *Music in sec. XIX* (Berkeley: University of California Press, 1989).
 7. Krenin, *Arnold Schoenberg and Max Reger: Some Parallels*
 8. Daniel Harrison, *Max Reger Introduces atonal expressionism*. Musical Quarterly 87, no. April
 9. Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis, 2006
 10. Vasiliu, Laura, *Articulation and drama in the modern musical form 1900 to 1920*, Artes, 2002
 11. Anderson, Christopher, Max Reger and Karl Straube: *Perspectives on an Organ Performing Tradition*. Ed. Ashgate
 12. Bagier, Guido. *Max Reger*, Ed. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1923.
 13. Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, Berkeley, 1989
 14. Slonimsky, Nicolas. *Music Since 1900*. 5th ed. Ed. Schirmer Books, New York, 1994
- Website - <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad02/kreinin.html> (accessed 25 October 2015)

5. ORNAMENTICA ÎN CREAȚIA CAMERALĂ A LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART

THE ORNAMENTS IN CREATION CHAMBER'S WOLFGANG AMADEUS MOZART

Lucia Diaconu, Associate Professor PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: Integrate în linia melodică în mod natural (Leopold Mozart), ornamentele sunt, „în fapt, indispensabile” liniei melodice (Carl Phillip Emmanuel Bach). Leopold Mozart detaliază, în Partea a III-a a Metodei sale de vioară, nouă tipuri de ornamente: apogiaturile, trilul cu nota superioară (tremblement) și trilul cu nota inferioară (battement), vibrato-ul, grupetto-ul, mordentul, ribattuta, grupetul tip cerc și semicerc și tirada (grupetul lung). Sintetizând această amplă referire la tipurile ornamentale (cu excepția vibrato-ului, tehnică proprie vocii umane, instrumentelor cu coarde și arcuș, precum și unora dintre instrumentele de suflat), Eva și Paul Badura-Skoda determină patru grupe mari de ornamente: apogiaturile, arpeggiato-urile, grupetti și trilurile.

Cuvinte cheie: clasicism, ornamente, muzică de cameră

Pentru clasificarea apogiaturilor, L. Mozart utilizează criteriile direcției melodice (*apogiaturi ascendente și descendente*, la intervale apropiate sau depărtate) și al duratei (*apogiaturi lungi sau scurte*) în relație directă cu modul de interpretare - accentuat (în cazul apogiaturilor lungi) sau neaccentuat (în cazul celor scurte). Badura-Skoda includ în grupa apogiaturilor și mordentele, pe care le numesc *apogiaturi compuse*. În cazul **apogiaturilor simple**, ei optează doar pentru două tipuri de apogiaturi - accentuate și neaccentuate, subliniind că „este inutil să se facă referire la apogiaturile lungi sau scurte, întrucât diferența nu constă atât în lungime cât în accent, și dacă acesta este plasat pe timp sau după atac”⁴⁶, și menționează că oricum, în cazul pianului, „apogiatura accentuată după atac este, practic, imposibilă”.⁴⁷ Apogiaturile accentuate sunt în fapt note de pasaj accentuate, iar valoarea lor este egală cu jumătate din valoarea sunetului principal, cu excepția sunetelor cu valori mici (șaisprezecimi, treizecideoimi). De asemenea, W. A. Mozart precizează cazurile în care valoarea apogiaturii accentuate se reduce la un sfert, prin notație simbolică (apogiatura cu valoare tăiată):

care se cântă

sau

Largo

prima stesura:

care se cântă

sau

În cazul apogiaturilor neaccentuate, autorii specifică patru situații:

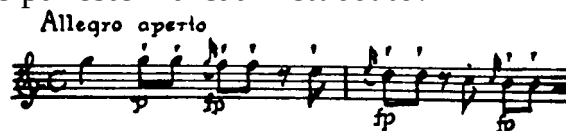
⁴⁶ BADURA-SKODA, Eva & Paul, pag. 91

⁴⁷ ibidem

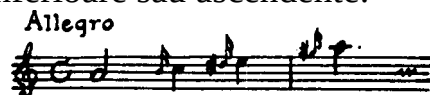
a. Când sunetul principal este același cu o notă de pasaj accentuată:



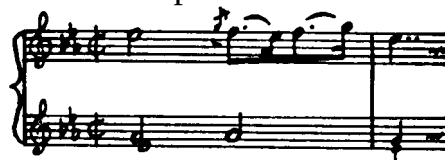
b. Când sunetul principal este marcat în *staccato*:



c. În cazul apogiaturilor inferioare sau ascendente:



d. Când sunetul principal este accentuat, iar prin accentuarea apogiaturii s-ar diminua eficacitatea accentului de expresie:



Apogiaturile compuse sau **mordentele**, denumite de L. Mozart *Les Pincés*, sunt definite de acesta ca fiind „mici note în număr de 2, 3, etc., care preced nota principală într-o manieră rapidă, astfel încât să nu se audă clar decât această notă principală”.⁴⁸ Astfel, sunetul principal este accentuat, iar mordentul conduce cursiv către acesta. L. Mozart identifică trei specii de mordente:



Autorul consideră că specia a III-a poate fi utilizată atât ascendent cât și descendent, pentru a asigura continuitatea melodică a frazei. Astfel, între două sunete cu sens melodic ascendent, se va utiliza mordentul ascendent, iar în sens invers, mordentul descendent:



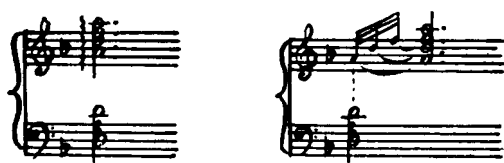
Din punct de vedere al accentuării, *mordentul* este considerat de toți autorii consultați drept un ornament neaccentuat. Badura-Skoda sugerează interpretarea acestor ornamente pe timp, dar cu o ușoară subliniere a sunetului principal:



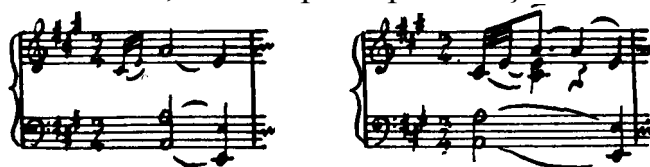
O altă categorie de ornamente, în clasificarea autorilor Badura-Skoda o constituie **arpeggiato**-urile, în diversele lor alcătuiți de două, trei, patru și mai multe sunete, cu mâna dreaptă, cu mâna stângă sau cu ambele mâini. În cea mai

⁴⁸ MOZART, Leopold, *op. cit.*, pag. 64

mare parte, autorii recomandă ca *arpeggiato*-urile cu mâna dreaptă să se cânte pe timp, și nu ca anticipație, având în vedere criteriile armonice:



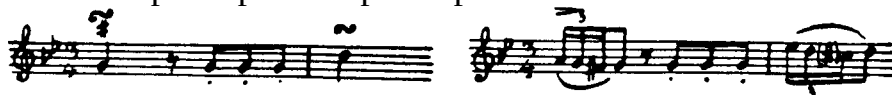
Ca și în cazul *mordentului*, sunetul principal va ușor subliniat:



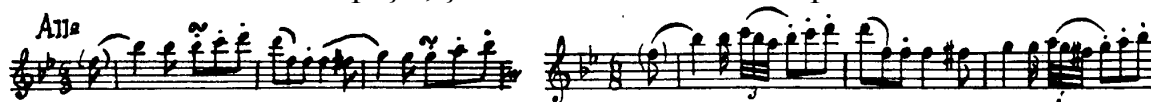
În ceea ce privește *arpeggiato*-urile cu mâna stângă, ele trebuie considerate în anumite cazuri ca anticipație, astfel încât se cântă înainte de timp (ex. *Rondo alla Turca*).

Grupetto-ul, un ornament intens utilizat de Mozart, poate fi întâlnit în trei ipostaze:

a - pe o notă - de cele mai multe ori, acest tip de *grupetto* se începe cu nota superioară și se cântă sub formă de *triolet*, pe timp, în special în *tempo*-urile rapide sau când sunetul principal este pe timpul accentuat:



În cazul unei succesiuni de valori mici, *grupetto*-ul sub formă de *triolet* este considerat ca anticipație, și se cântă înainte de timp:



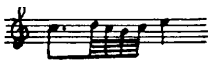
În *tempo*-uri rapide și pe timpii neaccentuați, *grupetto*-ul se alcătuiește din patru sunete:



În unele cazuri, când ornamentul este plasat pe un timp neaccentuat, *grupetto*-ul se începe cu sunetul principal și se alcătuiește din cinci sunete:



b - *grupetto* între două note - acest tip de ornament se alcătuiește din patru sunete, emise cât mai aproape de sunetul următor. Din acest motiv, realizarea acestui tip de *grupetto* depinde de *tempo*-ul respectiv. Autorii Badura-Skoda propun un exemplu, cu variantele de realizare într-o agodică ascendentă:

Ex.:  se cântă 

În *tempo* mai rapid:  oppure: 

În *tempo* foarte rapid:  oppure: 

c - *grupetto* după o notă cu punct - acest tip de ornament se realizează înainte de punct, astfel încât punctul să-și păstreze valoarea reală. Structura *grupetto*-ului poate fi de trei sau de patru sunete:



Autorii propun, pentru cazul în care nota cu punct este urmată de două subdiviziuni, două modalități de rezolvare:



Concluzionând, putem spune că realizarea *grupettelor* trebuie să fie agilă și fluentă, asigurând cursivitatea frazei muzicale. Autorii Badura-Skoda consideră că reacția degetelor este determinantă în realizarea acestui tip de ornament, astfel încât digitația să se constituie spontan în variante ca 4313, 4212, 4321, preferabile variantei 4323.

Un capitol vast al *ornamenticii* îl constituie **trilul**. Leopold Mozart definește *trilul* ca fiind „o articulare alternativă a două note alăturate, dintre care cea mai joasă este nota principală a melodiei”.⁴⁹ Problematika *trilului* constă în manierele de început și cele de încheiere.

Referitor la *manierele de început* al *trilului*, teoreticienii secolului al XVIII-lea nu au o opinie clară. Astfel, Giuseppe Tartini⁵⁰ sugerează, într-o scrisoare, începutul *trilului* cu nota principală, iar în *Trattato delle Appoggiature* optează pentru începutul cu nota superioară. Vincenzo Manfredini⁵¹ este de asemenea adeptul *trilului* început cu nota principală, ca și Johann Georg Albrechtsberger⁵², dar în opoziție cu Leopold Mozart, care preferă *trilul* început cu nota superioară. În secolul al XIX-lea, Johann Nepomuk Hummel⁵³, în *Metoda sa de pian*, instaurează regula începutului *trilului* cu nota principală, dar această manieră se generalizează datorită lui Carl Czerny⁵⁴, odată cu publicarea (în 1840) a *Studiilor* op. 500.

În creația mozartiană, *trilurile* pot începe în ambele maniere, cu nota principală sau cu nota superioară, după anumite criterii melodice, armonice metrice și expresive. Autorii Badura-Skoda formulează și argumentează aceste

⁴⁹ MOZART, Leopold, *op. cit.*, pag. 54

⁵⁰ Violonist și compozitor italian (1692-1770), autor al lucrării *Trattato delle Appoggiature* (*Traité des agrements*), publicată postum, în 1771, în Franța.

⁵¹ Compozitor și teoretician italian (1737-1799), autor al tratatului *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati*, tipărit la Veneția, în 1775.

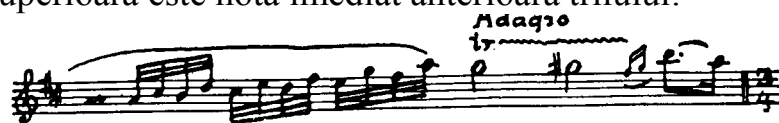
⁵² Compozitor și muzicolog austriac (1736-1809), născut lângă Viena, prieten cu J. Haydn, autor al unui tratat de compoziție și al unei culegeri de scrieri despre armonie, publicată postum.

⁵³ Compozitor și pianist virtuoz austriac, de origine slovacă (1778-1837), elev al lui Mozart, Haydn și Salieri, autor al unei metode de pian, *Anweisung zum Pianofortespiel*, publicată în 1828, deosebit de importantă în epocă.

⁵⁴ Compozitor, pianist și profesor austriac (1791-1857), elev al lui Beethoven și profesor al lui Liszt, autor a peste 900 de *opus-uri* de studii pentru pian.

criterii, pornind de la experiența interpretativă. Astfel, ei propun *începutul trilului cu nota principală* în următoarele situații:

1. Când nota superioară este nota imediat anterioară trilului:



2. În cazul trilurilor de tip baroc, precedate de trei sunete, ascendente sau descendente, sau pentru a evita intervalul de terță care s-ar forma între nota anterioară și cea superioară a trilului (după Leopold Mozart):



sau



3. În cazul intervalelor disonante:



4. Când trilul este plasat în bas, și s-ar putea crea confuzie în ceea ce privește funcția armonică a basului:



5. Când trilul este plasat în finalul unei succesiuni ascendente, tot pentru a evita intervalul de terță:



6. Când nota superioară este nota imediat anterioară, cu valoare de anacruză energetică :



7. În cazul trilului continuu:



Autorii exemplifică și alte situații, cum ar fi intervalul de cvartă descendentă dintre nota anterioară și nota principală (în acest caz, între nota

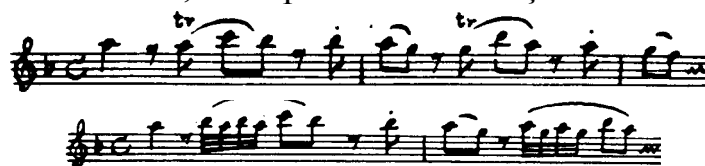
anterioară și nota superioară a trilului s-ar forma intervalul de terță), în preluările melodice de la o voce la alta pe același sunet, al doilea fiind cu tril, etc.

Situațiile în care *trilul se începe cu nota superioară* sunt următoarele:

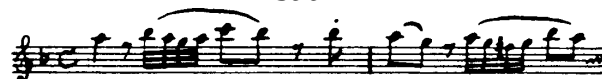
1. Când nota imediat anterioară este aceeași cu nota principală, fără însă a avea un caracter de anacruză energetică:



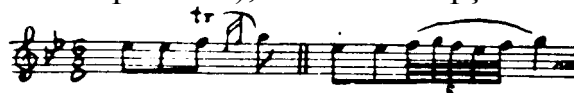
2. Când trilul este plasat pe o parte neaccentuată de timp (ex. optime), în mișcările rapide. În acest caz, trilul poate fi realizat și sub formă de *grupet*:



sau

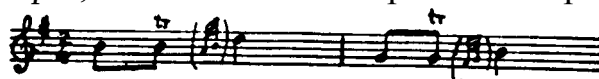


În toate situațiile, se va evita însă intervalul de terță dintre nota imediat anterioară și nota de început a trilului, astfel încât un tril clasificat în a doua categorie (început cu nota superioară), va face excepție de la regulă:

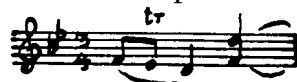


Un alt aspect stilistic al trilului în constituie *manierele de încheiere* a trilului, care sunt determinate de *sensul melodic* (ascendent ori descendent, treptat ori cu salt) și de *durata sunetului principal*.

Astfel, în *sensul melodic ascendent* de regulă trilul mozartian se realizează *cu încheiere* de tip *grupet*, chiar dacă nu este specificat în partitură:



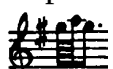
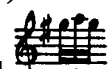
Prin opoziție, în *linia melodică descendentă* trilul se realizează *fără încheiere*, în special în cazul unui mers treptat:



În cazul în care trilul este plasat pe o durată punctată (chiar în situația unei linii melodice ascendente), punctul își păstrează valoarea reală (ca și în cazul *gruppetto*-ului), astfel încât trilul se realizează *fără încheiere*, mai cu seamă dacă trilul este urmat de două subdiviziuni:

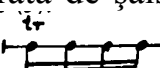
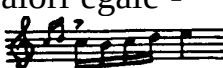


Un alt tip de tril clasificat de autorii Badura-Skoda este denumit **mordent superior** și se aplică în cazul *tempo*-urilor foarte rapide, atunci când durata sunetului principal nu permite realizarea unui tril complet. Acest tip de tril poate

fi început atât cu nota superioară (*grupetto* de patru sunete)⁵⁵ - , cât și cu nota principală (*mordent superior*) -  sau . Într-o linie melodică descendentă, este de preferat *mordentul superior* de tipul trioletului, început cu nota principală, întrucât astfel se subliniază sunetul de bază:



Mordentul superior în aceste cazuri este de tip *cruzic* (pe timp).

În cazul în care trilul este plasat pe o durată de șaisprezecime, în *tempo* foarte rapid, într-o succesiune de valori egale - , acesta se realizează sub formă de *mordent anacruhic* , pentru a nu denatura ritmul grupului de patru șaisprezecimi.

În concluzie, toate tipurile de tril mozartian necesită claritate și egalitate, precizie și strălucire, viteza de realizare fiind un rezultat al expresiei.

Alte tipuri de ornamente, menționate de Leopold Mozart și neclasificate de autorii Badura-Skoda, se referă la *melodica de tip ornamental*, cum sunt *grupele* de tip *cerc* și *semicerc* și *tirata*. În clasificarea lui Leopold Mozart, *cercul* și *semicercul* sunt *grupe* ascendente sau descendente, de opt și respectiv patru sunete, dintre care al doilea și al patrulea se repetă:

Cerc (opt sunete):

Fără ornament: 

Cu ornament: 

Semicerc (patru sunete):

Fără ornament: 

Cu ornament: 

Leopold Mozart menționează și *tirata*, ornamente lungi, specifice muzicii baroce, dar utilizate de Mozart ca melodică de tip ornamental sau în cadențe. Acest tip de ornament, provenit din muzica vocală, se alcătuiește dintr-o succesiune de sunete, cu aspect scalar, plasată între două sunete aflate în relație intervalică mare. *Tiratele* pot fi lente (ascendente și descendente) și rapide (ascendente și descendente):

Tirate lente - descendentă: 

- ascendentă: 

⁵⁵ Leopold Mozart denumește acest tip de ornament *trillette*.

uaggo.



Tirate rapide - descendenta:



- ascendenta:




*Molto allargato
nuovo allegro.*

În creația instrumentală mozartiană, *tiratele* cele mai frecvente sunt cele cu aspect scalar cromatic, precum și cele alcătuite din terțe.



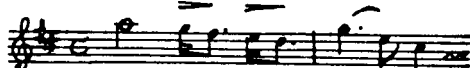

Concluzionând, putem spune că în creația instrumentală mozartiană **ornamentica** reprezintă un subiect amplu, cu determinări semantice esențiale pentru expresia muzicală. Generată de practica interpretativă personală, prezenta cercetare și-a propus să determine particularitățile structurale, conceptuale și stilistice ale genului cameral (*trio-uri* și *cvartete*) cu pian în creația mozartiană, cu referire la lucrările pentru pian și instrumente de coarde. Dacă *trio-urile* cu pian sunt prefigurate ca gen în creația lui Haydn, *cvartetele* sunt cristalizate formal de Mozart. Întreaga creație de gen aparține perioadei de maturitate a compozitorului (cu excepția *Divertismentului* în *Sib Major*), între anii 1785-1788. Virtuozitatea pianistică (în pasajele cu caracter arpeggiat și în cele în terțe armonice în mers contrar între cele două mâini), sonoritatea, în fragmentele în care se suprapun maniere diferite de emisie (*legato-non legato*, *staccato-non legato*), și în cele care conțin *legato-uri* anacruzice și sincopate sunt probleme ce reprezintă o preocupare a pianistului, datorită supleței și rafinamentului, transparenței și virtuozității în *trio-uri*, și diversității și flexibilității, adaptate dominanței ansamblului instrumentelor de coarde - în *cvartete*.

Abstract: Integrated into the naturally melodic line (Leopold Mozart), ornaments are "in fact, indispensable" melodic line (Carl Phillip Emmanuel Bach). Leopold Mozart detail in Part III of it,s method of violin, nine kinds of ornaments: grace note, trill note superior (tremblement) and trill note lower (battement), vibrato site, grupetto site, mordents, ribattuta, grupeta circle and half circle and tirade type (long grupeta).Summarizing this extensive reference to the types ornamentals (except vibrato, own technical human voice, instruments and stringed and some wind instruments), Eva and Paul Badura-Skoda, determine four broad groups of ornaments: grace note, arpeggiato plants, grupetti and trills.

Key words: classical, ornaments, chamber music

In order to classify *grace-notes*, L. Mozart makes use of the melodic direction (*ascending and descending grace-notes*, at near or distant intervals) and duration criteria (*long or short grace-notes*), directly related to the interpretation manner – accentuated (in the case of long *grace-notes*) or weak (in

the case of the short ones). In the *grace-notes* group, the authors Badura-Skoda also include *the mordents*, which they call composed grace-notes. For the **simple grace-notes**, they choose only two types of *grace-notes* – *accentuated* and *weak*, stressing the fact that “it is useless to refer to long or short grace-notes, as the difference is given not by the length but by the accent and by its situation on measure or after the attack”⁵⁶ and state that, anyway, if the case of the piano, “the after attack accentuated grace-note is, practically, impossible”⁵⁷. Actually, *accentuated grace-notes* are *accentuated passage notes*, and their value is equal to half of the main sound value, except the sound with low (sixteenths, thirty-second-notes). Moreover, W. A. Mozart specifies the cases in which the value of the *accentuated grace-note* is reduced to a quarter, through symbolic notation (*cut value grace-note*):

 which is played 

or

 which is played 

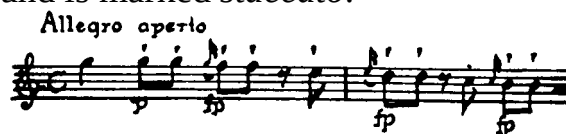
or 

In the case of *weak grace-notes*, the authors specify four situations:

a. When the main sound is the same with an *accentuated passage note*:



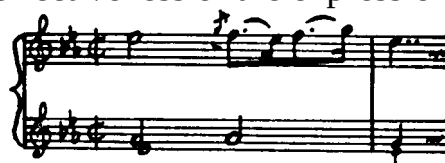
b. When the main sound is marked *staccato*:



c. In the case of *descending or ascending grace-notes*:



d. When the main sound is *accentuated* and when the *emphasizing of the grace-note* would diminish the effectiveness of the *expression accent*:

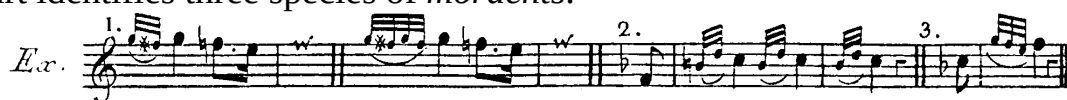


L. Mozart, which calls *the composed grace-notes or the mordents* *Les Pincés*, defines them as “small notes in number of 2, 3, etc., that precede the

⁵⁶ BADURA-SKODA, Eva & Paul, p. 91

⁵⁷ *ibidem*

main note in a rapid manner, so that only this main note is clearly heard”⁵⁸. Thus, the main sound is accentuated and the *mordent* cursively leads to it. L. Mozart identifies three species of *mordents*:



The author believes that the third species can be used both ascending and descending, to ensure the continuity of the melodic phrase. Thus, the ascending mordent shall be used between two ascending melodic sounds, and in reverse, the descending mordent:



In terms of accentuation, all the authors to whom we have turned to, consider the *mordent* an unstressed ornament. Badura-Skoda suggest interpreting these ornaments on time, but with a slight emphasis of the main sound:



In the classification of the authors Badura-Skoda, another category of ornaments is represented by *arpeggios*, in their various embodiments of two, three, four, or more sounds, with the right hand, with the left hand or with both hands. To the outmost extent, the authors recommend playing the *arpeggios* with the right hand, on time, and not as anticipation, taking into consideration the harmonic criteria:



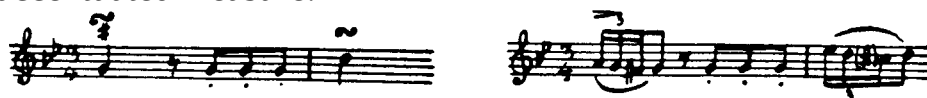
As with the *mordent*, the main sound will be easily stressed:



As for the left hand arpeggios, they must be considered, in certain cases, as anticipation; thus, they are played before measure (ex. *Rondo Alla Turca*).

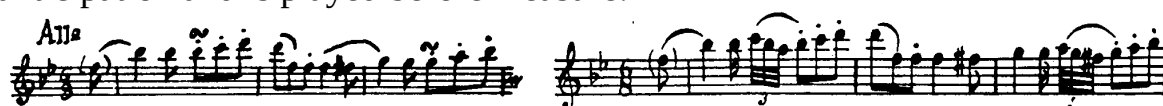
The grupetto, an ornament extensively used by Mozart, can be met in three situations:

a – on a note – most often, this type of *grupetto* begins with the upper note and is played as a *triolet*, on time, especially in fast *tempos*, or when the main sound is on the accentuated measure:



⁵⁸ MOZART, Leopold, qtd. work, p. 64

In a succession of small values, the *triolet grupetto* is considered anticipation and is played before measure:



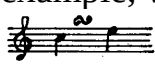
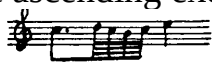
In fast tempos and on weak measures, the *grupetto* is composed of four sounds:



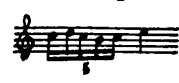
In some cases, when the ornament is placed on a weak measure, the *grupetto* starts with the main sound and is composed of five sounds:



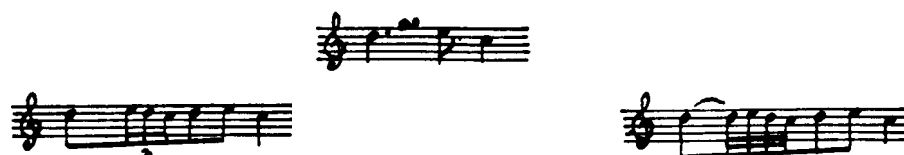
b – *grupetto* between two notes – this type of ornament is built of four sounds, emitted as closely possible to the next one. Therefore, the execution of this type of *grupetto* depends on the respective tempo. The authors Badura-Skoda propose an example, with agogic ascending execution varieties:

Example :  is played 

In faster tempo:  oppure: 

In very fast tempo:  oppure: 

c – *grupetto* after a point note – this type of ornament is carried out before the point so that the point preserves its real value. The structure of the *grupetto* may consist of three or four sounds:



For the situation in which the point note is followed by two subdivisions, the authors propose two ways of solving:



In conclusion, we can say that the execution of the *grupettos* must be agile and smooth, ensuring the flow of the musical phrase. The authors Badura-Skoda believe that the reaction of the fingers is determining in achieving this type of ornament, so that fingering is to be spontaneously built in variants as 4313, 4212, 4321, preferable to the 4323 variant.

A vast section of ornamentation is the *trill*. Leopold Mozart defines the trill as “an alternative articulation of two adjacent notes, the lowest of which is the

main note of the melody”⁵⁹. The beginning and closing manners are the issues concerning the trill.

Regarding the *beginning manners of the trill*, the eighteenth century theoreticians do not have a clear opinion. Thus, in a letter, Giuseppe Tartini⁶⁰ suggests beginning the trill with the main note and, in *Trattato delle Appoggiature*, chooses the high note beginning. Vincenzo Manfredini⁶¹ is also the adept of the main note trill beginning, as Johann Georg Albrechtsberger⁶², but in opposition to Leopold Mozart, who prefers the trill which begins with the high note. In the nineteenth century, Johann Nepomuk Hummel⁶³ in his piano *Method*, establishes the rule of beginning the trill with the main note, but this manner becomes general thanks to Carl Czerny⁶⁴, with the publication (in 1840) of *Studies* Op. 500.

In the works of Mozart, trills may begin in both manners, with the main or the high note, after certain melodic, harmonic, expressive, and metric criteria. Badura-Skoda formulate and argue these criteria, starting from the interpretative experience. Thus, they propose *beginning the trill with the main note* in the following situations:

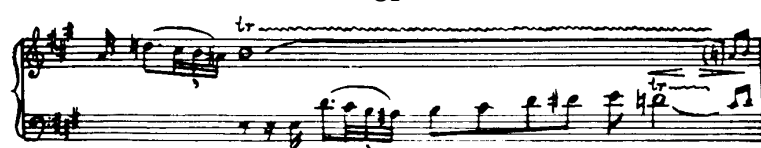
1. When the high note is the note immediately preceding the trill:



2. In the case of baroque trills, preceded by three ascending or descending sounds, or to avoid the third interval that would form between the previous and the higher note of the trill (according to Leopold Mozart):



or



3. In the case of dissonant intervals:

⁵⁹ MOZART, Leopold, *op. cit.*, pag. 54. (MOZART, Leopold, qtd. work, p. 54).

⁶⁰ Italian violinist and composer (1692-1770), author of *Trattato delle Appoggiature* (*Traité des agrements*), published posthumously, in 1771 in France.

⁶¹ Italian composer and theorist (1737-1799) and author of the *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati*, printed in Venice in 1775.

⁶² Austrian composer and musicologist (1736-1809), born near Vienna, a friend of J. Haydn, author of a treatise on composition and of a collection of writings on harmony, published posthumously.

⁶³ Austrian composer and a virtuoso pianist of Slovak origin (1778-1837), a pupil of Mozart, Haydn and Salieri, author of a piano method, *Anweisung zum Pianofortespiel*, published in 1828, very important at the time.

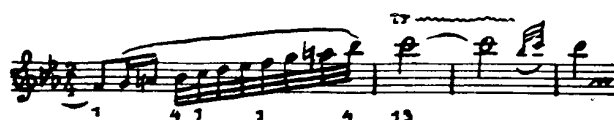
Austrian composer, pianist, and professor (1791-1857), a pupil of Beethoven and Liszt's professor, author of more than 900 opera studies for piano.



4. When the trill is placed in bass, and a confusion regarding the harmonic function of the bass might arise:



5. When the trill is placed at the end of an ascending succession, also to avoid the third interval:



6. When the higher note is the immediately preceding note, with dynamic anacrusis value:



7. In the case of the continuous trill:



The authors also illustrate other situations, such as the descendant interval quart between the previous and the main note (in this case, the third interval would form between the previous note and the high note of the trill), in the melodic takeovers from one voice to another on the same sound, the second being with trill, etc.

The situations in which the trill begins with high note are the following:

1. When the immediately previous note is the same with the main note, but without having a dynamic anacrusis character:



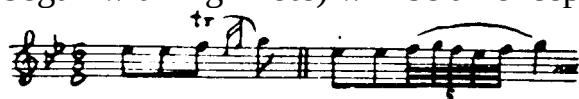
2. When the trill is placed on an unstressed measure part (e.g. optimal), in fast movements. In this case, the trill can also be achieved as *turn*:



or



However, in all cases, the third interval between the immediately preceding note and the beginning note of the trill will be avoided, so that a trill classified in the second category (began with high note) will be an exception to the rule:



The closing manners of the trill, which are determined by the *melodic direction* (ascending or descending, gradually or hopping) and by the duration of the main sound, constitute another stylistic aspect of the trill.

Thus, in the *ascending melodic direction*, the Mozart trill is usually performed with a turn closing type, even if it is not specified in the score:

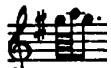


By contrast, in the descending melodic line, the trill is performed *without closing*, especially in the case of a gradual pace:



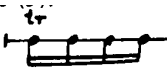
If the trill is placed on a dotted time value (even if in the case of a melodic ascending line), the point keeps its real value (as in the case of the *grupetto*) so that the trill is performed *without closing*, especially if it is followed by two subdivisions:



Another type of trill classified by Badura-Skoda is called **high mordent** and it is applied in the case of very fast *tempos*, when the main sound time value does not allow carrying out a full trill. This kind of trill can be started with the high note (four-sound *grupetto*)⁶⁵ –  as well as with the main note (*high mordent*) –  or. In a descending melodic line, the triolet-type high mordent, begun with the main note, is preferable, as it underlines the base sound:



In these cases, the high mordent is *cruzic* (on time).

If the trill is placed on a sixteenth time value, in very rapid *tempo*, in a succession of equal values – , it is carried out as *anacrusis mordent*, so as not to distort the rhythm of the four sixteenths group.

In conclusion, all Mozart trills require clarity and equality, precision and brilliance, the achievement speed being a result of the expression.

⁶⁵ Leopold Mozart calls this type of ornament *trilletto*.

Other types of ornaments, mentioned by Leopold Mozart and unclassified by the authors Badura-Skoda, refer to the ornamental melodic type, such as the *circle*, *semicircle* and *tirata* turn types. In Leopold Mozart's classification, the *circle* and the *semicircle* are ascending or descending turns, of eight and respectively four sounds, of which the second and the fourth are repeating:

Circle (eight sounds):

Without ornament: 

With ornament: 

Semicircle (four rings)

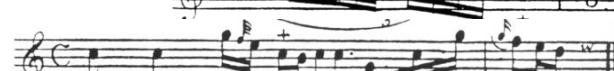
Without ornament: 

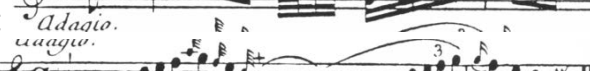
With ornament: 

Leopold Mozart also mentions the *tirata*, long ornaments, specific to the Baroque music, but used by Mozart used as ornamental melodic or cadences. This type of ornament derived from vocal music, is composed of a sequence of scalar looking sounds, placed between two sounds in a large interval. The *tiratas* can be slow (ascending or descending) and fast (ascending or descending)

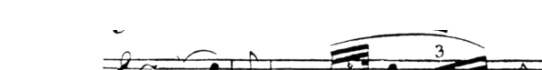
Slow tiratas - descending: 

Adagio. 

- ascending: 

Adagio. 

Fast tiratas - descending: 

Adagio. 

- ascending: 

Molto all'ora nuovo allegro. 

In the Mozart instrumental creations, the most frequent *tiratas* are the ones with chromatic scalar aspect  and

those composed of thirds .

In conclusion, we can say that in the Mozart instrumental creation, ornaments are a broad topic, with semantic determinations essential for the musical expression. Generated by the personal interpretive practice, this research aimed to determine the structural, the conceptual, and the stylistic characteristics of piano chamber music (*trios* and *quartets*) in the Mozart works,

referring to the piano and string instruments works. If piano *trios* are foreshadowed as genre in the works of Haydn, quartets are formally crystallized by Mozart. The whole genre creation belongs to the maturity period of the composer (with the exception of the *Diversion* in *Sib Major*) between 1785-1788. The piano virtuosity (in arpeggio-like passages and in those in harmonic thirds, in contrary movement between the two hands), the sonority, in fragments in which different ways of emission overlap (*legato-non legato*, *staccato-non legato*), and in those containing anacrusis and syncopated legatos are issues that are a concern of the pianist because of the flexibility, the refinement, the transparency and the virtuosity in *trios*, and because of the diversity and flexibility, adjusted to the dominance of the string instruments assembly – in quartets.

References

1. BACH, Carl Phillip Emmanuel, *Essay of the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1753, William J. Mitchell, translate and Ed. New York: Norton, 1949
2. BADURA-SKODA, Eva & Paul, *L'Interpretazione di Mozart al pianoforte*, Ed. G. Zanibon, Padova, 1980
3. ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, Editura Academiei de muzică și Editura Muzicală, 1996-1998
4. MOZART, Leopold, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, trad. par Valentin Rœser, Editura Aug. Zurflug, Paris, 1770
5. MOZART, Leopold, *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, 1756, Edith Knoker, trans. and Editura London: Oxford University Press, 1948
6. VARGA, Ovidiu, *Quo vadis, musica? În căutarea lui Mozart (1791-1991)*, Editura Muzicală, București, 1991
7. VARGA, Ovidiu, *Quo vadis, musica? W. A. Mozart*, Editura Muzicală, București, 1988
8. VIGNAL, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Editura Larousse-Bordas, Paris, 1999

6. ANALIZA COMPARATIVĂ: BELLINI, DONIZETTI VOCI ROSSINI-DIN PERSPECTIVA VOCII DE SOPRANĂ DE COLORATURĂ COMPARATIVE ANALYSIS: BELLINI, DONIZETTI ROSSINI- PERSPECTIVE COLORATURA SOPRANO VOICES

Cristina Simionescu, Lecturer PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: Din repertoriul de operă al compozitorului Gioacchino Rossini am ales pentru analiza comparativă două arii din lucrările de referință: *Una voce poco fa* din opera *Il Barbiere di Siviglia* și Aria Clorindei *Sventurata! Mi credea comandar* din opera *La Cenerentola*. Din repertoriul bellinian vom analiza comparativ aria Aminei *Ah! non credea mirarti* din opera *La Sonnambula* și aria Elvirei *Qui la voce* din opera *I Puritani* iar în final vom face analiza comparativă a ariei nebuniei *Il dolce suono* din opera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti și a cavatinei Norinei *So anch'io la virtu magica* din opera *Don Pasquale*.

Cuvinte cheie: operă romantică, stil bel-canto, voce de soprană

1. Introducere

Tema aleasă s-a născut tocmai din această dorință de a prezenta latura interpretativă prin abordarea complexă a procesului muzical. Numai o cunoaștere amănunțită a specificului interpretativ va conduce la o expresivitate desăvârșită a textului muzical, din toate punctele de vedere, ținând cont de toate cerințele impuse de cele șase roluri din creația celor trei mari compozitori ce sunt reprezentative pentru tipul vocii de soprană.

2. Gioacchino Rossini

Pentru prima analiză comparativă ne-am oprit la Cavatina Rosinei *Una voce poco fa* din opera *Il Barbiere di Siviglia* în interpretarea celor două dive: *Maria Callas*⁶⁶ (înregistrare privată dintr-un concert la Opera din Paris, dirijor Georges Sebastian, 1958) și *Joan Sutherland*⁶⁷ (Covent Garden - London Symphony Orchestra, Richard Bonynghe, Decca 425 481-2, 1966).

Pentru a descrie vocea și arta interpretativă a Mariei Callas s-au vărsat râuri de cerneală până acum. Din păcate marea divă a cântat fără probleme numai 13 ani din carieră, dar s-a impus ca un adevărat fenomen istoric, un model

⁶⁶ **Maria Callas** - Născută la data de 2 decembrie 1923 la New York, pe numele adevărat Cecilia Sophia Annamaria Kalogeropoulos, Maria Callas, fiica unor emigranți greci, este considerată de unii specialiști drept cea mai mare soprană din a doua jumătate a secolului XX, supranumită și *La Divina* sau *Regina della lirica*. Leonard Bernstein o numea *biblia operei*. Callas a bulversat scena lirică a secolului XX prin calitatea timbrului particular al vocii, prin ambitus, prin virtuozitatea și frazarea excepțională, și nu în ultimul rând prin marele talent actoresc. Adulată de unii, detestată de alții, vocea lui Callas a fost și este încă controversată. Datorită calităților vocale speciale, Callas a reușit să reabiliteze ideea de soprană dramatică de coloratură, așa cum fuseseră Maria Malibran și Giuditta Pasta.

⁶⁷ **Joan Sutherland** - S-a născut în Australia, la data de 7 noiembrie 1926, fiind cunoscută și sub numele de *La Stupenda* (*Minunata*). Sutherland este cea care a redescoperit valoarea stilului *bel-canto* italian la jumătatea secolului XX, iar supranumele dobândit se datorează calităților timbrale și tehnicii desăvârșite în realizarea coloraturilor. Deși la începutul carierei a interpretat în special lucrări pentru voce de soprană dramatică (debutează la *Covent Garden* cu Amelia din *Bal mascat*, apoi *Aida* de Giuseppe Verdi), în anul 1953 se căsătorește cu dirijorul și pianistul Richard Bonynghe, care o sfătuiește să-și descopere valențele registrului vocal superior de coloratură. Joan Sutherland a contribuit la redescoperirea operelor lui Donizetti.

vocal și interpretativ de la care nicio cântăreață de operă nu ar trebui să se abată. Talentul artistic de excepție corelat cu inteligența, cultura și pregătirea extrem de riguroasă, i-au oferit Mariei Callas posibilitatea de a jongla cu o paletă foarte variată de culori timbrale în avantajul expresivității vocale. Artista a știut să găsească accentele juste raportate la situația dramatică a personajului interpretat având capacitatea de a străluci în roluri care aparent nu corespundeau caracterului vocii sale, dar pe care le-a îmbogățit cu intenții, expresivitate și prezența scenică excepțională. Grație valențelor vocale deosebite, Callas era capabilă să dea viață textului literar și miracolului interpretării teatrale. Această voce care uneori era prea tubată, alteori nu tocmai impecabilă pe pasajele de agilitate, cu unele probleme de intonație, a demonstrat grandoare și intensitate inepuizabile.

Joan Sutherland a fost o stea absolută a repertoriului liric de coloratură *bel canto*, care a oferit interpretări spectaculare culminând cu executarea elegantă și expresivă a *fioriturilor*. Tehnica de cânt fenomenală, vocea diafană și siguranța notelor acute o situează în rândul celor mai mari cântărețe de operă ale secolului XX. La fel ca și Maria Callas, Joan Sutherland stăpânea foarte bine arta de a oferi un sens coloraturilor vocale, utilizându-le ca mijloc de expresivitate. Marele tenor Luciano Pavarotti a afirmat în nenumărate rânduri că și-a definitivat tehnica respirației și *appoggio* (sprijinul sunetul cu ajutorul coloanei de aer) ca urmare a sfaturilor primite de la marea soprană. Sutherland a știut să se exprime cu o mare siguranță, dobândită prin studiul deosebit de perseverent al tehnicii de canto, cu sunetele emise pe *appoggio* și cu valențele vocale și artistice proprii.

Ascultând cele două variante interpretative propuse pentru analiză, remarcăm câteva aspecte care se evidențiază chiar de la început: Maria Callas acordă o atenție deosebită expresivității sensurilor muzicale și textului literar pe fiecare sunet cântat, în timp ce Joan Sutherland este mai inexpressivă și pune accent strict pe latura tehnico-vocală. Tehnica desăvârșită a lui Sutherland se evidențiază prin egalitatea registrelor, în timp Callas din dorința de a sombra prea mult registrul grav (utilizează rezonanța de piept) realizează diferențieri foarte mari între acesta și registrele mediu și acut (vocea se menține susținută pe respirație chiar și în registrul inferior). Vocea lui Sutherland își păstrează moliciunea și catifeaua în toate registrele cu sprijinul coloanei de aer. Callas dezvoltă mari deosebiri între culoarea închisă a registrului grav și cea senină, strălucitoare și exuberantă a registrului acut, pe fragmentele cu *fiorituri* sau note repetate (când vocea devine ușor infantilă), sau în pasaje descendente unde remarcăm sunete mult prea sombrate, asemeni unei mezzosoprane.

Timbrul întunecat al vocii lui Sutherland facilitează menținerea sunetelor omogene, rotunde, cupolate; soprana menține poziția corectă de emisie a sunetelor pe tot ambitusul vocal gestionând corect dozarea aerului. La Maria Callas distingem variate culori între vocalele deschise (*i*, *e*) și cele închise care pot fi rotunjite mult mai ușor (*a*, *o*). Sutherland folosește chiar de la începutul ariei cadente bogate și *fiorituri* suplimentare față de cele tradiționale, în stil pur *bel-canto*. Callas construiește frumos fraza muzicală cu cadente care o

avantajează din punct de vedere tehnic, dar nu termină aria cu contra *mi*, ci într-un registru convenabil vocii sale. Ambele soliste dețin un control foarte bun al respirației, care le permite emiterea facilă a sunetelor și executarea suplă a *fioriturilor*, apogiaturilor sau grupetelor. Pentru redarea expresivă a textului, Maria Callas se sprijină foarte mult pe dicție, în timp ce Joan Sutherland a fost mereu criticată pentru deficiențele dicțiunii, expresivitatea sa vocală provenind din conducerea inteligentă a frazelor muzicale și nuanțelor.

Având în vedere că cele două înregistrări nu sunt doar audio, am descoperit expresivitatea și teatralitatea gestului și mimicii mult evoluată la Callas, comparativ cu Sutherland. Modul în care Callas interpretează rolul implică întregul corp, vocea sa transmite o emoție fantastică, în timp ce la Sutherland nimic din gestică și fizionomie nu exprimă verva, tinerețea sau gingășia personajului. Maria Callas nu a fost doar o cântăreață pur și simplu sau o actriță cu voce de operă, ci a fost o cântăreață dotată cu o voce de excepție, cu un farmec unic și un spirit artistic deosebit. Joan Sutherland a fost probabil cea mai mare soprană de coloratură din toate timpurile, cu o voce ca un diamant pur, egală pe toate registrele, cu o formidabilă tehnică vocală, care i-a permis să execute pasaje de coloratură imaculate, cu sonorități aproape supranaturale.

Aria Clorindei ***Sventurata! Mi credea comandar*** din opera ***La Cenerentola*** de Rossini în variantele interpretative ale sopranelor ***Maria Velasco***⁶⁸ (Teatro Principal de Castellón sub bagheta lui Klaus Sallmann, alături de Orquesta Sinfónica y coro del Mediterráneo, în anul 2007) și ***Gianna Rolandi***⁶⁹ (New York City Opera, 1980, dirijor Brian Salesky). La Maria Velasco remarcăm imperfecțiuni tehnice și intonaționale cauzate în primul rând de gestionarea incorectă a aerului; solista nu realizează retenția, iar drumul către registrul acut este construit greșit (pierde poziția de emisie a sunetelor) și din această cauză vocea devine tot mai greoaie, aspră și coloraturile sunt lipsite de suplețe, ceea ce crează disconfort auditoriului. Aceste aspecte se observă mai ales pe finalul frazelor, când coloana de aer este pe sfârșite și nu o ajută la susținere, sunetele pierzând din culoare și concentrație.

Maria Velasco are o voce metalică, ceea ce poate crea foarte ușor confuzia că este cântată în afară. Preocuparea solistei pentru emisia sunetelor este evidentă și împiedică rezolvarea personajului din punct de vedere teatral. Solista nu reușește să transmită stările afective ale eroinei unitar cu expresivitatea vocală, iar mimica și gestică sunt uneori exagerate, mecanice, fără viață și neconvingătoare. În registrul mediu vocea Mariei Velasco prinde un

⁶⁸**Maria Velasco** - S-a născut în Spania, la Valencia, a absolvit Conservatorio Superior de Música *Joachim Rodrigo* de Valencia, specializându-se apoi la Escuela Superior de Música Reina Sofia de Madrid și la Hochschule für Musik din Hamburg. Rolurile pe care le interpretează au o largă paletă dramatică și stilistică: Norina din *Don Pasquale* și Adina din *L'elisir d'amore* de G. Donizetti, Susanna din *Le Nozze di Figaro* de W. A. Mozart, Serpina din *La serva padrona* de G. B. Pergolesi, Frasquita din *Carmen* de G. Bizet, Monica din *La Medium* de G. C. Menotti și altele.

⁶⁹**Gianna Rolandi** - S-a născut în 1952 la New York. A studiat vioara de la vârsta de 6 ani; la Brevard Music Center începe cursurile de canto, apoi timp de 4 ani studiază la Curtis Institute of Music din Philadelphia. Înainte de absolvirea Institutului (1975) a semnat un contract cu Metropolitan Opera din New York. Dintre rolurile reprezentative amintim: *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *I Puritani*, *Rigoletto*, *Ariadne auf Naxos*. Între anii 2006-2012 a fost Director de Studii Vocale la Lyric Opera of Chicago.

ușor sprijin nazal și nu penetrează întotdeauna peste orchestră, iar în registrul acut devine stridentă, uneori țipată, necupolată și sub ton. Soprana execută sunetele *staccato* fără sprijinul coloanei de aer (în gât) și din această cauză rămân drepte, impersonale și dispersate.

Gianna Rolandi cântă rolul în limba engleză degajând o prospețime nealterată, rezultată din naturalețea și precizia cu care execută *fiorituriile* și apogiaturile, din acuratețea liniei melodice (aproape instrumentală) și din gestionarea corectă a aerului și nuanțelor. Vocea sa plăcută și cu un ambitus extins degajă un temperament energic susținut de o tehnică de cânt impecabilă. Soprana reușește să transmită aparenta senzație de ușurință și lejeritate în interpretare, verva, lipsa de grație și multiplele ironii la adresa propriului personaj utilizând o varietate de culori vocale care vin în sprijinul expresivității textului literar, iar imensul talent actoricesc vine să întregească tabloul complex al stărilor eroinei și umorul fin, specific rossinian.

Deși aria este foarte dificilă atât vocal cât și regizoral, jocul scenic al sopranei Gianna Rolandi este fără cusur, artista reușind să ridice personajul Clorindei la rang de primadonă. Ea reușește să construiască un personaj credibil cu sprijinul tehnicii vocale pe care o stăpânește foarte bine și îi facilitează executarea cu lejeritate și naturalețe a pasajelor de coloratură și prin varietatea coloristicii timbrale. Deși nu posedă calități timbrale deosebite, vocea Giannei Rolandi este foarte bine proiectată în afară, suplă, cu un ambitus generos, omogenă pe toate registrele, foarte sigură în acut și supraacut. Din interpretarea ariei Clorindei pe care am analizat-o mai sus concluzionăm că soprana Gianna Rolandi a fost preocupată atât de partea muzicală (care este rezolvată ireproșabil), cât și de tratarea expresivă din punct de vedere actoricesc care își lasă amprenta personală a artistei, fiind un exemplu concret demn de urmat în genul de opera *buffă* (fără exagerări și grosolănii).

3. Vincenzo Bellini

Din analiza comparativă a ariei Aminei ***Ah! non credea mirarti*** din opera ***La Sonnambula*** interpretată de sopranele ***Anna Moffo***⁷⁰ și ***Maria Callas***, și aria Elvirei ***Qui la voce*** din opera ***I Puritani*** în variantele ***Mariei Callas*** și ***Annei Netrebko***, vom sublinia stiluri vocale care au pus o amprentă puternică în școala de bel-canto. ***La Sonnambula Annei Moffo***⁷¹ poate fi urmărită în înregistrarea

⁷⁰ **Anna Moffo** - Cântăreață americană de origine italiană (născută în Wayne, Pennsylvania), cu o voce de soprană lirică cu un registru mediu particularizat prin amplexare, apreciată pentru tehnica de coloratură formidabilă. A studiat la Curtis Institut din Philadelphia cu Eufemia Gianninni Gregory, iar în 1954 a obținut o bursă la Academia Santa Cecilia din Roma, unde a studiat cu Mercedes Llopert și Luigi Ricci. A debutat în rolul Norinei din opera *Don Pasquale* de Donizetti, iar cu *Madama Butterfly* de Puccini a devenit vedetă în Italia. Dintre lucrările interpretate amintim: *Falstaff* de Giuseppe Verdi – Nanetta, *La Sonnambula* de Bellini – Amina. Sub conducerea lui Herbert von Karajan a cântat Musetta din *Boema* de Puccini alături de Maria Callas și Giuseppe Di Stefano. A fost atrasă de lumea cinematografică, participând la realizarea versiunilor cinematografice ale operelor *La Traviata* (1970) și *Lucia di Lammermoor* (1971). A murit în anul 2006 la New York, în urma unei lupte îndelungate cu cancerul de sân.

⁷¹ **Anna Moffo** - Cântăreață americană de origine italiană (născută în Wayne, Pennsylvania), cu o voce de soprană lirică cu un registru mediu particularizat prin amplexare, apreciată pentru tehnica de coloratură formidabilă. A studiat la Curtis Institut din Philadelphia cu Eufemia Gianninni Gregory, iar în 1954 a obținut o bursă la Academia Santa Cecilia din Roma, unde a studiat cu Mercedes Llopert și Luigi Ricci. A debutat în rolul Norinei din opera *Don Pasquale* de Donizetti, iar cu *Madama Butterfly* de Puccini a devenit vedetă în Italia.

video realizată în anul 1956 alături de corul și orchestra RAI, dirijor Bruno Bartoletti, într-o interpretare ce se evidențiază atât prin expresivitatea liniei melodice (coloratura) cât și prin redarea caracterului Aminei, care i se potrivesc perfect. Sensibilitatea și relaționarea perfectă cu personajul rezultă din fiecare gest și privire, puritatea Aminei fiind expusă cu modestie, rafinament și acuratețe scenică și vocală. Înregistrarea video cu **Maria Callas** este din Concertul de la Paris din 18 mai 1965, cu Orchestre National de l'ORTF, dirijor Georges Prêtre.

Primele sunete dezvăluie diferențele timbrale majore dintre cele două soprane: vocea Annei Moffo este caldă, catifelată și învăluitoare, comparativ cu cea a Mariei Callas care este mai aspră și stridentă. Considerăm că interpretarea Annei Moffo degajă mai multă sensibilitate și este mult mai nuanțată din punct de vedere expresiv. Dacă fraza *Ah! non credea mirarti* este redată de ambele soliste aproape identic, următorul motiv muzical (*sì presto estinto*) diferă. Astfel, Anna Moffo realizează o frazare amplă și consistentă pe sunetele acute, iar Callas încearcă să obțină o frază rarefiată, eterică, pură; din această motiv sunetele Mariei nu au vigoare și par dispersate (mai ales în registrul acut).

În timp ce vocea Annei Moffo se menține consistentă și pasională, vocea Mariei Callas capătă o culoare mai deschisă, lipsită de patetism. Pe fraza *che un giorno sol durò* Moffo revarsă întreaga suferință a personajului accentuând fiecare sunet în parte (triole descendente pe vocalele *o* și *u* care se repetă), în schimb Maria Callas construiește fraza mult mai liniar. Callas tensionează *Passasti al par d'amore* într-o nuanță mai mare, iar Moffo o tratează ca un moment de delir al eroinei, în nuanță mică, diafană. Ambele soliste realizează *crescendo* pe fraza *Ma ravvivar l'amore*, dar coroana (*pianto*) este tratată diferit: pentru Callas reprezintă o posibilitate de a-și etala virtuozitățile, pe când Moffo o introduce în sensul ariei anticipând suspinul de pe ultima silabă a cuvântului *pianto*. Sunetul *la2* (coroană) este prea mult subțiat de Callas, față de Moffo care îl cântă plin, frumos și fără nicio diferență față de sunetele intonate anterior în registrul mediu. Pe cadență (șaisprezecimi) Moffo oferă valoare și sens fiecărei note în parte, dar pentru Callas este un nou exercițiu de virtuositate.

În cea de a doua parte a ariei, Anna Moffo începe fraza *Ah! non giunge uman pensiero* într-o nuanță mai mare (care îi pune în valoare căldura vocii) și subliniază accentele cerute de compozitor (doar pe timpul al doilea); Callas o abordează cu o voce mai subțire, fără armonice, dă un accent suplimentar pe primul timp din măsură și face *glissando* între *do2* și *sol2* (deși în partitură este scris *legato*). Anna Moffo realizează saltul intervalic de decimă (*Ah mi abbraccia*) păstrând poziția sunetelor pe aer, fără să se simtă schimbarea de registru, în timp ce Callas utilizează vocea de piept pe nota din registrul grav. La Anna Moffo observăm acuratețe și articulație pe toate valorile de

Dintre lucrările interpretate amintim: *Falstaff* de Giuseppe Verdi – Nanetta, *La Sonnabula* de Bellini – Amina. Sub conducerea lui Herbert von Karajan a cântat Musetta din *Boema* de Puccini alături de Maria Callas și Giuseppe Di Stefano. A fost atrasă de lumea cinematografică, participând la realizarea versiunilor cinematografice ale operelor *La Traviata* (1970) și *Lucia di Lammermoor* (1971). A murit în anul 2006 la New York, în urma unei lupte îndelungate cu cancerul de sân.

șasiprezecimi și gamele descendente din finalul ariei; la Callas nu se disting clar toate sunetele. La repetarea secțiunii anterioare ambele soliste utilizează artificii vocale, în limitele genului *bel-canto* italian.

Deși ambele soliste utilizează corect respirația costo-diafragmatică, vocea Mariei Callas rămâne fără armonice în registrul acut (datorită presării pe laringe), iar în registrul grav abuzează de vocea de piept. Anna Moffo prezintă omogenitate pe toate registrele vocale și se remarcă prin claritatea articulației pe melisme, pe care Callas le transformă uneori într-o pastă sonoră, sau dă accente nescrise în partitură și face unele „alunecări” între note (de factură pucciniană, veristă). În privința expresivității textului literar prin intermediul vocii, Anna Moffo se apropie cel mai mult de cerințele partituri, fiecare cuvânt fiind expus astfel încât se redea atât sensul muzical cât și cel literar. Callas încearcă mai mult să dezvolte partea pur tehnică, astfel încât cuvintele își pierd din valoare, iar interpretarea capătă valențe impersonale, reci, care nu întotdeauna redau caracterul personajului. Anna Moffo s-a bucurat de mari succese pentru că și-a însușit toate rolurile grație calităților sale vocale și unei prezențe scenice fascinante, primind aprecieri remarcabile atât din partea publicului, cât și a criticilor de specialitate. Maria Callas continuă și astăzi să fie o legendă pentru marele său profesionalism, pentru pasiunea, muzicalitatea și capacitatea de a se contopi cu personajele cărora le-a dat viață pe scenă.

O scurtă analiză comparativă a ariei ***Qui la voce sua soave*** din opera ***I Puritani*** de Bellini interpretată de Maria Callas și Anna Netrebko⁷², două artiste celebre aparținând unor generații diferite, care au avut parte de experiențe scenice și școli de canto diferite. Înregistrarea Mariei Callas este audio din anul 1949, cu Orchestra Simfonică din Torino, sub bagheta lui Arturo Basilio, iar cea cu Anna Netrebko este video, din anul 2007, la Metropolitan Opera din New York, dirijor Gary Halvorson.

Cu toate că Maria Callas a fost deschizătoarea de drumuri în privința jocului scenic, considerăm interpretarea Annei Netrebko mult mai calitativă din punct de vedere vocal-stilistic. Pornind de la prima parte a ariei (partea lentă), observăm că Maria Callas abuzează de multe *glissando* între sunete, uneori chiar și în cadrul aceleiași fraze sau motiv muzical, dorința sa de a exprima slăbiciunea eroinei părând exagerată și perimată. Nu același lucru se poate spune despre Anna Netrebko care emite sunete strălucitoare, clare, articulate pe cadențe, rotunjite, cupolate, fără așa-zisele „sunete sparte”. Toate vocalele Annei Netrebko se bazează pe același concept de emisie, fără diferențe de culori (mai deschise sau mai întunecate), comparativ cu Maria Callas, ale cărei vocale *e* și *a* sunt foarte deschise.

⁷² **Anna Netrebko** – Este o soprană de coloratură de origine rusă, născută la data de 18 septembrie 1971; în prezent are și cetățenie austriacă. A urmat Conservatorul din Sankt Petersburg în timp ce lucra la Teatrul Marinskaia ca femeie de serviciu. În 1994 debutează în Susanna din *Nunta lui Figaro*, rol cu care va face o serie de turnee în Finlanda, Germania și Israel. Urmează: Amina – *La Sonnambula*, Pamina – *Flautul fermecat*, Rosina – *Bărbierul din Sevilla*, Michaela – *Carmen*, Lucia – *Lucia di Lamermoor*, Ludmila – *Ruslan și Ludmila* de Glinka, Natacha – *Război și pace* de Prokofiev, Marfa – *Logodnica țarului* de Rimski Korsakov, *Rigoletto* – Gilda, *I Puritani* – Elvira, *Elixirul dragostei* – Adina, *Falstaff* – Nanetta. Anna Netrebko are o voce de mare amplitudine, cu un timbru bogat, iar talentul său actoricesc îi permite să interpreteze rolurile cu naturalețe.

Anna Netrebko face mici *rallentando* pe finalul frazelor doar acolo unde sunt notate în partitură, în schimb Callas utilizează mai multe în cadrul aceleiași fraze muzicale (ceea ce contravine regulilor *bel-canto*). Maria Callas respiră la jumătatea frazei *qui assorti insieme nella gioia* întrerupând mersul melodic, deoarece nu și-a dozat corect volumul vocii pe saltul ascendent de sextă; Netrebko conduce fraza cu eleganță și rafinament până la final, fără a o întrerupe și fără *crescendo* sau *decrescendo* pe același sunet. Cu toate acestea, sunetele *filato* ale Mariei Callas sunt mult mai clare și mai corect gradate decât ale cântăreței ruse care, deși le stăpânește, ajunge mult prea repede la nuanța mică. Netrebko preferă să atace sunetul mai ușor și să-l crească treptat, sau să-l susțină la aceeași intensitate sonoră. Deosebirea între vocea mai plină a Mariei Callas și cea lirică a Annei Netrebko se observă din modalitatea de abordare a rolului: mai dramatică de către Callas (unele sunete sunt mai greoaie) și mai sensibilă și tinerească de către Netrebko (lejeritate, senzație de plutire a fiecărui sunet).

În partea a doua a ariei - *Vien, diletto, è in ciel la luna!* ambele soliste redau caracterul *legato* al primelor fraze muzicale, însă la Callas se observă marea diferență între registrele vocale. Pe cuvântul *essa* (*Essa piange e ti sospira*) în interpretarea din 1949 se observă trecerea din registrul de piept spre mediu, care la Netrebko este insesizabil, sunetele având sprijinul coloanei de aer. Anna Netrebko interpretează aria integral, adăugând și cadențe suplimentare. Un aspect care trebuie subliniat la Maria Callas este claritatea cu care articulează pasajele de virtuozitate descendente, chiar dacă trecerile de la sunetele grave către acut se fac cu diferențieri între registre (acutul fiind mai subțire și *nonvibrato*). Netrebko nu are aceeași acuratețe, însă vorbim de egalitatea registrelor și de o sensibilitate remarcabilă a momentului cadențial.

Pentru a evidenția caracterul belcantist al finalului ariei (succesiuni de game, rulate, pasaje și cromatisme) ambele soliste își aduc aportul interpretativ: Callas - printr-o voce amplă, dramatică, capabilă de *fiorituri* cântate cu claritate și acuratețe, iar Netrebko prin ușurința cu care trece peste note, care deși nu sunt atât de clar articulate, apar ca un tot unitar, cu aceeași culoare vocală. Ambele soliste dețin o tehnică corectă de cânt, însă Anna Netrebko este mult mai potrivită pentru acest rol datorită caracteristicilor vocii lirice, comparativ cu Callas - posesoarea unei voci puternice, bogat timbrată, care datorită amplitudinii pare greoaie pe broderiile specifice stilului *bel-canto*.

4. Gaetano Donizetti

Analiza comparativă a ariei nebuniei *Il dolce suono* din opera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti interpretată de Maria Callas (Florența, 1953, sub bagheta lui Tullio Serafin) și Joan Sutherland (Opera Coven Garden din Londra, 1959, dirijor Tullio Serafin). Din înregistrarea Mariei Callas se disting mari diferențe de culori între registrele vocale - registrul grav este întunecat și sumbru față de acutul mult mai deschis, cu sunete drepte, iar pasajele de coloratură sunt greoaie și executate într-un *tempo* mai lent. Dicția Mariei Callas are o expresivitate mult mai veridică și sensibilă, oferindu-i suportul pentru transmiterea mesajului artistic. Interpretarea lui Joan Sutherland este văduvită de expunerea textuală, sensibilitatea provenind mai mult din

modalitatea de exploatare a nuanțelor și din conducerea corectă (cu ajutorul respirației) a vocii catifelate, bogată în armonice, cristalină și lejeră pe pasaje de coloratură.

Niciuna din cele două interpretări nu speculează la maximum trăirile, sentimentele și nebunia personajului. Astfel, din execuția lui Sutherland rezultă o tehnică vocală desăvârșită, ordonată pe o voce cristalină care aduce în prim-plan doar fragilitatea personajului. În cadența cu flautul vocea lui Joan Sutherland se apropie mult de sonoritatea instrumentului, dialogul celor două timbre asemănându-se cu cel dintre eroină și nălucirile ei, artista evidențiind și valorificând foarte bine rafinamentele vocale din triluri și cadențe cu ajutorul tehnicii. Expresivitatea Mariei Callas este ușor estompată de uzura și dramatismul vocii sale ample, bogată în armonice grave. Cele două înregistrări sunt audio, astfel încât nu avem detalii legate de regie, de expresivitatea mimicii sau a gesticii.

Timbrul vocii lui Callas nu se îmbină cu sonoritatea flautului și dialogul pierde din valoarea expresivă din cauză că agilitățile nu sunt performante. Dacă la solista australiană nu vom auzi pe parcursul ariei atacuri de glotă, nu același lucru putem spune despre Maria Callas care, pe sunetele din registrele mediu și grav le utilizează frecvent, împreună cu vocea de piept. Vocea Mariei Callas are din construcție un *spinto* care o ajută în exprimarea dramatismului muzical al personajului. Maria Callas a fost înzestrată cu calități vocale excepționale, care unite cu talentul scenic și temperamentul neobișnuit au făcut să devină una dintre cele mai remarcabile personalități ale spectacolului de operă. Joan Sutherland a avut puterea de a capta atenția publicului impunându-se prin vocalitatea *bel-canto*, perfecțiunea emisiei, naturalețea cu care realiza pasaje de coloratură, căldura și moliciunea timbrului vocal și prin noblețea cu care realiza *portamento* și *legato*.

Analiza comparativă a cavatinei Norinei ***So anch'io la virtu magica*** din opera ***Don Pasquale*** în interpretările celebrelor soprane: Mirella Freni⁷³ (EMI Angel - USA, 1982, dirijor Riccardo Muti) și Beverly Sills⁷⁴ (Orchestra

⁷³ **Mirella Freni** (numele adevărat Mirella Fregni): S-a născut la Modena, în Regio Emilia Romagna, la data 27 februarie 1935. La vârsta de 10 ani a cântat la radio aria *Un bel di vedremo* din *Madama Butterfly* de Puccini, iar la 19 ani își face debutul la Opera din Modena cu rolul Micaela din *Carmen* de Georges Bizet. A avut o carieră impresionantă, interpretând roluri ca: Mimi din *Boema* de Puccini, Adina din *Elixirul dragostei* de Gaetano Donizetti, Susanna din *Nunta lui Figaro* de Mozart, Nanette din *Falstaff* de Giuseppe Verdi; în anul 1963 a debutat la Scala din Milano, unde a cântat sub bagheta lui Herbert von Karajan. În anul 1965 debutează la Metropolitan cu rolul Mimi, apoi interpretează Liu din *Turandot* de Puccini, Marguerite din *Faust* și Juliette din *Romeo și Julieta* ambele de Gounod. În regia lui Jean-Pierre Ponelle a realizat două filme cu rolurile Cio-Cio-San și Susanna. Din repertoriul său mai amintim rolurile verdiane: Elisabetta din *Don Carlo*, Desdemona din *Otello*, Amelia din *Simon Boccanegra*, Elvira din *Ernani*, Leonora din *Forța destinului* și Aida din opera cu același titlu.

⁷⁴ **Beverly Sills** - S-a născut la New York, în anul 1929 și a interpretat în special muzică din repertoriul francez și *bel-canto* italian. Considerată un copil minune, a debutat la un post de radio local la vârsta de trei ani. Înainte de a-și începe cariera în muzica de operă, a interpretat muzică populară în cabaretele new-yorkeze. Primul său rol a fost Frasquita din opera *Carmen* de Bizet la opera din Philadelphia, în anul 1947. Și-a făcut apoi debutul cu rolul Elenei din *Mefistofele* de Boito și apoi Elvira din *Don Giovanni* de Mozart. La opera din New York debutează cu rolul Rosalinda din *Liliacul* de Johann Strauss; urmează Violetta din *La Traviata* de Verdi, Marguerite din *Faust* de Gounod, cele patru eroine din *Povestirile lui Hoffman* de Offenbach, Regina din *Cocoșul de aur* de Rimski-Korsakov, Regina Noptii din *Flautul fermecat*, Lucia din opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, trilogia reginelor lui Donizetti: *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* și *Roberto Devereaux*, apoi *Bărbierul din Sevilla*

Simfonică din Londra, sub bagheta lui Sarah Cadwell, 1979). Mirella Freni a știut să-și conducă admirabil minunata voce de soprană lirico-dramatică amplă, rotundă și foarte frumos armonizată pe tot parcursul carierei. Deși repertoriul abordat de Freni este unul dramatic, în această arie solista își etalează tehnica vocală desăvârșită care îi facilitează executarea fără dificultate a pasajele lirice. Interpretarea Mirellei Freni chiar dacă are claritate și precizie, este puțin îngreunată de pasajele de coloratură și observăm că timbrul vocal nu are amploarea pe care o cunoaștem din alte lucrări, ceea ce demonstrează marea artă și stăpânirea perfectă a tehnicii de cânt. Soprana Beverly Sills are o voce mai subțire și un timbru care se armonizează mai bine cu caracterul personajului Norina, iar tehnica vocală îi asigură acuratețea timbrală și o deosebită lejeritate în execuția *fioriturilor*. Ea execută apogiaturile și ornamentele ariei cu o claritate apropiată sunetului de cristal, cu plăcere, simplu, fără efort, oferind auditoriului confort și bună dispoziție. Beverly Sills a realizat această înregistrare în anul 1979, la 40 de ani de la debut; cu toate acestea vocea are încă siguranță pe pasajele lirice, dovedind o tehnică de cânt bine controlată.

Sorgintea italiană a Mirellei Freni își spune cuvântul în privința dicției: o pronunție clară a textului, a finalului de cuvânt și consoanelor duble. La Beverly Sills însă, accentul englezesc își face simțită prezența datorită deficiențelor de pronunție a vocalelor, aspect evident mai ales în fragmentele cu caracter recitativic (*ho testa bizzarra, son pronta, vivace, brillare mi piace, mi piace scherzar*). Chiar dacă înregistrările sunt audio, cele două artiste reușesc să redea ariei valoarea expresivă cerută de compozitor. Deși Beverly Sills are o voce mai potrivită Norinei, considerăm că Freni reușește mult mai rapid să dezvăluie capriciile, trăirile și sentimentele contradictorii cu care se confruntă personajul deoarece utilizează o paletă coloristică timbrală mult mai bogată. Freni construiește un personaj tânăr, feminin, pur și jucăuș, comparativ cu Sills, a cărei Norina pare o femeie blazată, obosită, fără vigoare tinerească, în special din cauza vocii mai mature și a faptului că apogiaturile nu sunt destul de suple. Mirella Freni întâmpină ușoare probleme pe nota *do3* din cauza constituției vocii și nu introduce coloraturi suplimentare în cadențe, ci păstrează textul muzical scris de Donizetti. Trilul lui Freni este expresiv și curat, iar *legato* vocii sale este unic în lumea *bel-canto*. Din dorința de a accentua expresivitatea textului, pe replica *di menzognera lagrima* utilizează vocea de piept. Considerăm că utilizarea acestui tip de voce nu este benefică realizării unei opere *buffe*.

Diferențele de expunere a cuvântului *languor* dezvăluie viziunile asupra rolului: Freni realizează o mică cezură înaintea cuvântului (pe care îl lasă apoi să curgă), iar Sills intonează în *staccato* - cu sens de glumă și ușoară ironie. Ambele soliste realizează alunecări de pe sunete ce se doresc a avea un efect artistic, dar care ies din tiparele tehnici *bel-canto* (Mirella Freni – *i vezzi, e l'arti facili*, iar Beverly Sills – *conosco*). Sills efectuează trecerile din acut spre grav

prin *portamento*, utilizează cadențe bogate care se apropie de stilul *bel-canto* și *fiorituri* care completează linia melodică valorificând valențele vocale. Ea nu respectă *rallentando* scris de compozitor (*se monto in furore, di rado sto al segno*) decât pe cea de a doua jumătate a frazei (*ma in riso lo sdegno, fo presto a cangiar*). Trilul de pe sunetul *fa2* (care face legătura cu repriza) este la fel de clar la ambele soliste, dar Sills îl intonează uniform pe toată durata, iar Freni accentuează ușor fiecare timp tare din măsură.

Repriza ariei, așa cum este interpretată de Mirella Freni are mai multă culoare expresivă, ca și cum personajul a prins curaj în a-și exprima sentimentele în fața publicului. Beverly Sills utilizează alunecări de pe sunete care nu au nimic comun cu tehnica *bel-canto* (*conosco i mille modi, dell' amoroze frodi*), introduce un *rallentando* pe fraza *i vezzi e l'arti facili per adescare un cor*, anticipând coroana (pe *cor*) și execută o cadență cu caracter *bel-canto*, care nu este scrisă de compozitor. *Fioriturile* acestei cadențe intercalate au rolul de a înfrumuseța linia melodică și de a evidenția calitățile vocale. Fiind foarte apropiată genului *musical* pe care îl interpretase înainte de cariera operistică, Sills folosește în cadență râsul natural intercalat între notele cadenței scrise de Donizetti și *glissando* (un alt efect al genului *musical*). Cele două soliste păstrează cadența finală scrisă de Donizetti, cu diferența că Freni încheie pe sunetul *la1*, iar Sills pe *la2*. Ambele soliste își conduc vocea în mod conștient, având tehnică vocală corectă, bazată în primul rând pe respirație, rezultatul fiind îmbinarea cântului cu jocul actoricesc propriu-zis. Imaginea muzicală se dezvoltă fără încetare, traversând întregul parcurs muzical, oferind expresivitate, sensibilitate și rafinament fiecărui amănunt cerut de partitură.

5. Concluzii

Dincolo de abordarea rolurilor din perspectiva strictă a interpretului, fiecare artist resimte, la un moment dat, nevoia unei documentări suplimentare. Artă de sinteză, opera presupune interdisciplinaritate, literatura, coregrafia și artele vizuale fiind cele mai importante arte co-participante la construcția acțiunii dramatice. Modalitatea de a pătrunde „cvasi-sincretic” în lumea ce aparent aparține doar muzicii, a fost investigarea estetică a unui domeniu pe care îl cunoaștem destul de bine din perspectiva „cântărețului-actor”. Pentru artistul obișnuit cu rigorile și emoțiile scenei, o abordare teoretică pare exterioară fenomenului, dar, pe măsură ce cunoașterea devine mai adâncă, o viziune scenică ce s-a bucurat succes, cu toată aplicarea intuitivă a principiilor universale ale artei, pare a căpăta alte sensuri. Revelația este reală și tulburătoare, și cu siguranță, are efecte extraordinare în procesul interpretativ.

Abstract: The repertoire of the composer Gioacchino Rossini opera I chose two arias benchmarking reference works: **Una voce poco fa** from the opera *Il Barbiere di Siviglia* and aria of *Clorinda Sventurata! Mi credea comandar* from the opera *La Cenerentola*. The repertoire will bellinian comparative analysis Amina aria **Ah! non credea mirarti** from the opera *La Sonnambula* and aria of *Elvira Qui la voce* in *I Puritani* opera and in the end we make a comparative analysis of insanity aria **Il dolce suono** from the opera *Lucia di Lammermoor* by Gaetano Donizetti Lucia and Cavatina of *Norine So anch'io la virtu magica* of opera *Don Pasquale*.

Key words: *romantic opera, bel canto style, soprano voice*

1. Introduction

The chosen theme was born from the very desire to present the interpretative side by addressing the complex approach of the musical process. Only a thorough knowledge of the interpretative specific will lead to a perfect expression of the musical text – from all points of view – taking into account all the requirements imposed by the six roles of the three great composers' works, who are representative for the soprano voice.

2. Gioachino Rossini

For the first comparative analysis, we have stopped at Rosina's Cavatina, *Una voce poco fa* from the opera *Il Barbiere di Siviglia*, in the interpretation of the two divas: **Maria Callas**⁷⁵ (private recording of a concert at the Paris Opera, conductor Georges Sebastian, 1958) and **Joan Sutherland**⁷⁶ (Covent Garden – London Symphony Orchestra, Richard Bonyng, Decca 425 481-2, 1966).

Ink rivers have been spilled to describe the Maria Callas' voice and her interpretative art. Unfortunately, the great diva sang without difficulty only 13 years of her career, but she has arrived as a real historical phenomenon, as a vocal and interpretative model from which no opera singer should deviate. The exceptional artistic talent, correlated with the intelligence, the culture, and the rigorous preparation, have given Maria Callas the opportunity to juggle with a very broad range of timbral colors, in the advantage of vocal expressiveness. The artist knew how to find the right accents, relative to the interpreted character's dramatic situation, having the ability to shine in roles that, apparently, did not correspond to the character of her voice, but which she has enriched with intentions, with expressiveness and with an exceptional stage presence. Thanks to the great vocal valences, Callas was able to bring the literary text to life and the miracle in the theatrical interpretation. This voice, which was sometimes too cased and, other times, not exactly flawless in agility passages, with some intonation problems, proved an inexhaustible grandeur and intensity.

Joan Sutherland was an absolute star of the *bel canto* coloring lyrical repertoire, who offered spectacular performances, culminating with the elegant

⁷⁵ **Maria Callas** - Born on December 2, 1923 in New York, on her real name Cecilia Sophia Annamaria Kalogeropoulos, Maria Callas, the daughter of some Greek immigrant, is viewed by some experts as the greatest soprano of the second half of the twentieth century, also called La Divina or Regina della lirica. Leonard Bernstein called her the *bible* of the opera. Callas overturned the lyrical scene of the twentieth century through the particularity of the voice timbre, through the ambitus, through the exceptional virtuosity and phrasing, and last but not least, through her great acting talent. Worshipped by some, loathed by others, Callas' voice was and still is controversial. Due to the special vocal qualities, Callas managed to rehabilitate the idea of dramatic coloratura soprano, as Maria Malibran and Giuditta Pasta had.

⁷⁶ **Joan Sutherland** - Born in Australia on November 7, 1926, is known as La Stupenda (the Wonderful). Sutherland is the one who rediscovered the value of the Italian bel-canto style in mid-twentieth century, and the acquired nickname is due to the timbre qualities and to the achieving perfect grace-notes technique. Although in her early career, she performed especially works for the dramatic soprano voice (debut at Covent Garden with Amelia in *Masquerade*, and *Aida* by Giuseppe Verdi) in 1953 she marries the conductor and pianist Richard Bonyng, who advises her to discover the valences of the coloratura superior vocal register. Joan Sutherland has contributed to the rediscovery of Donizetti's works.

and expressive performance of the *fioriture*. The phenomenal singing technique, the gracious voice, and the safety of acute notes place her among the greatest opera singers of the twentieth century. Like Maria Callas, Joan Sutherland mastered very well the art of providing sense to vocal colorings, using them as means of expression. The great tenor Luciano Pavarotti has repeatedly said that she has completed her breathing technique and the *appoggio* (supporting the sound using the air column) following the great soprano's pieces of advice. Sutherland knew how to express with great safety, gained through the particularly persevering study of the canto technique, with the sounds emitted on *appoggio* and with her own vocal and artistic valences.

Listening to the two interpretative versions proposed for analysis, we note some aspects that stand out from the very beginning: Maria Callas pays special attention to the expressiveness of the meanings musical and the literary text on every sung sound, while Joan Sutherland is more inexpressive and focuses strictly on the technical-vocal side. Sutherland's perfect technique is highlighted through the equality of the registers, while Callas, from the desire to gloom too much the solemn registry (using chest resonance) achieves very big differentiations between it and the medium and the acute (the voice remains supported on breathing even in the low register). Sutherland's voice retains its mildness and softness in all registers with, the support of the air column. Callas develops large differences between the dark color of the solemn registry and the clear, bright and the exuberant one of the acute register, on the bearing *fioriture* fragments or repeated notes (the voice becomes slightly childish), or in descending passages, where we note too gloomy sounds, like those of a mezzo-soprano.

Sutherland's dark voice timbre sounds facilitates maintaining homogeneous, round, dome-like sounds; the soprano maintains the correct sound emission position throughout the entire vocal ambitus, properly managing the air dosage. In Maria Callas, we distinguish different colors between the open vowels (*i, e*) and those closed, which can more easily rounded (*a, o*). From the very beginning of the aria, Sutherland uses rich cadences and additional *fioriture*, in contrast to the traditional ones, in pure *bel-canto* style. Callas beautifully builds the musical phrase with technically advantageous cadences, but does not finish the aria with contre *mi*, but in a register convenient to her voice. Both soloists have a very good control of their breathing, which allows the facile sound emission and the flexible execution of the *fioriture*, the grace-notes or of the grupettos. For the expressive rendering of the text, Maria Callas relies heavily on diction, while Joan Sutherland has always been criticized for diction shortcomings, the expressivity of her voice coming from the intelligent leading of musical phrases and nuances.

Taking into consideration that the two recordings are not just audio, we have found Callas' more evolved gesture and mimic theatricality and expressiveness, compared to Sutherland. The way in which Callas plays the role involves the whole body, her voice conveys a fantastic emotion, while in Sutherland, nothing of her gestures and physiognomy expresses the character's

verve, youth or tenderness. Maria Callas was not a mere singer or an actress with opera voice, but a singer endowed with an exceptional voice, with a unique charm and with a special artistic spirit. Joan Sutherland was, perhaps, the greatest coloratura soprano of all times, with a pure diamond like voice, equal on all registers, with a formidable vocal technique, which enabled her to execute immaculately the coloratura passages, with almost supernatural sonorities.

Clorinda's aria, *Sventurata! Mi credea comandar*, from the opera *La Cenerentola* by Rossini, in the interpretative variants of the sopranos **Maria Velasco**⁷⁷ (Teatro Principal de Castellón, conducted by Klaus Sallmann, along with Orquesta Sinfónica y Coro del Mediterráneo, 2007) and **Gianna Rolandi**⁷⁸ (New York City Opera, 1980, conductor Brian Salesky). In Maria Velasco we note intonation and technical imperfections, primarily caused by air mismanagement; the soloist does not achieve retention and the way towards the acute register is wrongly built (loses the sound emission position) and, therefore, the voice becomes more cumbersome, rough and coloratura lacks flexibility, which discomforts the audience. These aspects can be noticed especially on end-phrases, when the air column is almost over and does not help sustaining, the sounds losing color and concentration.

Maria Velasco has a metallic voice, which can easily create the confusion that is sung out. The soloist's concern for sound emission is evident and impedes solving the character from a theatrical point of view. The soloist fails to convey the heroine's moods unitary with the voice expressiveness, and, sometimes, the facial expressions and the gestures are exaggerated, mechanical, lifeless and unconvincing. In the medium register, Maria Velasco's voice catches a slight nasal support and does not always penetrate over the orchestra, and in the acute register it becomes strident, sometimes crying, not-domed and under tone. The soprano performs the *staccato* sounds without the support of the air column (in the throat) and therefore, they remain straight, impersonal, and dispersed.

Gianna Rolandi sings the role in English, releasing an unspoiled freshness, resulting from the naturalness and the precision with which she executes the *fioriture* and the grace-notes, from the accuracy of the melodic line (almost instrumental) and from the proper air and nuances management. Her pleasant voice, with an extensive ambitus, liberates a vigorous temperament, supported by an impeccable singing technique. The soprano manages to convey the apparent ease and lightness in interpretation, the verve, the lack of grace and the

⁷⁷ **Maria Velasco** - was born in Spain, in Valencia, she graduated from the Conservatorio Superior de Música Joachim Rodrigo de Valencia, specializing afterwards in Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid and at the Hochschule für Musik in Hamburg. The roles she interprets have a wide dramatic and stylistic range: Norina in *Don Pasquale* and Adina in *L'elisir d'amore* by G. Donizetti, Susana in *Le Nozze di Figaro* by Mozart, Serpina in *La serva padrona* by GB Pergole, Frasquita in *Carmen* by G. Bizet, Monica in *La Medium* by G. C. Menotti and others.

⁷⁸ **Gianna Rolandi** - was born in 1952, in New York. She studied violin from the age of 6; at the Brevard Music Center she starts canto courses, then for four years, she studies at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. Before graduating the Institute (1975), she signed a contract with the Metropolitan Opera in New York. Of the representative roles we mention: *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *I Puritani*, *Rigoletto*, *Ariadne auf Naxos*. From 2006 to 2012, she was Director of Vocal Studies at the Lyric Opera of Chicago.

many ironies addressed to her own character using a variety of vocal colors that come to support the expressiveness of the literary text, and the immense acting talent completes the complex picture of the heroine's conditions and fine humor, specific to Rossini.

Although the aria is very difficult from both vocal and directing point of view, the scenic game of the soprano Gianna Rolandi is flawless, the artist managing to raise the character of Clorinda to the rank of prima donna. She manages to build a believable character with the support of the vocal technique that she masters very well and facilitates the execution of the coloratura passages with lightness and naturalness and through the variety of the timbral coloring. Although she does not possess great timbral qualities, Gianna Rolandi's voice is very well projected outward, supple, with a generous ambitus, homogeneous in all registers, very confident in acute and supra acute. From the interpretation of Clorinda's aria, that we have analyzed above, we conclude that the soprano Gianna Rolandi was concerned with both musical part (which is solved flawlessly) and with the expressive treating, from an acting point of view, that leaves the artist's personal imprint, being a concrete example, worth following in the opera *buffa* genre (without exaggerations and vulgarities).

3. Vincenzo Bellini

From the comparative analysis of Amina's aria *Ah! non credea mirarti* from the opera *La Sonnambula*, interpreted by the soprano **Anna Moffo**⁷⁹ and **Maria Callas**, and of Elvira's aria, *Qui la voce*, from the opera *I Puritani*, in the versions of **Maria Callas** and **Anna Netrebko**, we will emphasize the vocal styles that put a strong imprint on the bel-canto school. Anna Moffo's *La Sonnambula* can be watched in the video recording made in 1956, along with the RAI choir and orchestra, conducted by Bruno Bartoletti, in an interpretation that stands out through both the expressivity of the melodic line (coloratura) and through the rendering of the character of Amina, which fit her perfectly. The sensitivity and the perfect relationship with the character results from each look and gesture, Amina's purity being exposed modestly, with scenic and vocal refinement and accuracy. The video recording is from the concert with **Maria Callas** from Paris, dated the 18th of May 1965, with the Orchestre National de l'ORTF, conductor Georges Prêtre.

The first sounds reveal major timbral differences between the two sopranos: Anna Moffo's voice is warm, soft, and enveloping compared to that of Maria Callas, which is rougher and more strident. We believe that Anna Moffo's interpretation releases more sensitivity and that it is more nuanced, expressively

⁷⁹ **Anna Moffo** - American singer of Italian origin (born in Wayne, Pennsylvania), with a lyric soprano voice, with a medium register characterized by largeness, valued for her formidable coloratura technique. She studied at the Curtis Institute in Philadelphia with Gianninni Eufemia Gregory, and in 1954, won a scholarship to the Academy of Santa Cecilia in Rome, where she studied with Luigi Ricci and Mercedes Llopert. She made her debut with the role of Norina in Donizetti's opera *Don Pasquale* and with Puccini's *Madame Buterfly*, became a star in Italy. From the performed works we mention: *Falstaff* by Giuseppe Verdi - Nanetta, *La Sonnabula* by Bellini - Amina. Under the leadership of Herbert von Karajan, she sang Musetta in *La Bohème* by Puccini alongside Maria Callas and Giuseppe Di Stefano. She was drawn to the cinematographic world, participating in the making of the film versions of the works *La Traviata* (1970) and *Lucia di Lammermoor* (1971). She died in 2006, in New York, after a long battle with breast cancer.

speaking. If the phrase *Ah! non credea mirarti* is sung by both soloists almost identically, the following musical reason (*sì presto estinto*) differs. Thus, Anna Moffo achieves a broad and consistent phrasing on acute sounds and Callas tries to get a rarefied, ethereal, pure sentence; from this reason, Maria's sounds are weak and seem scattered (especially in the acute register).

While Anna Moffo's voice remains consistent and passionate, Maria Callas' voice takes on a lighter color, lacking pathos. On the phrase *a che un giorno sol durò*, Moffo pours all the character's suffering, emphasizing each sound (descending trios on the repeating vowels *o* and *u*), whereas Maria Callas builds the sentence more linear. Callas strains *Passasti al par d'amore* in a higher a shade, and Moffo treats it like a heroine's delirium moment, in a lighter, diaphanous shade. Both singers perform *crescendo* on the phrase *Ma ravvivar l'amore*, but the crown (*pianto*) is treated differently: for Callas it is an opportunity to display her virtuosities, while Moffo introduces it in sense of the aria, anticipating the sigh on the last syllable of the word *pianto*. The *la2* sound (crown) is too thinned by Callas, in comparison with Moffo sings it fully, beautifully and with no difference from the previously sung sounds in the medium register. On cadence (sixteenths), Moffo provides each note with value and sense but, for Callas, it is a new virtuosity exercise.

In the second part of the aria, Anna Moffo begins the phrase *Ah! non giunge uman pensiero* in a stronger shade (which highlights the warmth of her voice) and emphasizes the accents required by the composer (only on the second measure); Callas approaches it with a thinner voice; without harmonics, giving the first measure tempo an additional emphasis and performs *glissando* between *do2* and *sol2* (though, in the score, it is written *legato*). Anna Moffo performs the decimal interval jump (*Ah mi abbracia*) keeping on air the position of the sounds, without noticing the register change, while Callas uses the chest on the grave register note. In Anna Moffo we notice accuracy and articulation on all sixteenth-values and the descending gamut from the end of the aria; in Callas not all sounds are clearly distinguished. When repeating the previous section, both soloists use vocal artifices, within the limits of the Italian *bel-canto* genre.

While both soloists properly use the costo-diaphragmatic breathing, Maria Callas' voice runs out of harmonics in the acute register (due to pressing on the larynx), and in grave registry, she abuses the chest voice. Anna Moffo presents homogeneity in all vocal registers voice and stands out through the clarity of the articulation on melismata, that Callas sometimes turns them into an audio paste, or gives unwritten score accents "slips" between notes (Puccinian, verist-like). Regarding the expressiveness of the literary text through voice, Anna Moffo comes closest to the requirements of the score, every word being exposed to render both the musical and the literary purpose. Callas tries harder to develop the purely technical side, so the words lose their value, and the interpretation acquires impersonal, cold meaning, that do not always render the character's personality. Anna Moffo enjoyed great successes because she appropriated all the roles thanks to her vocal qualities and to a fascinating stage presence, receiving outstanding appraisals from both the public and specialized critics.

Maria Callas continues even today to be a legend for her great professionalism, passion, for the musicality and the ability to fuse with the characters to whom she gave life on stage.

A brief comparative analysis of the *Qui la voce sua soave* aria of the opera *I Puritani* by Bellini, interpreted by Maria Callas and Anna Netrebko⁸⁰, two famous artists belonging to different generations, who lived different stage experiences and were part of different canto schools. Maria Callas' recording is audio, from 1949 with the Torino Symphony Orchestra, under Arturo Basilio's, and Anna Netrebko's is video, from 2007, at the Metropolitan Opera in New York, conductor Gary Halvorson.

Although Maria Callas was the forerunner of stage acting, we consider that Anna Netrebko's interpretation more qualitative, in vocal stylistic terms. Starting from the first part of the aria (the slow part), we see that Maria Callas abuses many *glissandos* between sounds, sometimes even within the same musical phrases or motif, her desire to express the heroine's weakness seeming exaggerated and outdated. We cannot state the same of Anna Netrebko, who gives forth to bright, clear, articulated on cadences, rounded, dome-like sounds, without the so-called "broken sounds". All Anna Netrebko's vowels are based on the same emission concept, without color differences (lighter or darker) compared with Maria Callas, whose *e* and *a* vowels are very open.

Anna Netrebko makes small *rallentandos* at the end of the sentences, only where noted on the score; instead, Callas uses more in the same musical sentence (which is against the *bel-canto* rules). Maria Callas breaths in mid *qui assorti insieme nella gioia* sentence, interrupting the melodic course, because she did not properly dose her voice volume on the ascending sextant leap; Netrebko leads the sentence with elegance and refinement until the end, without interrupting it and without *crescendo* or *decrescendo* on the same sound. However, Maria Callas' *filato* sounds are clearer and more accurately graded than those of the Russian singer who, although she masters them, arrives too quickly to the small nuance. Netrebko prefers attacking the sound easier and increasing it gradually, or supporting it at the same sound intensity. The difference between Maria Callas' more rounded voice and Anna Netrebko's lyrical one is seen in the approaching of the role: more dramatic by Callas (some sounds are more cumbersome) and more sensitive and youthful by Netrebko (light, the floating sensation of every sound).

In the second part of the aria - *Vien, diletto, è in ciel la luna!* both soloists render the *legato* character of the first musical phrases, but in Callas the big

⁸⁰**Anna Netrebko** - is a coloratura soprano of Russian origin, born on 18th of September 1971; now she has Austrian citizenship. She attended the St. Petersburg Conservatory while working as a maid at the Marinskaia Theatre. In 1994, she makes her debut in Susanna from *The Marriage of Figaro*, a role with which she will make a series of tournaments in Finland, Germany, and Israel. Amen - *La Sonnambula*, Pamina - *The Magic Flute*, Rosina - *The Barber of Seville*, Michaela - *Carmen*, Lucia - *Lucia di Lamermoor*, Ludmila - *Ruslan and Ludmila* by Glinka, Natacha - *War and Peace* by Prokofiev, The Goods - *The Tsar's fiancée* by Rimsky Korsakov, *Rigoletto* - Gilda, *I Puritani* - Elvira, *The Elixir of Love* - Adina, *Falstaff* - Nanetta follow. Anna Netrebko has a large voice with a rich timbre and her acting talent allows her to interpret roles with naturalness.

difference between the vocal registers is noticed. On the word *essa* (*Essa piange e ti sospira*), in the 1949 interpretation, the transition from the chest to the medium register is noticed, which, in Netrebko's case is imperceptible, the sounds being supported by the air column. Anna Netrebko fully performs the aria, adding additional cadences. One aspect that should be emphasized regarding Maria Callas is the clarity with which she articulates the descending passages of virtuosity even if the transitions from serious to acute sounds are carried through register differences (the acute is thinner and *nonvibrato*). Netrebko does not have the same accuracy, but we are talking of register equality and of a remarkable sensitivity of the cadence timing.

To emphasize the belcantist character of the final aria (scales succession, rolls, passages and chromaticisms), both singers bring their interpretative contribution: Callas – through an ample, dramatic voice, able of fioriture sung with clarity and accuracy, and Netrebko, with the ease with which she passes over the notes, which, although not as clearly articulated, appear as a whole, with the same voice color. Both singers have a proper singing technique, but Anna Netrebko is more suited to this role because of the lyrical characteristics of her voice, compared with Callas - possessor of a strong voice, with a rich timbre, that, because of its amplitude seems blunt on the *bel-canto* specific embroideries.

4. Gaetano Donizetti

Comparative analysis of the insanity aria *Il dolce suono* from the Lucia di Lammermoor opera by Gaetano Donizetti, interpreted by Maria Callas (Florence, 1953, conducted by Tullio Serafin) and Joan Sutherland (London Coven Garden, 1959, conductor Tullio Serafin). From Maria Callas' recording, we distinguish big color differences between the vocal registers – the grave register is dark and gloomy in comparison with the more open acute one, with straight sounds, and the coloratura passages are cumbersome and executed in a slower *tempo*. Maria Callas' diction has a much more accurate and sensitive expressiveness, supporting the conveying of the artistic message. Joan Sutherland's performance is deprived of textual exposure, sensitivity coming more from the exploitation manner of the nuances and from the correct leading (through breathing) of the velvety voice, rich in harmonics, crystalline and easy on coloratura passages.

None of the two interpretations fully speculates the character's experiences, feelings, and madness. Thus, from Sutherland's execution results a perfect vocal technique, ordered on a crystalline voice that brings to the fore only the character's fragility. In the flute cadence, Joan Sutherland's voice is closer to the sonority of the instrument, the dialogue of the two timbres resembling the one between the heroine and her visions, the artist emphasizing and valorizing very well the vocal refinements from the trills and cadences with the help of the technique. Maria Callas' expressiveness is slightly blurred by the weariness and the dramatic nature of her voice, rich in grave harmonics. The two recordings are audio, so we have no details regarding the direction, or the expressiveness of the mimic or gestures.

Callas' voice timbre does not match with the sound of the flute and the dialogue loses expressive value because the agilities are not performed. If during the aria we do not hear glottis attacks from the Australian singer, the same cannot be said about Maria Callas who, on medium and grave register sounds, frequently uses them along the chest voice. Maria Callas' voice has, from its building, a *spinto* which helps her in expressing the character's musical drama. Maria Callas was endowed with exceptional vocal qualities which, merged with the scenic talent and with the unusual temper, made her one of the most remarkable personalities of the opera. Joan Sutherland had the power to capture the public's attention imposing herself through the *bel-canto* vocality, the perfect emission, through the naturalness with which she performed the coloratura passages, through the warmth and softness of the vocal timbre and through the nobility with which she performed the *portamento* and the *legato*.

The comparative analysis of Norina's cavatina ***So anch'io la virtu magica*** from the opera ***Don Pasquale***, in the interpretations of the famous sopranos: Mirella Freni⁸¹ (EMI Angel - USA 1982, conductor Riccardo Muti) and Beverly Sills⁸² (London Symphony Orchestra, conducted by Sarah Cadwell, 1979). Mirella Freni knew how to admirably run her wonderful broad soprano dramatic-lyrical voice, round and very nicely harmonized throughout her career. Although the repertoire approached by Freni is a dramatic one, in this aria the soloist displays her perfect vocal technique, that facilitates the easy execution of the lyrical passages. Mirella Freni's interpretation, despite its clarity and precision, is slightly saddled by the coloratura passages and we notice that the vocal timbre does not have the largeness we know from other works, which demonstrates the high art and the art singing mastery. The soprano Beverly Sills has a thinner voice and timbre which harmonizes better with the character of Norina, and the vocal technique ensures her the timbral accuracy and a great

⁸¹ **Mirella Freni** (Mirella Fregni real name) was born in Modena, in Emilia Romagna Regio, on February 27th, 1935. At the age of 10 she sang on the radio Un bel di vedremo aria of Puccini's *Madama Butterfly*, and at the age of 19 she makes her debut at the Opera of Modena, in the role of Micaela in *Carmen* by Georges Bizet. She had an impressive career, performing roles such as: Mimi in *La Bohème* by Puccini, Adina in *The Elixir of Love* by Gaetano Donizetti, Susanna in *The Marriage of Figaro* by Mozart, Nanette from *Falstaff* by Giuseppe Verdi; in 1963 she made her debut at La Scala of Milan, where she played under the baton of Herbert von Karajan. In 1965, she makes her debut at the Metropolitan as Mimi, then she interprets Liu in *Turandot* by Puccini, Marguerite in *Faust* and Juliette in *Romeo and Juliet*, both by Gounod. Directed by Jean-Pierre Ponelle, she made two films with the roles of Cio-Cio-San and Susanna. From her repertoire, we mention the Verdi roles: Elisabetta in *Don Carlo*, Desdemona in *Otello*, Amelia in *Simon Boccanegra*, Elvira in *Ernani*, Leonora in *The Force of Destiny* and Aida in the opera bearing the same title.

⁸² **Beverly Sills** - was born in New York, in 1929, and mainly sang music of from the French repertoire and the Italian *bel-canto*. Considered a prodigy child prodigy, she made her debut at a local radio station, at the age of three. Before commencing her career in opera, she sang popular music in New York cabarets. Her first role was *Frasquita*, in *Carmen* by Bizet, at the opera of Philadelphia in 1947. She then made her debut with the role of Elena in *Mefistofele* of Boito and then with that of Elivira in Mozart's *Don Giovanni*. At the New York Opera, she makes her debut in the role of Rosalinda in *The Bat* by Johann Strauss; then she continues with Violetta in *La Traviata* by Verdi, with Marguerite in Gounod's *Faust*, with the four heroines in Offenbach's *Hoffman's Tales*, with the Queen from *The Golden Rooster* by Rimski-Korsakov, with The Night Queen in *The Magic Flute*, with Lucia in *Lucia di Lammermoor* by Donizetti, with Donizetti's queen trilogy: *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* and *Roberto Devereux*, then with the role from *The Barber of Seville* by Rossini and with Bellini's works: *The Puritans*, *Norma* and *Capuleti and Montecchi*. In 2007, she dies in New York, of lung cancer.

ease in performing the *fioriture*. She sings the ornaments and the grace-notes of the aria with an almost crystal-clear sound, joyfully, simply, without effort, offering the audience fun and comfort. Beverly Sills made this record in 1979, 40 years after her debut; however, the voice is still confident on the lyrical passages, proving a well-controlled singing technique.

Mirella Freni's Italian origin has its say regarding diction: a clear pronunciation of the text, of the end of the word and of double consonants. However, in Beverly Sills, the English accent makes its presence felt because of the vowel pronunciation deficiencies, particularly evident recitative fragments (*ho testa bizzarra, son pronta, vivace, brillare mi piace, mi piace scherzar*). Even if the records are audio, the two artists manage to convey the aria the expressive value required by the composer. Although Beverly Sills has a voice more suited for Norin, we believe that Freni manages faster to reveal the whims, the emotions, and the contradictory feelings faced by the character because she uses a richer timbre palette. Freni creates a young, feminine, pure and playful character, compared to Sills, whose Norina seems a weary, tired, lacking youthful vigor woman, especially because of the more mature voice and of the fact that grace-notes are not supple enough. Mirella Freni experiences light problems on the *do3* note, because of the constitution of the voice and does not introduce additional colorations in cadences, but keeps the musical text written by Donizetti. Freni's trill is expressive and clean, and the *legato* of her voice is unique in the *bel-canto* world. Wishing to emphasize the expressiveness of the text, on the replica *di menzognera lagrima*, she uses the chest voice. We believe that using this type of voice is not beneficial to achieving a *buffe* opera.

The exposure differences of the word *languor* reveal the visions regarding the role: Freni performs a little caesura before the word (which, afterwards, allows it to flow), and Sills intonates in *staccato* - with a slight sense of humor and irony. Both soloists perform slides on sounds that are intended to have an artistic effect, but that come out of the *bel-canto* technique patterns (Mirella Freni – *i vezzi, e l'arti facili*, iar Beverly Sills – *conosco*). Sills performs the transition from the acute towards the grave through *portamento*, uses rich cadences approaching the *bel-canto* style and *fioriture* that complement the melodic line, valorizing the vocal valences. She respects the written *rallentando* of the composer (*se monto in furore, di rado sto al segno*) only in the second half of the sentence (*ma in riso lo sdegno, fo presto a cangiar*). The trill on the *fa2* sound (which connects with the reprise) is equally clear in both soloists, but Sills sings it evenly throughout the whole time, and Freni easily emphasizes the strong movement from each measure.

The reprise of the aria, as interpreted by Mirella Freni, has more colorful expressiveness, as if the character took courage to express her feelings in front of the audience. Beverly Sills uses slides on sounds that have nothing to do with the *bel-canto* technique (*conosco i mille modi, dell' amorese frodi*), introduces a *rallentando* on the sentence *i vezzi e l'arti facili per adescare un cor*, anticipating the crown (on *cor*) and executes a *bel-canto* characteristic, which is not written by the composer. The *fioriture* of this interspersed cadence serve to

embellish the melody and to highlight the vocal qualities. Being very close to the genre that she had played before her opera career, Sills uses in cadence the natural laughter, intercalated between the notes of Donizetti's cadence and the *glissando* (another effect of the *musical* genre). The two soloists maintain the final cadence written by Donizetti, with the difference that Freni finishes on the *la1* sound and Sills on *la2*. Both soloists consciously manage their voices, with the proper vocal technique, based primarily on breathing, the result being the combining of the singing with the acting itself. The musical image grows unabated across the entire musical journey, offering expressiveness, sensitivity, and refinement to every detail required by the score.

5. Conclusions

Beyond the approaching of the roles from the performer's strict perspective, each artist feels, at some point, the need of an additional documentation. Synthesis art, the opera involves interdisciplinary, literature, choreography, the visual arts being the most important co-participant arts in the construction of the dramatic action. The "quasi-syncretic" method of entering the apparently belonging to the music world has been the aesthetic investigation of a field that we know quite well from the "singer-actor" perspective. For the artist accustomed to the rigors and the excitements of the stage, a theoretical approach seems outside the phenomenon, but as knowledge becomes deeper, a scenic vision that has enjoyed success with all the intuitive application of the universal art principles, seems to acquire other meanings. The revelation is real and disturbing, and it certainly has extraordinary effects in the interpretive process.

References

1. Black, John – *Donizetti's Operas in Naples 1822-1848*, London: The Donizetti Society, 1982
2. Carmen Chelaru – *Cui i-e frică de istoria muzicii*, vol. I - *Strămoșii, Povestea operei*, Editura Artes, Iași, 2007 (Carmen Chelaru - *Who's afraid of music history*, Vol. I - *Ancestors, the story of the opera*, Artes Publishing House, Iași, 2007)
3. Sbârcea, George – *Rossini sau triumful operei bufe*, Editura Muzicală, București, 1960 (Sbârcea, George - *Rossini or the triumph of the buffe opera* Musical Publishing Houshe, Bucharest, 1960)
4. Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998 (Ștefănescu, Ioana - *A History of universal music*, vol. III, Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 1998)
5. Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. IV, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002 (Ștefănescu, Ioana - *A History of universal music*, vol. IV, Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 2002)
6. *** *The Complete Dictionary of Opera & Operetta*, Wings Books, New York, 1989

7. GIMNASTICA PRETACTALĂ. TIPURILE DE EXERCII ȘI IMPORTANȚA LOR ÎN FORMAREA TEHNICII DIRIJORALE CONDUCTING WARM-UPS. TYPES OF EXERCISES AND THEIR IMPORTANCE IN DETERMINING THE CONDUCTING TECHNIQUE

Luminita Guțanu Stoian, Lecturer PhD.,
“Spiru Haret” University from Bucharest of Romania

Rezumat: *Gimnastica pretactală presupune pregătirea și formarea aparatului dirijoral. În consecință, există mai multe tipuri de exerciții, precum, cele de eliberare a brațelor, cele de relaxare a mușchilor dar și cele pentru formarea gestului dirijoral și perfecționarea lui. Acest studiu nu deține doar enumerarea tipurilor de exerciții, este un studiu ce evocă toate posibilele probleme în formarea aparatului dirijoral, modalitățile de rezolvare a acestora și argumentarea necesității fiecărui tip de exercițiu.*

Cuvinte cheie: *Gimnastica pretactală, dirijat coral, aparatul dirijoral, tehnica dirijorală*

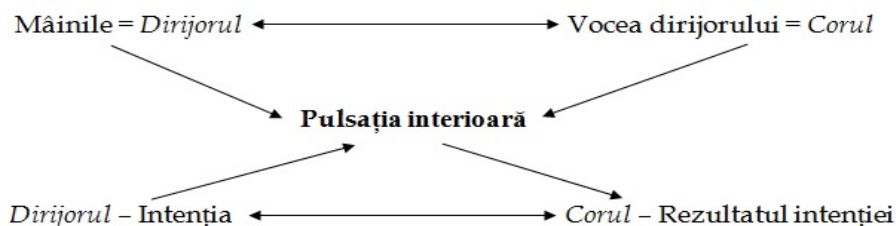
“Tehnica dirijorală este un instrument ce va fi folosit în scopul relatării conceptului mental interpretativ și în conducerea instrumentului muzical(corul)”. [1] Gimnastica pretactală presupune pregătirea și formarea aparatului dirijoral. Există două tipuri de exerciții:

- exerciții de eliberarea brațelor și de relaxarea mușchilor
- exerciții pentru formarea gestului dirijoral și perfecționarea lui.

Cu ajutorul gimnasticii pretactale studentul-dirijor își formează primele deprinderi dirijorale:

- își eliberează brațele
- își relaxează mușchii
- capătă deprinderea de corelare a mâinilor
- își formează exactitatea pulsației metrice și a impulsurilor
- își fixează nivelul planului mediu dirijoral

Toate exercițiile vor fi secondate vocal, prin enumerarea tuturor timpilor din cadrul măsurii în caracterul și modul de atac propus. În această ecuație vocea dirijorului=corul, iar mâinile=dirijorul.



Acest binom utilizat în exerciții și în lucrul individual este foarte util pentru dezvoltarea pulsației interioare a studentului-dirijor, menținerea pulsației pe parcursul întregii lucrări, precum și la corelarea gesticii dirijorului cu intențiile sale, lucru care mai târziu va facilita dialogul gestual al dirijorului cu corul. Iar, „rolul dirijorului este să formeze instrumentul coral și să-l ridice la un nivel cât mai înalt, folosindu-se de arsenalul de mijloace de expresie însușit prin tehnică”. [2] Înainte de expunerea setului de exerciții, vom enumera părțile componente ale mâinii:

- palma

- poignet-ul (din limba franceză semnifică încheietura mâinii)
- antebrațul-parte a mâinii de la poignet până la cot
- bratul-parte a de la cot până la umăr.

III.1. Exerciții pentru eliberarea brațelor și de relaxare a mușchilor

Exercițiul nr. 1

Începe exercițiul stând cu picioarele depărtate la nivelul umerilor, brațele vor fi în jos atârând firesc pe lângă corp. Din această poziție vom executa mișcări circulare cu umerii, la început în spate, apoi în față.

Exercițiul nr. 2

Revenind în poziția inițială a mâinilor vom efectua mișcări circulare cu ambele brațe, alternându-le, vom începe cu mâna dreaptă, apoi cu cea stângă.

Exercițiul nr. 3

Cu brațele extinse lateral, flexate în articulația cotului vom executa mișcări circulare (de la cot) cu ambele mâini spre exterior, apoi în interior.

Exercițiul nr. 4

Cu brațele aproape de corp, flexate în articulația cotului vom executa mișcări circulare din poignet, cu ambele mâini spre exterior, apoi în interior.

Exercițiul nr. 5

Din poziția inițială ridicăm brațele la nivelul osului stern cu poignet-ul suspendat. Se va sta în această poziție câteva secunde după care se vor lăsa brațele în jos în cădere liberă (după cădere se vor lăsa câteva secunde să se balanseze în virtutea inerției).

Exercițiul nr. 6

Din poziția inițială ridicăm brațele cât de sus putem cu poignet-ul suspendat. Se va sta în această poziție câteva secunde după care se vor lăsa brațele în jos în cădere liberă (după cădere se vor lăsa câteva secunde să se balanseze în virtutea inerției).

III.2. Exerciții pentru formarea gestului dirijoral

Vom începe prin realizarea gestuală a impulsului:

Exercițiul nr. 1

Stând pe scaun în fața mesei (care va fi la nivelul osului stern sau la nivelul diafragmei a studentului-dirijor) cu mâinile în poziția de avertizare (fixată pe masă), vom ridica mâinile până la nivelul umerilor, apoi le lăsăm să cadă brusc, în virtutea inerției pe aceeași suprafață a mesei. La ridicarea mâinilor studentul-dirijor va inspira, la impactul cu masa (la lovitură) va expira.

Exercițiul nr. 2

Din aceeași poziție se vor realiza aleatoriu lovituri pe suprafața mesei (punctul de sprijin va rămâne în buricele degetelor arătător și cel mijlociu).

Exercițiul nr. 3

Pe aceeași suprafață se va efectua un lanț de măsuri dirijorale de 4 timpi, cu enumerarea timpilor de către studentul-dirijor.

Exercițiul nr. 4

Se va efectua exercițiul nr. 3 din poziție firească de dirijat (din picioare), utilizând planul mediu dirijoral, schema se va dirija prin 'scuturare' de mâini, enumerarea timpilor rămâne valabilă.

Exercițiul nr. 5

În acest exercițiu se va trece treptat de la „scuturat” la o tactare firească, temperând treptat gestul, păstrând lejeritatea mâinii și exactitatea impulsului.

Pentru asimilarea rapidă și corectă a efectuării auftakt-ului vă propunem un set de exerciții practice:

Exercițiul nr. 1

Vom exersa cele două faze de efectuare ale auftakt-ului. Stând pe scaun în fața biroului sau a unei mese (ideal este să existe un dispozitiv pentru dirijat), masa fiind la nivelul planului mediu de dirijat, studentul-dirijor își va fixa mâinile pe aceasta în poziția de avertizare, sprijinindu-se pe buricele degetelor (în special pe arătător și cel mijlociu), fixându-și punctul de pornire. După ce și l-a fixat va efectua avântul (mâna va merge în sus) mimând respirația, apoi lăsând-o în cădere liberă mâna va reveni în poziția inițială. După ce se va exersa de mai multe ori, acest exercițiu va fi realizat de către studentul-dirijor și din picioare pe planul mediu de dirijat (pe planul imaginar).

Exercițiul nr. 2

Stând pe scaun în fața biroului sau a unei mese, masa fiind la nivelul planului mediu de dirijat, studentul-dirijor își va fixa mâinile pe aceasta în poziția de avertizare, sprijinindu-se pe buricele degetelor (în special pe arătător și cel mijlociu), fixându-și punctul de pornire. Se va efectua un lanț de bătaii dirijorale în schemă de 4 timpi cu oprire după fiecare bătaie (atenție! – oprirea presupune prezența binomului *impuls - recul*). Revenirea în schemă sau continuarea lanțului de bătaii dirijorale se va face cu ajutorul auftakt-ului, gestual se va pleca de pe bătaia pe care s-a oprit către următoarea, mimând respirația. Pe același principiu se va proceda la fiecare bătaie din cadrul măsurii. Acest exercițiu se va efectua și în scheme dirijorale de 3 și 2 timpi. După ce se va exersa de mai multe ori, acest exercițiu va fi realizat de către studentul-dirijor și din picioare pe planul mediu de dirijat.

Exercițiul nr. 3

Acest exercițiu se va efectua după principiul exercițiului nr. 2, doar că fiecare lanț de bătaii dirijorale va începe de pe un alt timp. De exemplu: primul lanț de bătaii dirijorale va începe de pe timpul 2 din măsura de 4 timpi, aceasta presupunând ca studentul-dirijor să dea auftakt-ul de pe timpul întâi, dacă va începe de pe timpul 3, auftakt-ul va fi de pe timpul 2 etc. Și acest exercițiu se va efectua în scheme de 3 și 2 timpi.

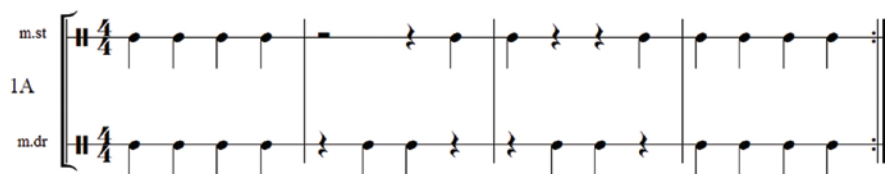
Exercițiu nr. 4.

Se va efectua pe principiul exercițiului nr. 3, dar fără opriri în cadrul măsurii; se pot alterna tipurile de contur.

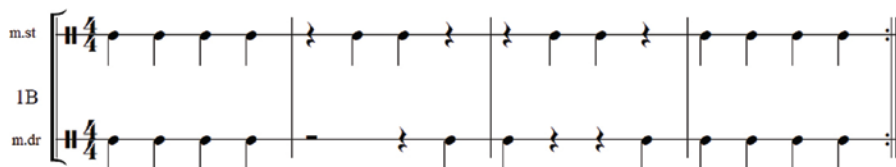
Exercițiul nr. 5

Se vor dirija următoarele exerciții ritmice:

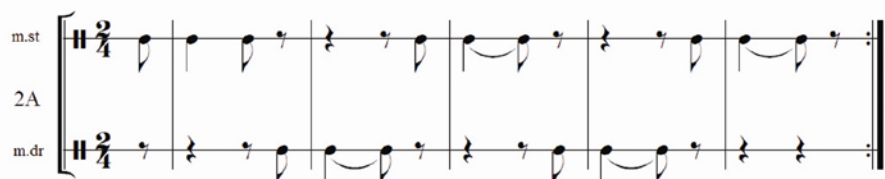
1A



1B



2A



2B



Atenție ! Toate exercițiile vor fi secondate vocal de către studentul-dirijor prin enumerarea tuturor timpilor din cadrul măsurii în caracterul, pulsația metrică și modul de atac propus. La fel, toate auftakt-ele (respirațiile) obligatoriu vor fi executate. Este foarte important ca în timpul efectuării exercițiilor studentul-dirijor să-și urmărească toate senzațiile (momentele de eliberare a întregului aparat dirijoral, momentele de lovituri (impuls-recul)) și coordonarea celor trei piloni: pulsația interioară, enumerarea timpilor și binomul impuls-recul. In concluzie: „Realizările artistice și pedagogice ale unui student, viitor profesor-dirijor depind de o educație corectă, de capacitățile sale creatoare și de o pregătire corectă profesională.[3].

Abstract: *The conducting warm-ups entail the preparation and shaping of the conducting apparatus. Consequently, there are several types of exercises, such as releasing the arms, relaxing the muscles, but also those that help shape and perfect the conducting gesture. This study comprises not only an enumeration of the types of exercises, but it also displays all the potential problems one may encounter in the formation of the conducting apparatus and the methods of solving them. It also explains the need for every type of exercise.*

Key words: *The conducting warm-ups, choral conducting, conducting apparatus, conducting technique*

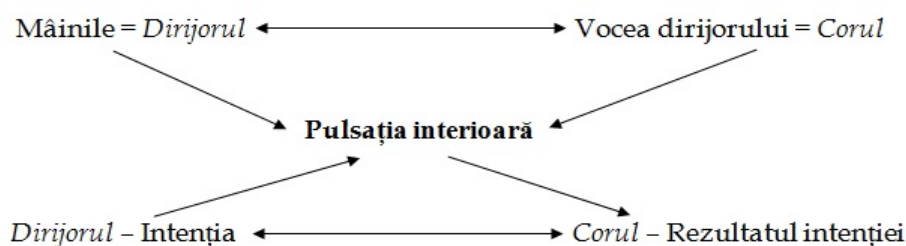
The conducting technique is a tool to be used for the purpose of displaying the performing mental approach and for leading the musical instrument (the choir).[1] The conducting warm-ups entail the preparation and formation of the conducting apparatus. There are two types of exercises:

- Exercises for releasing the arms and relaxing the muscles;
- Exercises for forming and perfecting the conducting gesture.

By means of the conducting warm-ups, student conductors acquire their first conducting skills:

- they release their arms;
- relax the muscles;
- learn to correlate their hands;
- develop precision in performing the metric pulsation and the conducting impulses;
- set the level of the median conducting plane.

All the exercises are to be seconded by voice, by enumerating all the beats within the measure, in the intended character and manner of attack. In this equation, the conductor's voice represents the choir and his/her hands – the conductor.



The hands = The conductor

The conductor's voice = The choir

Inner pulsation

The conductor – The intent

The choir – The intent's result

Used in exercises and in the individual study, this binomial is very useful in developing the inner pulsation of the student conductor, in maintaining the pulsation throughout the entire work, as well as in correlating the conductor's gestures with his or her own intents, which would later on facilitate the conductor's gestural dialogue with the choir. "The role of the conductor is to create the choral instrument and to take it to the highest level, while using the arsenal of means of expression acquired through technique." [2] Before presenting the set of exercises, we shall enumerate the constituent parts of the hand:

- the palm;
- the *poignet* (the French term for the hand's wrist);
- the forearm – the area between wrist and elbow;
- the arm – the area between elbow and shoulder.

III.1. Exercises for releasing the arms and relaxing the muscles

Exercise no. 1

Start by placing your feet shoulder-width apart, with both arms down, in a natural position. From this posture, we shall start rotating the shoulders, at first – to the back, and then – to the front.

Exercise no. 2

By reverting to the initial position of the hands, we shall rotate both arms, one after the other, starting with the right arm and, then, with the left one.

Exercise no. 3

With both arms extended laterally and flexed from the elbow joint, we shall execute circulatory movements with both hands (from the elbow), first towards the exterior, and then, to the interior.

Exercise no. 4

With our arms next to the body, flexed at the elbow joint, we shall rotate both hands from the wrists, first to the exterior and then – towards the interior.

Exercise no. 5

From the initial position, we must raise our arms to the level of the breastbone, keeping the wrists suspended. We shall hold this posture for a few seconds and, then, let the arms fall down freely (after the fall, they must be allowed to sway freely for a few seconds, based on their inertia).

Exercise no. 6

From the initial position, we must raise our arms, as high as possible, while keeping the wrists suspended. We must hold this position for a few seconds, and then let the arms fall down freely (after the fall, they must be allowed to sway freely for as few seconds, based on their inertia).

III.2. Exercises for forming the conducting gesture.

We shall start by making the gesture of the impulse:

Exercise no. 1

Sit down on a chair, in front of a table (which must be at the level of the breastbone or diaphragm of the student conductor), with the hands in “warning” position (fixed on the table). We must raise our hands up to the shoulders’ level, and then let them fall back suddenly, based on their inertia, on the same table surface. The student conductor must breathe in, when lifting the hands, and breathe out – when the hands hit the table.

Exercise no. 2

From the same position, we are to make random hits on the surface of the table (the handhold shall remain in the tips of the index and middle fingers).

Exercise no. 3

On the same surface, the student conductor is to make a chain of 4-beat conducting measures, while enumerating each beat.

Exercise no. 4

It consists of Exercise no. 3, executed from a natural conducting stance (from standing position), using the median conducting plane. The pattern shall be conducted by ‘shaking’ the hands. The enumeration of beats remains valid.

Exercise no. 5

In this exercise, one must shift gradually from „shaking” the hands to a natural conducting gesture, while gradually moderating the gesture and keeping the legerity of the hand and the precision of the impulse. In order to facilitate a fast and correct learning of the upbeat gesture, here is a set of practical exercises:

Exercise no. 1

We will practice the two stages of performing the upbeat. Sitting on a chair in front of a desk or table (positioned at the median conducting level), or, ideally, in front of a conductor’s music stand, the student conductor shall put their hands on the table, in *warning* position, while leaning against the fingertips (especially on the index and middle fingers), setting their starting point. After they have set it, they shall give impetus (the hand will go upwards), whilst mimicking breathing, and then, they shall let the hand fall back freely to the starting position. After practicing this several times, this exercise must be repeated by the student conductor, this time from standing position, from the median conducting plane (an imaginary plane).

Exercise no. 2

Sitting on a chair in front of a desk or table (positioned at the median conducting plane), the student conductor shall put their hands on the table, in *warning* position, while leaning against the fingertips (especially on the index and middle fingers), setting their starting point. A chain of conducting strokes shall be made, on a 4-beat pattern, with a stopping after each stroke (attention! – the stopping entails the presence of the *impulse – recoil* binomial). The return to the beat pattern or the continuation of the chain of conducting strokes shall be made through the upbeat. In terms of gestures, the conductor shall start from the stroke that they stopped on, towards the next one, while mimicking inhalation. The same principle shall be applied for each stroke within the measure. This exercise shall also be made in 3 and 2-beat patterns. After practicing several times, the student conductor must also repeat this exercise from standing position, from the median conducting plane.

Exercise 3

This exercise follows the same principle as exercise 2, only, this time, each chain of conducting strokes shall start from a different beat. For instance: the first chain of conducting strokes shall start on the second beat of the 4-beat measure. This entails that the student conductor give the upbeat on the first beat. Should the chain of strokes start on the third beat, then the upbeat will come on the second beat, etc. This exercise is also to be carried out in 3 and 2-beat patterns.

Exercise 4.

Ex. 4 follows the same principle as exercise 3, only without stopping within the measure; the types of beat patterns can be alternated.

Exercise 5

The following rhythmic exercises shall be conducted:

1A

1B

2A

2B

Attention! All the exercises must be vocally seconded by the student conductor, by enumerating all the beats within the measure, with the intended character, metric pulsation and manner of attack. Similarly, it is compulsory that all the upbeats (the inhalations) be mimicked. While carrying out the exercises, it is highly important that the student conductor monitor all of his/her sensations (the moments of release of the entire conducting apparatus, the moments of hits (*impulse – recoil*) and the coordination of the three pillars: the inner pulsation, the enumeration of beats and the *impulse – recoil* binomial. The conclusion: “the artistic and pedagogical achievements of a student, future teacher and conductor depend on a correct education, on their creative abilities and on a proper professional training.”[3]

References

1. GUȚANU, LUMINIȚA, *The Complexity and Characteristics of Choral Art*, in *Studia Musica* of “Babes - Bolyai” University, Cluj-Napoca, Cluj University Press, 1/2014, pg.77
- 2.GUȚANU, LUMINIȚA, *New Perspectives in the Formation and Education of the Student as a Future Music Teacher and Choral Conductor*, *Scientific Yearbook: Music, Theatre, Fine Arts*, “Grafema Libris” Publishing House, Chișinău, The Republic of Moldova, 2(15), 2012, pg.23
- 3.GUȚANU, LUMINIȚA, The development of the student as a conductor, in *Pedagogica I psihologia. Kulitura I iskustvo. Vipusk VII*, Kazani, Izdatelistvo Otechestvo, 2014, pg.319

8. INTEGRAREA LECȚIEI DE EDUCAȚIE MUZICALĂ PRIN INTERMEDIUL ACTIVITĂȚII INSTRUMENTALE INTEGRATING MUSICAL EDUCATION INTO THE INSTRUMENTAL LESSON

Marina Caliga, Lecturer, Doctoral Candidate,
„Alecu Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia
Tamara Donciu, Teacher,
Music College from Bălți, Republic of Moldavia

Rezumat: *Lecția de educație muzicală se constituie din câteva tipuri de activități muzicale: audierea, interpretarea la un instrument muzical, discuții pe marginea artei muzicale, făcându-se apel la cunoștințele actuale în domeniu, la terminologia adecvată, la exercițiul de interpretare elementar la cele mai simple/ elementare instrumente muzicale. Demersul nostru științific relevă modul de formare a culturii muzicale la elevi în cadrul procesului didactic în școală, precum și rolul și importanța instrumentului muzical în acest proces, ca modelare a activității întregii clase de elevi, asemenea unei orchestre.*

Cuvinte cheie: *lecția de educație muzicală, activitatea instrumentală*

1. Introducere

Considerată „cea dintai facultate”, muzica a ocupat un loc important în evoluția societății. Interpretarea la un instrument muzical a reprezentat, dintotdeauna, un mijloc actual de studiere a muzicii. În acest context, amintim de arta Egiptului antic, sec. al XVIII-XV î.e.n., de paleta colorată de pe pereții pictați ai necropolei de la Deir el Bahari, de reliefurile statuilor din cadrul compoziției sub formă de cub a faraonului Amenophis Son of Hapu, dominate de scene rituale și caracterizate printr-o mare muzicalitate a compozițiilor tradiționale, reprezentând artiștii-interpreți la instrumente de percuție, de suflat și cele cu coarde. Același lucru ne sugerează și figurile muzicienilor având diferite poziții, gesturi lor, expresiile faciale spiritualizate ale celor ce bat ritmul cu palmele etc. Istoria confirmă faptul că oamenii de artă din antichitate erau renumiți pentru nivelul ridicat de spiritualitate, intelect și creativitate în ce privește exercițiul de interpretare la diverse instrumente muzicale.

„Muzica, după cum afirma Platon, oferă un suflet universului, aripi minții, zbor imaginației și viața oricui”. Ea reprezintă un răspuns uman bazal. Muzica poate fi motivantă și agreabilă; ea poate încuraja relaționarea, relaxarea, învățarea și auto-exprimarea. Astfel, muzica constituie unul dintre fundamentele umanității sufletului omului. Formarea culturii muzicale la elevi, în condițiile unei școli de cultură generală, constituie o problemă importantă a pedagogiei muzicale moderne... „Educarea copiilor prin muzica și pentru muzica este o temă de permanență actualitate” [3, p. 273]. Posedând valențe cognitive, dar și afective, și voliționale, muzica îmbogățește sufletul elevilor, modelându-i pentru viața de zi cu zi.

2. Rolul capacităților muzicale în activitatea instrumentală

Drumul dezvoltării capacităților muzicale urmează să aibă un mers gradat de la cunoscut la necunoscut, de la simplu la complex și se bazează, în principal, pe audiere și pe lărgirea orizontului de cunoaștere și cultură. *Educația muzicală,*

ca și celelalte discipline școlare, se supune acelorași principii și etape, făcînd uz de mijloace și procedee specifice fiecărui ciclu de învățămînt. Înțeleasa ca fenomen artistic cu implicații în viața spirituală, muzica contribuie la realizarea obiectivului de bază al societății – educația personalității umane, cultivarea unor sentimente deosebite, cu efecte polivalente asupra vieții lor spirituale. Or, celebrele opere muzicale constituie niște valori culturale veritabile ale omenirii și reprezintă elemente fundamentale de cunoaștere și creație, puse în slujba marilor idealuri umane – Binele, Adevărul, Frumosul etc. La lecțiile de educație muzicală sînt integrate diferite tipuri de activități muzical-didactice: audiția, interpretarea vocal-corală, care urmărește cultivarea vocii și a auzului muzical, formarea deprinderilor de a cînta expresiv, dar una din activitățile muzical-didactice este exercițiul de interpretare la instrumente muzicale.

Conform acestor afirmații lecția de educație muzicală trebui să fie construită în așa fel încît fiecare elev să poată fi parte activă a procesului, indiferent de particularitățile, aptitudinile personale și dotarea muzicală. În acest sens, elevul trebuie să se simtă purtător de har, co-creator și co-participant, al actului de creație muzicală, fapt ce ar contribui substanțial la dezvoltarea unei multitudini de abilități muzicale. Or, după cum afirmă Vygotsky, „Dezvoltarea este un continuu proces de auto-mișcare, în vederea creării a ceva nou, inițierea copilului pe treptele cunoașterii” [10, 248]. La această etapă de formare și educație, este necesar de a fi găsite astfel de metode, tehnici, modele, instrumente, forme, abordări, care ar permite elevului să manifeste maximum de creativitate în baza cunoștințelor acumulate, să găsească răspunsuri la întrebările apărute, ceea ce ar spori semnificativ formarea diverselor abilități muzicale. „Activitatea centrală a întregului proces de educație muzicală (din punct de vedere senzorial, cognitiv și afectiv) o constituie cîntarea (vocală și instrumentală). Prin aceasta se realizează: educarea auzului muzical, cultivarea memoriei muzicale, a atenției auditive, formarea și dezvoltarea deprinderilor de interpretare, asimilarea unui repertoriu de cîntece și piese instrumentale etc.” [6, 86].

3. Realizarea procesului de activitate muzical-didactică instrumentală la lecția de educație muzicală

Realizarea repetată și sistematică, conștientă a unor exerciții muzicale ce urmăresc formarea capacităților, abilităților de execuție, interpretarea și decodificarea limbajului muzical, a notelor muzicale, prin intermediul jocului didactic, dezvoltarea capacităților interpretative la un instrument muzical – toate contribuie la consolidarea unor capacități, dezvoltarea unor aptitudini muzicale și cultivarea personalității din perspectivă muzicală. „Practicarea cîntării instrumentale la lecție să fie înfăptuită pe căi cît mai eficiente în lumina modernizării întregului proces instructiv-educativ” [4, p. 125].

Formarea deprinderilor interpretative la instrumente muzicale la copii depinde, în mare măsură, de condițiile de lucru al profesorul. Mai întîi de toate, aceasta depinde de instrumentele de care dispune, precum și de particularitățile de vîrstă ale copiilor și experiența lor anterioară în ce privește interpretarea la instrumente muzicale. Acest tip de activitate muzical-didactică introduce un

element ludic în cadrul lecției, fiind un procedeu ce are mari beneficii în educația muzicală, întrucât facilitează dezvoltarea unor facultăți latente privind memoria, simțul ritmic, auzul muzical, vocea. E demn de menționat și faptul că jocul apropie copiii de muzică fără efort, pe o cale adecvată și proprie vârstei lor, contribuind la cultivarea creativității, fanteziei și imaginației. De asemenea, un avantaj al jocului muzical ar fi contribuția la depășirea timidității, formarea spiritului de echipă etc. Sarcina profesorului este aceea ca, în sala de clasă, să dezvolte tot spectrul de capacități de percepție complexe, să dezvolte talentul de interpretare și de creație.

Extrem de valoroase, din perspectivă pedagogică, sînt reprezentările privind premisele psihologice și fiziologice ale dezvoltării capacităților muzicale. Formarea muzicalității este un proces mental complex ce ține de activitatea nervoasă superioară integrată a emisferelor creierului, cortexului cerebral și structurilor subcorticale. Ele asigură posibilitatea dezvoltării abilităților de interpretare la un instrument muzical - ca mijloc de cunoaștere estetică și intelectuală a elevului. Studiile în domeniu arată că analizorul kinestezic se află într-o legătură indispensabilă cu analizorul tactil, iar abilitățile locomotorii sînt determinate de factori externi. Analizatorii tactili se caracterizează printr-o sensibilitate sporită la vîrsta școlarului mic, de aceea calitatea sunetului, intonația, coloratura timbrală trebuie cultivate anume la această vîrstă. Ca urmare a unei asemenea educații, care vizează formarea și reglarea mobilității, elevul devine mult mai receptiv față de arta muzicală.

Rezultatele cercetărilor lui B.M.Teplova reprezintă o confirmare a ipotezei de natură psiho-pedagogică privind legătura existentă între mișcarea musculară și analizorul locomotor al ritmului. Aceasta denotă faptul că „interpretarea la instrumente muzicale ritmice implică integrarea activității locomotorii” [8, p. 210]. În acest context, profesorul Weiss menționează: „La baza lecției de educație muzicală trebuie să stea o piesă muzicală integrală, iar educația ritmică trebuie să fie o parte integrantă a tuturor tipurilor de activitate muzicală” [11, 3-4]. E demnă de remarcat, în această ordine de idei, și opinia lui G.Tsypin, care consideră următoarele: „Actul decodării expresiv-poetice a ritmului în procesul de reproducere a unei piese muzicale creează un mediu propice pentru cultivarea simțului ritmic în muzică” [9, 26].

O serie de lucrări denotă formarea la elevi de vîrstă școlară mică a vocii și a auzului muzical fin/rafinat datorită interpretării la instrumentele muzicale pentru copii. E foarte important că auzul muzical fin și capacitatea intonării/interpretării corecte sînt cultivate în mod activ la copii cu ajutorul instrumentelor muzicale. Urmează să răspundem la întrebarea în ce mod decurge acest proces destul de complex, dar atît de util și important? Un interes sporit, în acest sens, îl prezintă cercetarea profesorului lituanian A.Pilichauchkas, care relevă fezabilitatea însușirii muzicii utilizînd diverse instrumente muzicale ritmice, cu diferite înălțimi, ca metodă de activizare a capacităților muzical-senzoriale: metoda conștientizării semnificației intonate, metoda conștientizării semnificației individuale a operelor muzicale [7].

„Urechea mea percepe vocile zglobii ale copiilor”, subliniază profesorul georgian Sh. Amonashvili [1, p. 10]. Capacitatea de percepere și reproducere auditiv-senzorială reprezintă un factor important în formarea/cultivarea auzului fin. Nivelul de dezvoltare a auzului e determinat, într-o anumită măsură, atât de perceperea interioară a evoluției melodice, cât și de reproducerea melodiei cu ajutorul vocii. În cazul copiilor care nu au dezvoltată intonarea melodiei cântecului, interpretarea la instrumente muzicale devine cel mai eficient mijloc de dezvoltare a coordonării dintre auz și voce. Printre capacitățile muzicale de bază după savantul B.M.Teplov relevă simțul modal, adică capacitatea de a distinge, în plan emotional, funcțiile modale ale sunetelor în planul tonal major și minor. În practica pedagogică, profesorul pune în fața interpretului de muzică diferite sarcini:

- dezvoltarea capacităților muzicale ale elevilor;
- asimilarea cunoștințelor de ordin teoretic;
- familiarizarea cu tradițiile populare prin intermediul instrumentelor muzicale;
- consolidarea cunoștințelor în ce privește operele muzicale de diferite genuri, studiate anterior etc.

Teoria educației muzicale în școală are la bază aspectul practic, introducerea în procesul lecției a interpretării la un instrument muzical, ceea ce contribuie, în mod considerabil, la activizarea formării capacităților muzicale la elevi. Exersarea la instrumentul muzical la lecție implică dezvoltarea tuturor capacităților muzicale ale elevilor, printre care subliniem auzul muzical rafinat melodic, armonic, modal, tonal, dinamic, polifonic etc. Acestea reprezintă condiții favorabile pentru însușirea de către elevi a notației muzicale.

De regulă, profesorii au la dispoziție cele mai simple instrumentele de percuție: tambur, doba, maracas, instrumente gălăgioase, etc. Profesorul I.Gagim instrumentele muzicale pentru copii le clasifică în: instrumente de percuție acustice (ritmice, sonore: toba, tamburina, triangul, maracasele etc.); instrumente de percuție melodice: xilofonul, metalofonul, pianul etc.; instrumentele de suflat: armonicile de suflat, muzicuțe, fluerăse, flaute etc.; instrumentele de coarde ciupite: țambal, harpă etc.; instrumente electronice: orgile etc. [2, p. 165]. E.M. Pașca prin cercetările sale instrumentele muzicale le clasifică: obiecte sonore – fluerul cu apă, cutiuțe rezonatoare, bețișoare pentru ritm, ciocănelul pneumatic; instrumente de percuție – tobiță, tamburină, triangul, xilofonul, clopoței etc.; instrumentele de suflat – fluerul, triola (clavieta), muzicuța [5, p.35].

Exersarea interpretării chiar și la astfel de instrumente muzicale contribuie la aprofundarea cunoștințelor elevilor în domeniu. Diverse modalități de interpretare necesită o muncă diligentă, asiduă în vederea formării competențelor de interpretare muzicală, coordonarea mișcărilor, distingerea sunetelor dinamice și a celor timbrale. Dobândirea acestor abilități dezvoltă capacitatea de a pătrunde în imaginea artistică a operei, precum și cea de re-creare în procesul de interpretare. O importanță deosebită o are formarea de competențe auditive și de auto-control auditiv privind calitatea sunetului și capacitatea de a urma instrucțiunile dirijorului.

Propunem câteva direcții metodice pentru desfășurarea acestui tip de activitate:

- prezentarea elevilor a fiecărui instrument muzical, astfel încât aceștia să fie interesați de activitatea în cauză și să-și aleagă instrumentul preferat;
- sarcini metodice bine gândite și structurate pentru un asemenea tip de activitate, ce asigură asimilarea consecventă a competențelor necesare pentru a cânta la un anumit instrument muzical, făcând uz de improvizație, dezvoltând creativitatea, imaginația și fantezia copiilor;
- o atenție deosebită a se acorda fragmentelor muzicale bazate pe creația studiată, în vederea dezvoltării simțului ritmului la elevi, precum și înțelegerea logicii perceperii imaginii auditiv-sonore, conștientizarea simțului modal și a formei muzicale;
- percepția materialului muzical-artistic asociat cu activitatea vocal-corală;
- selectarea materialului muzical legat de muzica populară, construcții modal-intonationale ale folclorului muzical, exerciții vocalizate, varieri melodice etc.

4. Concluzii

Integrarea acestui tip de activitate muzical-didactică în lecția de educația muzicală contribuie la formarea diferitelor competențe, una dintre competențele date apropiate capacitățile interpretative ale elevilor, transformând clasa într-o orchestră de performanță. Utilizarea metodelor de învățare a interpretării la un instrument muzical, elaborate în pedagogia clasică, asigură integrarea fiecărui copil ce învață interpretarea unei opere muzicale în procesul muzical. Acest tip de activitate implică asimilarea de către elevi a diferitelor tipuri de intonații muzicale, a principiilor polifoniei: elevii se obișnuiesc cu audierea țesăturii polifonice a operei artistice, a distinge funcția de orchestră, partiturile diferitelor instrumente, a supune rezonanța instrumentului său rezonanței ansamblului în întregime.

Abstract: *The music lesson is based on various kinds of musical activities: listening to music, vocal and choral performance, talking about the music art, using music terminology as well as music theory knowledge are integrated into the lesson through movements and music played on elementary musical instruments. The present article reveals the formation of students' musical culture in a secondary school, and namely the role and importance of instrumental activity in the shaping of a whole class of students as a cohesive band.*

Key words: *musical education, instrumental activity*

1. Introduction

Throughout the time, instrumental music playing has been a unique means of learning music. History takes us to the art of Ancient Egypt, the middle of the XVIIIth-XVth century BC., to a colorful palette of wall manuscripts of Deir el-Bahari necropolis, to the reliefs of the cube statue of Amenhotep at Thebes composition, dominated by scenes of rituals characterized by high musicality ceremonial songs, which contribute to the presentation of the performers on percussion, string and wind instruments. It also takes us to the testimony of musicians in various positions, with varying gestures, and inspiring individuals beating the rhythm of hands, etc. History attests that the ancient artists were

famous for their high level of spirituality, exceptional intellect and creative instrumental music playing.

Music constitutes one of the foundations of the human soul humanity. Formation of pupils' musical culture in the comprehensive school is a topical problem of modern music pedagogy. Musical development is the "spiral" accumulation of musical experience, it is a gradual transition of music forms from simple to more complex matter, it is improvement of musicality ... "The influence, through music, on students and their whole spiritual world and their morality" [3, p. 273]. The art of music serves for the main purpose of society, which is formation of a new man, sensible and possessing high spiritual culture. Interest in the art of music, passion for music, and love for it is a prerequisite for its opening widely and sharing its beauty, fulfilling its educational and cognitive role, serving as a form of spiritual culture.

2. The role of musical abilities in instrumental activities

The teacher goes to the lesson with the music score, hears the music of the score in the sounds of children's performance (agility of childish play), sees him/herself at the conductor's desk with a magic education wand, believing that the miracle of education lies in his/her spirituality and devotion to children. Different kinds of musical activities are integrated at the lesson of musical education: listening to music, vocal and choral singing, musical-theoretical work, playing musical instruments and others. The music lesson should be designed so that each student could take an active part in this process, regardless of their personal characteristics and natural inclinations. A man must feel co-creator and partner, bearer and embodiment of this wonderful art form. Personal involvement in music playing develops a variety of musical abilities.

"Development, wrote L.S. Vygotsky, is a continuous process of self-movement, the emergence and formation of something new, the child's climbing the ladder of development" [p. 248]. Based on reproductive knowledge, training and education should find such methods, techniques, models, tools, forms, approaches that would allow the student to be creative, to find answers to raised questions, which, in consequence, will significantly increase the formation of various musical abilities. „The central activity of the whole process of music education (in terms of sensory, cognitive and affective) the song is the vocal and instrumental. This is achieved: education of hearing music, cultivating musical memory, auditory attention, training and skills development interpretation, assimilation of a repertoire of songs and instrumental pieces etc." [5, 86].

From the standpoint of developing pupils' musicality in instrumental activity the transition from mastering methods and techniques of playing music to mastering the music scores, the execution of instrumental exercises, playing in music bands leads to technical and artistic work on a piece of music, forming the musical level of the individual. „Practicing songs to instrumental lesson to be done in the most efficient ways of modernizing the light of the whole educational process" [4, p. 125].

3. Achievement of the process of musical didactic activity at musical education lesson

Children's organization in playing musical instruments is largely determined by the conditions in which the teacher works. First of all, this is the set of instruments available and at the teacher's disposal, as well as the age characteristics of children and their prior experience in playing musical instruments. This kind of musical activity adds liveliness to the lesson, in the form of a game pupils grasp the material of various difficulties. In addition, the need for artistic expression is identified, which contributes to creating an atmosphere of eagerness and interest in music lessons. Collective communication, extensive self-updating of students' knowledge promotes creativity in the classroom, as well as the comprehension of art and aesthetic phenomena of life. The teacher's task in the classroom is to develop abilities of complex perception as well as the talent of creative play, the talent of complicity with the artistic work.

Ideas about the psychological and physiological prerequisites for the formation of musicality are rather valuable to the pedagogical aspect. Developing musicality is a complex mental process of the higher nervous activity, implemented within an integrated activity of the cerebral cortex and subcortical structures. They provide ground for objective justification of opportunities for mastering playing musical instruments skills as a means of aesthetic and intellectual knowledge of a pupil. Studies show that the kinesthetic analyzer is closely associated skin analyzer and mobility and with the cognitive process are regulated by external influences. Tactile analyzers are particularly sensitive in the early school year, which means it is better to initiate to form the sound quality, the height intonation, tonal coloration at this age. Pupils may learn to feel musical art better provided that training takes place in accordance with their motor and autonomy peculiarities.

In B.M.Teplov's work we find psycho-pedagogical confirmation of the thesis related to the muscular movement as an objective analyzer of the motor nature of the sense of rhythm. It attests that "when playing rhythm instruments motor and musculoskeletal system activities are integrated" [8, p. 210]. Practitioner P. F. Weis said: "An integral piece of music should be chosen for a music lesson, rhythmic education should be an organic part of all kinds of musical activity" [10, p. 3-4]. Researcher G.M. Tsypin confirms: "Expressive and poetic decoding of rhythm when playing a piece of music produces the best environment for the education of musical rhythmic sense" [9, p. 26].

Many studies point to the formation of the elementary school students' singing voice and high pitch hearing ability by playing children's musical instruments. A valuable conclusion is that children's high pitch hearing and the ability to intone correctly is actively formed through playing a musical instrument. How does this very complex, but also very useful and important process advance? Lithuanian teacher A. Pilichauskas' research is of interest, in which the author proves the feasibility of making music using a variety of pitch and rhythm musical instruments as a method of music and sensory abilities

activation: the method of realization of intoned meaning; method of individual's awareness of musical works [7]. "I can hear loud voices of children in my ears", said the Georgian educator Sh. Amonashvili [1, p. 10].

Correct perception and reproduction of pitch relations is a factor in the formation of high pitch hearing, which is the basis of ability to auditory presentation. The level of pitch hearing development, to a certain extent, is linked to both the inner sensitivity of melodic development and voice reproduction of melody. For children who have developed poor intoning abilities, playing musical instruments becomes the best way to develop coordination between the ear and the voice. Among basic musical abilities B. M. Teplov singled the frets feeling, i.e. the ability to distinguish emotionally modal functions of melody sounds of major and minor tonality. In practice, the music teacher addresses to instrumental performing, setting different tasks:

- developing students' musical abilities;
- mastering theoretical knowledge;
- introduction to the folk traditions through musical instruments;
- reinforcing knowledge on musical works belonging to various genres, etc.

The theory of musical education is basically confirmed by practical experience in the school, including in the course of the lesson playing musical instruments, activating the students' formation of musical abilities. Instrumental performance in the classroom for music education contributes to the development of musical abilities, one of which is more strongly developed in this type of activity - an ear for music: high pitch, melodic, tonal, dynamic, harmonic, polyphonic, and the like; with this development favorable conditions for the development of students' music notation literacy are insured. Professor I. Gagim musical instruments for kids classified as: acoustic percussion (rhythmic sound: drum, tambourine, triangle, maracasele etc.); melodic percussion instruments: xylophone, metalofonul, piano etc .; wind instruments: wind harmonics, harmonicas, whistles, etc .; plucked string instruments: dulcimer, harp, etc .; electronic tools: orgy etc. [2, p. 165]. Researcher EM Pasca classifies musical instruments: sound objects - whistle with water, boxes resonators, rhythm sticks, pneumatic hammer; percussion - Tobit, tambourine, triangle, xylophone, bells etc .; wind instruments - flute, triola (melodica), music [6, p.35].

As a rule, teachers have at their disposal the most simple, mainly percussion instruments: the frame drum, drums, the triangle, the maracas, rattles, etc. Playing even such instruments extends the range of students' knowledge, ways of playing them and requires purposeful work on formation of sound and sound recognition skills, coordination of movements, distinguishing features of timbre and dynamic sound. The acquisition of these skills forms the ability to perceive the artistic image of the product and the ability to creatively reproduce it while performing it. Of particular importance is the formation of auditory skills and self-control for the sound quality and the ability to follow the conductor's instructions.

The methodological guidelines which follow describe how this type of activity carried out in practice:

- demonstration of each musical instrument to students, so that students get interested in playing them , and choose an instrument they like best;
- development of purposeful activities supported by methodological guidelines, ensuring consistent absorption of the necessary skills to play a particular instrument, free improvisation by children, which develop their creativity, imagination, and fantasy;
- particular attention to studying basics of musical literacy in order to develop pupils' sense of rhythm, as well as their understanding of the pitch pattern logics, understanding of musical frets and musical form;
- perception of musical imagery in combination with vocal and choral activities;
- selection of musical material associated with folk music: Music popevki, fret intonation revolutions of folk music, henchmen, varying melodies, etc.

4. Conclusions

The integration of this type of activity in the music lesson contributes to the formation of a number of competencies, one of the competencies bridging the students' performance capabilities, turning the class of students into a performing orchestra. Using the teaching methods of playing a musical instrument set in the depths of folk pedagogy each child gradually integrates into the musical performance when learning to play a piece of music. Within this type of activity, students learn different types of musical tones, the principles of polyphony, they get accustomed to hear the polyphonic fabric of the work, to distinguish between the function of the orchestra, the party of different instruments, and they subdue the sound of their instrument to the sound of the whole orchestra.

References

1. Amonashvili Sh. A., (1983), Hello, children!, Moscow
2. Gagim I., (2004), Știința și arta educației muzicale. Ediția a II-a, Editura ARC, Chișinău
3. Kabalevsky D. (1973), Beauty Awakens Goodness. Moscow
4. Motora-Ionescu A., (1978), Îndrumător pentru predarea muzicii la clasele I-IV. Editura Didactică și Pedagogică, București
5. Pașca E.M., (2006), Un posibil traseu al educației muzicale în perioada prenotăției, din perspectiva interdisciplinară, Editura Artes, Iași
6. Pașca E.M. (2006), Educația muzicală din perspectiva interdisciplinară (Îndrumanr metodic pentru perioada prenotației). Editura PIM, Iași
7. Pilichauskas A.A., (1992), Knowledge of music as a pedagogical problem: A Handbook for Teachers, Moscow
8. Teplov B.M., (1985), Psychology of Musical Abilities, Moscow
9. Tsypin G.M., (1974), Formation of the young pianist's musical rhythmic sense // în "Musical education at school", Issue 9. London

10. Vygotsky L.S., (1984), Child psychology. Collected Works in 6 volumes, T.4, Moscow

11. Weis P., (1975), On the method of rhythmic education in the first grade of secondary school // in “Methodology of musical education”, Moscow



9. PROBLEMELE PERIODIZĂRII ISTORICE ÎN DEZVOLTAREA MUZICII PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE PROBLEMS OF HISTORICAL PERIODIZATION IN THE DEVELOPMENT OF PIANO MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Inna Hatipova, Associate Professor PhD.,
Academy of Music, Drama and Visual Arts, Chișinău, Republic of Moldavia

Rezumat: *Muzica pentru pian din Republica Moldova reprezintă un complex amplu în sistemul istoric format. Create în diferite perioade istorice, lucrările pentru pian ale autorilor autohtoni reprezintă diferite direcții stilistice, tehnici de scriitură componistică, tipuri de orientare folclorică, precum și diversitatea facturii pianistice. Identificarea principalelor etape istorice în dezvoltarea muzicii pentru pian din Republica Moldova și caracteristica ei ne permit să înțelegem legitățile de dezvoltare a artei muzicale naționale. Periodizarea istorică este determinată de factorii istorici obiectivi de caracter socio-politic și economic, precum și de momentele subiective legate de activitatea unor autori concreți.*

Pe baza lor, dezvoltarea muzicii pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova poate fi împărțită în trei etape: anii 1930 – 1950, 1960 – 1970, 1980 – până în prezent. Etapa inițială este legată de primele experimente ale lucrărilor pentru pian în diferite genuri, care vizează canoanele existente în lumea muzicii. A doua perioadă a fost marcată de creșterea activității componistice, apariția multor nume noi, crearea unui număr semnificativ de piese pentru pian, în care este lărgit domeniul de aplicare a mijloacelor de expresie, este îmbogățit limbajul muzical. O particularitate a perioadei a treia constă în reducerea activității componistice și în aprofundarea tendinței de individualizare a ideilor artistice, apariția mai multor tehnici moderne de compoziție.

Scopul acestui articol este de a dezvălui legitățile obiective ale dezvoltării istorice a creației pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova, de a identifica principalele tendințe în formarea acesteia, de a caracteriza evoluția atitudinii compozitorilor autohtoni față de domeniul studiat al creației muzicale, precum și (într-o oarecare măsură) de a prognoza dezvoltarea ulterioară a ei. Analiza periodizării istorice a muzicii pentru pian autohtone va permite de pe poziții contemporane de a aprecia valoarea artistică a lucrărilor pentru pian create de compozitorii din Republica Moldova, de a determina contribuția autorilor în dezvoltarea istorică a artei pianistice.

Cuvinte cheie: *învățământ muzical, repertoriu concertistic, miniaturi pianistice, stil componistic*

Arta pianistică ocupă un loc aparte în cultura muzicală contemporană din Republica Moldova, ceea ce se explică prin posibilitățile universale și diversitatea funcțiilor pianului. Pianul este nu doar un instrument solistic, dar, de asemenea, intră în componența diferitor grupuri: ansambluri camerale, orchestre simfonice și de estradă. Partida pianului de multe ori reprezintă un acompaniament muzical în lucrările vocale, corale și instrumentale. Pianul este un instrument indispensabil în colectivele de dans pentru amatori și profesioniști, în repetițiile formațiilor corale și la lecțiile cu cântăreții de operă. În cele din urmă, pianul este utilizat pe scară largă în procesul didactic la școlile, liceele, colegiile și academiile de muzică; acest instrument ajută elevii de la toate specialitățile în studierea disciplinelor muzical-teoretice și istorice, pentru dezvoltarea la ei a gândirii armonice și polifonice, a unui orizont larg de

cunoștințe muzicale, pentru a face cunoștință cu muzica nouă. Toate acestea evidențiază rolul conducător al pianului în sistemul de învățământ muzical, în creația componistică și viața concertistică a Republicii Moldova.

Mulți reprezentanți ai tradiției interpretative pianistice din Republica Moldova, cum ar fi M. Zelțer, A. Bondureanski, O. Maizenberg, S. Covalenco, R. Șeinfeld, A. Palei, au devenit celebri pianiști concertanți, câștigând aprecierea publicului din țară și de peste hotare. Despre importanța deosebită și interesul sporit pentru pian mărturisesc numeroasele concursuri ale tinerilor pianiști, care au avut loc în diferite orașe ale Moldovei. Concursuri naționale și internaționale pentru tinerii pianiști se organizează la Chișinău (de exemplu, concursul „E. Coca”). Procesul de pregătire a pianiștilor profesioniști din țara noastră este acum realizat în instituțiile de învățământ muzical mediu (liceele de muzică „C. Porumbescu” și „S. Rahmaninov”, colegiul de muzică „Șt. Neaga”) și superior (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice).

Printre profesorii de vază, care au adus un aport semnificativ în dezvoltarea interpretării pianistice din Republica Moldova, trebuie numiți Iu. Guș, A. Stadnițaia, A. Socovnin, T. Voițehovscaia, E. Revzo, G. Strahilevici, E. Zac, V. Levinzon, L. Vaverco, V. Secikin, S. Covalenco și mulți alții. În activitatea lor didactică, ei tindeau la redarea unei intonații expresive a instrumentului și a libertății pianului, la formarea unei tehnici impecabile și la realizarea unei forme muzicale clare. Ei întotdeauna își puneau sarcina să educe la elevi bunul gust, imaginația artistică, să dezvolte inițiativa creatoare. Rolul important al interpretării pianistice și succesele pedagogiei pianistice în Republica Moldova se datorează interesului special cu care compozitorii autohtoni s-au adresat la muzica pentru pian.

Primele lucrări pentru pian pe teritoriul actualei Republici Moldova au fost scrise deja în anii 20-30 ai secolului XX de L. Gurov și Șt. Neaga. Amintim printre ele *Două preludii*, *Trei piese*, *Sonata* pentru pian de L. Gurov, *Sonata* și *Suita franceză* pentru pian de Șt. Neaga. În timpul celui de-al doilea război mondial au apărut, de asemenea, câteva compoziții pentru pian. Cele mai reușite au fost piesele lui Șt. Neaga *Parafrază*, *Două nocturne*, *Dans*, *Basarabeasca*, *Oleandra*. După 1945 cerul de autori care au scris muzica pentru pian s-a lărgit, fiind prezentat de V. Zagorschi, L. Gurov, V. Masiucov, S. Lobel, D. Fedov, G. Bogaciov. Printre cele mai importante opusuri numim *Două piese* de Șt. Neaga, *Zece piese* de V. Zagorschi, *Preludiu*, *Două rondouri* și *Sonata* de S. Lobel, *Suita* de D. Fedov.

În anii 1950, numărul de lucrări pianistice ale autorilor din Republica Moldova a crescut. Principalul loc printre ele îl ocupă miniaturile și variațiunile. Menționăm, spre exemplu, *Umoresca* de A. Mulear, *Corul* de S. Lungul, *Ostropățul* și *Dansul moldovenesc* de Șt. Neaga, șapte culegeri de piese ale lui S. Lobel, *Hora*, *Bătuta* și *Umoresca* de D. Fedov. La genul de variațiuni s-au adresat P. Rivilis, Gh. Neaga, S. Lungul, Z. Tkaci. Toate aceste opusuri se caracterizează prin concepte optimiste, caracterul luminos al muzicii, sprijinul pe mijloacele de expresie muzicală tipice folclorului moldovenesc.

În anii 1960 muzica pentru pian din Moldova capătă aceleași caracteristici, care au fost observate și în alte genuri ale creației componistice din republică: limbajul muzical se complică, devine vizibilă tendința spre intelectualizarea conținutului, spre reînnoirea genurilor tradiționale. Calități similare au apărut în piesele lui O. Tarasenco, *Suita* de T. Tarasenco, *Suita orientală* de G. Bogaciov, *Preludiile* de P. Rusu, *Scherzo* de S.Șapiro, *Burlesca* și *Novela* de V. Zagorschi, *Poemul* de S.Lungul, *Suita pentru copii* de Z.Tkaci. După cum remarcă E. Cletinici, creația unuia dintre corifeii școlii componistice naționale V. Zagorschi din anii 1960 se distinge prin „tendința spre muzica programatică, obiectivitatea emoțiilor, interesul sporit pentru folclorul muzical moldovenesc, însușit în tradițiile clasice rusești” [1, p. 128]. Anii 70-80 ai secolului XX au fost cele mai productive pentru muzica de pian din Moldova. Împreună cu maeștrii recunoscuți, cum ar fi S. Lungul, Z.Tkaci, Gh. Neaga, S. Lobel, V. Rotaru, în acest domeniu s-au manifestat autori relativ tineri, precum B. Dubosarschi, G. Cuzmina, G. Mustea.

Se remarcă o diversitate în alegerea genurilor. Pe lângă un număr impunător de miniaturi pentru pian apar mai multe sonate și suite. Autorii sonatelor pentru pian sunt T. Tarasenco, A. Sokireanski, P. Rusu, Gh. Neaga, B. Dubosarschi, A. Mulear, I. Macovei, V. Ciolac, S. Buzilă V. Verhola, S. Lobel. La genul de suită se adresează de L. Gurov (*Suita pentru copii*), A. Luxenburg (*Acuarele*), T. Chiriac (*Suita*), S. Lungul (*Măști*), Gh. Mustea (*Suita*). În ultimele două decenii ale secolului XX au fost scrise o mulțime de compoziții muzicale pentru pian diverse după caracter: *Sârba* și *Brăulețul* de E. Mamot, *Invitație la dans* de V. Bitkin, *Hora* de S. Lungul, *Mărțișor* de I. Macovei, *Cântecul ciocârliei* de G. Cuzmina, *Scherzo* și *Tocata* de V. Ciolac, *Zâna viselor* și *Răzășească* de V. Beleaev, *Improvizatie în stil popular* și *Cinci novelete pe o temă* de V. Rotaru, *Din vremuri vechi*, *Capriccio* și *Natura statică cu flori, melodii și armonii* de Gh. Ciobanu.

Această trecere în revistă permite de a afirma că creația pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova este foarte diversă, fiind reprezentată printr-o paletă bogată de genuri, inclusiv piese, ciclurile de piese, compoziții monopartite de proporții, sonate și concerte. Create în diferite perioade istorice, lucrările pianistice ale autorilor autohtoni reflectă diverse direcții stilistice, tehnici ale scriiturii componistice, tipuri de orientare folclorică, precum și varietăți ale facturii pianistice. Determinarea principalelor etape istorice în dezvoltarea muzicii pentru pian a Republicii Moldova și caracteristicile lor ne permit să înțelegem legile de dezvoltare a artei muzicale naționale. Să notăm că problemele periodizării istorice a muzicii pianistice create de compozitorii autohtoni sunt analizate, de asemenea, în tezele de doctorat ale E. Gupalova [2] și R. Roman [3].

Periodizarea istorică este determinată de factori istorici obiectivi de natură socio-politică și economică și de momente subiective, legate de activitatea unor autori concreți. Reieșind din cele menționate mai sus, remarcăm că în dezvoltarea muzicii pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova se evidențiază trei etape: anii 1930-1950, 1960-1970, din 1980 până în prezent.

Etapa inițială este asociată cu primele experiențe de lucrări pentru pian în diferite genuri, care vizează canoanele existente în muzica universală. A doua perioadă a fost marcată de creșterea activității componistice, apariția unui număr mare de nume noi, crearea unei cantități semnificative de piese pentru pian, în care sfera mijloacelor de expresie se lărgeste, limbajul muzical este îmbogățit considerabil. O particularitate a perioadei a treia devine reducerea activității componistice și aprofundarea tendinței spre individualizare conceptelor artistice, apariția mai multor tehnici moderne de compoziție.

Piese pentru pian ale autorilor autohtoni poartă amprenta trăsăturilor stilistice și genuistice ale timpului său, reflectă cele mai importante repere ale evoluției istorice a artei muzicale din perioada istorică examinată. Timpul scrierii s-a reflectat mai întâi de toate în limbajul muzical al pieselor pentru pian, în alegerea de către compozitori a mijloacelor de expresie artistică. Lucrările pentru pian, scrise de către compozitorii din Republica Moldova în anii 1930-1950, au indicat o linie principială, care devine magistrală pentru literatura pianistică națională din următoarele decenii, determinând trăsăturile specifice ale miniaturi lirice naționale. Este vorba despre o unitate organică a formei muzicale clasice, bazată pe diferite tipuri de factură pianistică cristalizată în muzica europeană, pe de o parte, și, pe de altă parte, a unui tematism muzical național specific, reflectând caracteristicile modale, ritmice și genuistice ale folclorului național vocal și instrumental.

Lucrările pianistice, create de compozitorii din Moldova în anii 1930-1950, au un șir de trăsături comune în ceea ce privește atât conținutul muzicii, cât și mijloacele limbajului muzical. Aceste opusuri se caracterizează prin percepție optimistă, imagini viguroase, energice, de multe ori asociate cu dansurile populare. Dramaturgia neconflictuală dictează adresarea predominantă la forme compoziționale constitutive (simple sau complexe). Dominația tempourilor rapide, structurilor metroritmice și tematic simple, simetrice contribuie ca aceste lucrări să fie ușor de perceput. Factura pianistică este stabilită de caracteristicile genuistice ale tematismului; factura omofono-armonică determină funcțiile respective ale elementelor țesutului muzical.

Piese de pian ale compozitorilor din Republica Moldova din anii 1960-1970 sunt mai numeroase în comparație cu lucrările din deceniile anterioare. Cu toate acestea, ele se caracterizează printr-un nou nivel de gândire componistică a autorilor autohtoni. În primul rând aceasta se referă la individualizarea ideilor artistice. Compozitorii în lucrările sale de multe ori renunță la imaginile lirice în favoarea unor concepte generalizatoare folclorice. Poziția autorului asimilează și subordonează mijloacele de expresie muzicală tipice pentru creația populară. Limbajul muzical al lucrărilor pentru pian este mai modern, ceea ce reflectă cunoașterea de către compozitorii autohtoni a realizărilor muzicienilor din alte republici ale fostei Uniuni Sovietice și din străinătate.

Apariția lucrărilor pentru pian create de compozitorii din Republica Moldova în anii 1960-1970 a fost stimulată de creșterea măiestriei interpretative a tinerilor pianiști din republică, participarea intensă a lor la concursuri naționale și internaționale. Posibilitatea de a prezenta muzica pianistică națională la nivel

internațional, de a o interpreta la concursurile din alte țări a stimulat atenția compozitorilor pentru acest gen. Compozitori nu se limitează la mijloacele tradiționale ale major-minorului, utilizând forme mai complexe ale organizării modal-tonale. Verticala armonică se complică prin disonanțe, are loc refuzul de la structura terțară a acordurilor. Factura pianistică în lucrările din această perioadă este destul de variată, adesea se utilizează diverse combinații individualizate de tip omofono-armonic și imitativ-polifonic, care necesită utilizarea diferitor tipuri ale tehnicii pianistice în realizarea ideilor interpretative. În lucrările de pian din anii 1960-1970 conținutul ideatic-emoțional devine mai divers, structura scriiturii pianistice este mai complicată, limbajul componistic al autorilor fiind mai expresiv. Amintim aici piesele pentru pian ale lui Gh. Neaga, S. Lungul, P. Rusu, Gh. Mustea.

O parte semnificativă a creațiilor de la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI se deosebesc prin utilizarea diferitelor tipuri de tehnici ale compoziției moderne, actualizarea genurilor tradiționale (miniaturile de A. Luxenburg, V. Beleaeu, Gh. Ciobanu, V. Burlea, S. Pîslari). Un număr mic de lucrări pentru pian, create în sec. XX sub influența momentelor de natură socio-politică, confirmă clar tendința autorilor spre individualizarea conceptelor artistice, spre găsirea căilor proprii în artă. E. Mironenco scrie despre *Natura statică cu flori, melodii și armonii* de Gh. Ciobanu: „Această lucrare muzicală se deosebește printr-o scriitură componistică contemporană. Conține numeroase aluzii la romantismul, postromantismul și impresionismul muzical. Acestea sunt reproduse fin prin mijloacele limbajului muzical, tipic pentru arta din ultimele decenii ale secolului XX” [2, p. 5]. Astfel, linia generală a dezvoltării istorice, caracteristică pentru muzica de pian a Moldovei și reflectată în tendința de dezvoltare a creației componistice profesioniste în general, poate fi definită ca mișcarea de la general la particular, de la tipic la individual.

Abstract: *Piano music in the Republic of Moldova is a highly extensive, historically developing system. Being created in various historical periods, piano compositions of the autochthonous composers represent various style trends, techniques of composers' writing, types of folk orientation, as well as the variations of piano texture. The determination of the main stages of Moldavian piano music development and their characterization allow the understanding of the consistent patterns of the national music art. The historical periodization is determined by the objective historical factors of sociopolitical and economic nature and by the subjective aspects connected to the activity of certain authors.*

On this basis, the three stages in Moldavian composers' piano music development can be distinguished: the 1930s–1950s, the 1960s–1970s, and the 1980s–present. The initial stage is connected to the first experiments in piano composing in various genres oriented to the existing world music canons. The second period is marked by an intensification of composers' activity, the appearance of many new names, the creation of a great number of piano works with an extending set of expressive means and an enriching musical language. The particularity of the third period is the shrinking of composers' activity and the growing tendency of artistic design complication, the emergence of more modern composing techniques.

The goal of the given analysis is the revelation of the objective consistent patterns of the historical development of Moldavian composers' piano works, the identification of the main trends in its formation, the characterization of the evolution of the autochthonous composers'

attitude towards the examined domain of music creation, and also (to a certain extent) the prognosis of its future development. The examination and the analysis of the historical periodization of the autochthonous piano music will allow to determine the artistic value of Moldavian composers' piano works from a modern standpoint, to spot the authors' contribution to the historical process of pianistic art development.

Key words: musical education, concert repertoire, miniatures for piano, composer style

The piano art takes a special stance in the nowadays musical culture of the Republic of Moldova, which fact could be easily explained by the broadest performance capabilities offered by the grand piano as well as by the diversity of its functions. The piano apart from being a solo instrument is also an entrant of all sorts of ensembles, such as chamber, band stand and symphony orchestras. The piano part is often stands out as a background in vocal, chorus and instrumental pieces. The piano is seen as the right hand counterpart of the amateur and professional dancing groups, during rehearsals of choral groups and training for opera singers. And finally, the piano finds its wide range application in the educational excellence at musical schools, lyceums, colleges and academies; this instrument is a must for the learners of all skills when studying musical-theoretical and historical disciplines serving to development of harmonious and polyphonic thinking, broadening general musical purview and getting familiar with the new music. All of the above demonstrates the *de facto* leading role played by the piano in the system of musical education, composing arts and in the concert life of the Republic of Moldova.

Many of the outstanding representatives of the Moldovan piano performance tradition, such as M. Zeltser, A. Bonduryansky, O. Mayzenberg, S. Kovalenko, R. Seinfeld and A. Palei, became bright concerting piano players gaining public recognition in their own land as well as overseas. Highlighting importance and live interest to piano are numerous contests of young piano players conducted in different cities of Moldova as well as the Republican and international competitions of young piano players hosted in Chisinau (for example, Eugen Coca's International Competition). Nowadays, the process of training professional musicians in our country is done at the grounds of musical educational institutions of secondary (C. Porumbescu and S. Rachmaninov musical lyceums and Stefan Neaga musical college) and higher educational level (Academy of Music, Theatre and Fine Arts).

Among the leading pedagogues that have generously contributed to the development of piano performance of Moldova it is worth mentioning Yu. Guz, A. Standnitskaya, A. Sokovnin, T. Voytsehovskaya, E. Revzo, G. Strahilevich, E. Zak, V. Levinzon, L. Vaverko, V. Sechkin, S. Kovalenko and many others. In their teaching work they were persistently aspiring to achieve expressiveness of intoning, pianistic freedom as well as to shaping up excellent technique at the background of explicit understanding of musical form. The longstanding paramount objective was confined to fostering good taste and developing creative imagination and creative initiative with their disciples. That very notable interest attained by the national composers to piano music could be

explained by the important role played by the piano instrumental performance as well as by the achievements of piano teaching arts in the Republic of Moldova.

The first compositions for piano in the territory of nowadays Republic of Moldova appeared during the twentieth-thirties of the XX century and were written by L. Gurov and Stefan Neaga; herewith one could mention *Two preludes, Three pieces and Sonata* for piano by L. Gurov, *Sonata and French suite* for piano by Stefan Neaga. A small number of piano compositions also appeared during the Second World War of which the most successful were *Paraphrase, Two nocturnes, Dance, Bessarabca and Oleandra* by Stefan Neaga. After 1945, the cohort of piano composing musicians was replenished by V. Zagorsky, L. Gurov, V. Masyukov, S. Lobel, D. Fedov and G. Bogachev. The most notable compositions are *Two pieces* by Stefan Neaga, *Ten pieces* by V. Zagorsky, *Preludes, Two rondos and Sonata* by S. Lobel and *Suite* by D. Fedov.

In fiftieth of the last century the number of piano compositions by the Moldovan musicians takes a notable increase. The major place among these belongs to miniatures and variations. For example, we could point out to genre-specific *Humoresque* by A. Mulyar, *Hora* by S. Lungul, *Ostropats* and *Moldovan dance* by Stefan Neaga, seven collections of pieces by S. Lobel, *Hora, Batuta and Humoresque* by D. Fedov. Reaching out to variations genre were P. Rivilis, G. Neaga, S. Lungul and Z. Tkach. All of herewith mentioned compositions are marked by optimistic approach to the concept, bright character of music bearing on musical expression means typical of Moldovan folklore.

In the sixtieth of last century the piano music in Moldova is acquiring same features as one could notice in other genres of composers' creation: more sophisticated musical language; more clearly outlined pursuance of intellectualization of image structure along with desire to update the traditional genres. To certain extent, the like qualities have manifested themselves in the pieces by O. Tarasenko, *Suite* by T. Tarasenko, *Oriental suite* by G. Bogachev, *Preludes* P. Rusu, *Scherzo* by S. Shapiro, *Burlesque and Novella* by V. Zagorsky, *Poem* by S. Lungul and *Children's suite* by Z. Tkach. According to E. Kletinich, the creativity of one of the coryphaeus of the Moldovan composers' school V. Zagorsky during the 60th of last century was marked by "...the attraction academic nature, objective arrangement of emotions, enhanced interest to Moldovan musical folklore mastered in best traditions of Russian classics" [1, p. 128]. The 70th and 80th of the last century appeared to by the most productive for the Moldovan piano music. Alongside with such renowned masters as S. Lungul, Z. Tkach, G. Neaga, S. Lobel and V. Rotaru, there emerged a cohort of relatively young composers, such as B. Dubossarsky, G. Kuzmina and G. Mustea.

The range of genre solutions becomes more versatile. Concomitantly with an avalanche of piano miniatures there emerge a rather impressive number of sonatas and suites. The authors of sonatas for piano were T. Tarasenko, A. Sokiryansky, P. Rusu, G. Neaga, B. Dubossarsky, A. Mulyar, I. Makovey, V. Ciolac, S. Buzila, V. Verhola, and S. Lobel. Addressing the suite genre were L. Gurov (*Children's suite*), A. Luxenburg (*Aquarelle*), T. Ciriac (*Suite*), S. Lungul

(*Masks*), and G. Mustea (*Suite*). During the last two decades of the XX century composed for piano was a large number of works different in character: *Syrba* and *Bryulets* by E. Mamot, *Invitation to a dance* by B. Bitkin, *Hora* by S. Lungul, *Matisor* by I. Macovei, *Lark song* by G. Kuzmina, *Scherzo* and *Toccata* by V. Ciolac, *Dreams fairy* and *Razaseasca* By V. Belyaev, *Improvising folk style* and *Five novelettes on the same theme* by V. Rotaru, *From the old times*, *Capriccio* and *Still life with flowers, melodies and harmonies* by G. Ciobanu.

This review allows one to assert that the piano creation by the Moldovan composers is rather versatile and represented by broad genre spectrum of concepts, including pieces, cycles of pieces, large single movement compositions, sonatas and concerts. Created in different historical periods piano compositions by national authors represent a spectrum of style directions, technique of composer's writing, types of folkloristic orientation as well as varieties of piano texture. Outlining main historical stages in the development of piano music of the Republic of Moldova and their characteristics allows us to understand the regularities of development of the national musical art. The historical periodization is determined by the objective historical factors of social-political and economic nature as well as by the subjective instances bound to the activity of the specific authors.

Bearing on herewith mentioned data, one could identify three stages in the development of piano music of the Moldovan composers: from 1930 to 1950, from 1960 to 1970, and from 1980 up to date. The incipient stage is bound with the first experience of piano compositions in different genres, oriented towards the canons existing in the world's music. The second stage was marked by the enhancement of composing activity, emergence of a large number of new names, creation of a notable number of piano opuses in which the sphere of expressive means is broadened while the musical language is enriched. A distinguished feature of the third period lies with a slumping pace of composers' activity and deepening trend of moving towards individualization of the artistic plans and emergence of more advanced compositional techniques of composition.

The piano pieces by national composers bear the imprint of style and genre features of its time while mirroring the most important milestones of historical evolution of musical art specific for the considered period. The time of composing was primarily reflected in the musical language of piano pieces as well as in the choice of artistic expressiveness by the composers. Pieces for piano written by the Moldovan composers during 1930–1950, have outlined the baseline that would become the mainstream for the national piano literature during the subsequent decades and determined specific features of the national lyrical miniature. The issue is about organic merger of classical musical creation of form, bearing on already crystallized in the European music different types of piano texture, on the one hand, and on the nationally-specific musical thematic line repeating the modal, rhythmic and genre features of the Moldovan instrumental and songlike folklore, on the other hand.

The piano pieces created by the Moldovan composers during 1930-1950, share a number of similar features in what concerns the image structure of music as well as the musical language means. These creations are distinguished by optimistic perception of world, personified images of vigorous, assertive movement, which is rather often linked with the world of dance folklore. The dramaturgy of non-conflicting comparison is mainly targeted towards integral (simple or complex) composition forms. Domination of vivace, simple metro-rhythmic relations and symmetric scale-thematic structures makes these pieces easily perceptible. The piano texture is determined by image-genre features of thematic invention while the dominating homophonic-harmonious texture determines the respective functions of texture elements.

The piano pieces by the Moldovan composers created during 1960–1970, are much more advanced compared such created in the previous decades. Nonetheless, these pieces reflect the new quality level of composer's thinking by the national authors. First of all it applies to the individualization of artistic concepts. Rather often the composers are stepping away from the specific genre lyrical expressiveness moving towards the sphere of generalized folkloric approach. The author's position assimilates and subordinates musical expressiveness means associated with the folklore. The musical language of piano pieces appears to be more contemporary thus reflecting acquaintance of national composers with the achievements of musicians of other republics of the former Soviet Union as well as such of foreign countries. Emergence of piano pieces created by the Moldovan composers during 1960–1970, resulted from ever growing masterly performance manifested by the young piano players, intensive participation in the republican and inter-republican music competitions. Chances to represent the national piano music at the international level, to show it through competition practice of other countries served to enhance composers' attention to this type of creation.

The composers abstain from being restricted by traditional *dur-moll* and using more complex tonal forms of organization instead. The harmonic vertical is getting complicated due to dissonantness, renouncing on tertian texture of chords. The piano texture in the pieces of this period is rather versatile with frequent use of different individualized combinations of homophonic-harmonious and imitation-polyphonic textures, which requires application of various types of piano technique when implementing the performance conception. In piano pieces created during 1960–1970, one could see a diversification of image-emotional arrangement, complication of the character of piano writing structure at the background of brighter creative script of the authors. It is worth pointing out here to piano pieces by G. Neaga, S. Lungul, P. Rusu and G. Mustea.

A rather substantial part of the pieces created at the end of XX – beginning of XXI century is distinguished by the use of various types of modern composing technique, renewal of traditional genres (miniatures by A. Luxenburg, V. Belyaev, G. Ciobanu, V. Burlya and S. Pislari). Small number of piano pieces created at the end of the XX century, could be explained by socio-

political and social nature of such and show rather vividly the desire of their authors to move towards individualization of artistic conceptions while pursuing their own ways in arts. "This musical piece is distinguished by modern composer's writing. It reveals multiple allusions of musical Romanism, Post-Romanism and Impressionism, which are finely reproduced by means of musical language typical for the art of the last decades of the XX century," – comments E. Mironenko on the G. Ciobanu's *Still life with flowers, melodies and harmonies* [2, p. 5]. Thus, the general line of historical development characteristic of piano music of Moldova that has reflected the trend of development of the professional composer creation as a whole could be determined as a movement from common towards particular, from typical towards individual.

References

1. CIOBANU, Gh. *Piese pentru pian*. Chişinău: Cartea Moldovei, 2004, 48 p
2. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987, 270 с
3. ГУПАЛОВА Е. *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*. Автореф. дис. д-ра иск. Кишинев, 2008, 31 с
4. ROMAN R. *Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova*. Autoref. tezei dr. în studiul artelor. Chişinău, 2008, 21 p

10. ANALIZĂ INTERPRETATIVĂ COMPARATĂ ȘI VIZIUNE PERSONALĂ ASUPRA ARIEI VISSI D'ARTE DIN OPERA TOSCA DE GIACCOMO PUCCINI

COMPARATIVE INTERPRETATIVE ANALYSIS ON VISSI D'ARTE ARIA FROM THE TOSCA OPERA BY GIACCOMO PUCCINI

Doina Dimitriu Ursachi, Lecturer PhD.,
„George Enescu” University of Arts, Iași, Romania

Rezumat: În domeniul artei scenice, Puccini rămâne un reper de excepție. Nici măcar Wagner nu a demonstrat o preocupare similară pentru integrarea muzicii, cuvântului și gestului într-un concept scenic unic, ce are ca rezultat o operă ce poate fi pusă în scenă fără prezența unui regizor. Niciuna dintre indicațiile scenice detaliate nu poate fi ignorată fără a aduce prejudicii efectului general. Încă din actul 3 al operei *Manon Lescaut*, înlocuiește tradiționalele pezzi concertati statice (în care personajele și corul dialoghează polifonic) cu un ansamblu activ (în acest caz, cel al prostituatelor). Puccini este un romantic cu o viziune realistă asupra lumii. Meditează adânc asupra existenței, „revoltat împotriva a tot ce este meschin și urât, însuflețit de dorința arzătoare de a se înălța spre un ideal de frumusețe și puritate morală, care arată iubirea, ambiția, gelozia, sărăcia în toată goliciunea lor, emoționându-se profund în fața adevărilor umane”⁸³. Personajele operelor sale sunt adevărate tipologii umane, corespunzând dramaturgiei și limbajului muzical. La acestea se adaugă talentul lui Puccini de a evoca ambianța, adesea mixând muzica cu sunete stranie (clopotele din *Tosca*, sirenele vapoarelor în *Il tabarro*). Însuși Debussy, fără a manifesta conexiuni stilistice cu opera italiană, îi mărturisea lui Paul Dukas faptul că nu știa pe nimeni care să fi descris Parisul epocii lui Louis-Philippe la fel de bine ca Puccini în *La bohème*⁸⁴.

Cuvinte cheie: operă, opera *Tosca*, soprană, arie

1. Introducere

Vocalitatea ideală pucciniană presupune voci mari, pline (lirico-pieno), spinte sau dramatice, rotunde, frumos timbrate, calde, senzuale, tocmai pentru a putea susține încărcătura dramatică a personajelor și amploarea orchestrală. Tot ceea ce se cunoaște despre vocalitate și pedagogia cântului trebuie să constituie o bază de pornire în educarea vocilor cântăreților, care trebuie să cunoască toate tehnicile și principiile cântului sprijinit și susținut de respirația energetică. Cântul de performanță în general, și executarea rolurilor pucciniene în special, se fac la mari presiuni sangvine și respiratorii, ceea ce reclamă o stare de sănătate și autocontrol perfecte.

2. Repere generale ale analizei

Demersul analitic comparativ pornește de la două variante ale ariei asemănătoare din punct de vedere vocal și interpretativ, plasate temporal la o distanță de aproximativ 30 de ani. Alegerea celor două interprete a fost realizată pe baza raportării acestora la tradiția interpretativă vocală: Maria Callas (alături de dirijorul Victor de Sabata) este emblematică privind rolul Folia Tosca, atât din punct de vedere vocal, artistic cât și al tradiției italiene, reprezentând imaginea universal suprapusă eroinei operei pucciniene. În același timp viziunea

⁸³ Boțocan, Melania și Pascu, George – *Carte de istoria muzicii*, Editura Vasiliana, Iași 1998, p. 78

⁸⁴ New Grove Dictionary of Opera, op. cit., p. 1171

sa interpretativă reprezintă, prin modernitatea concepției, etalonul sustenabil până în contemporaneitate. Pe de altă parte, Maria Guleghina, reprezentantă a școlii de canto ruse, întruchipează simbolul reevaluării tradiției, completând viziunea dramaturgică a maestrului Riccardo Muti.

Cele două ipostaze ale ariei dețin câteva elemente caracteristice comune: sunt considerate interpretări etalon, ce utilizează o vocalitate potrivită rolului (soprană lirico-spintă⁸⁵, respectiv dramatică⁸⁶), sunt dublate de viziuni dirijorale remarcabile și realizate într-un teatru de referință pentru lumea spectacolului muzical dramatic – Scala din Milano. *Vissi d'arte* este o arie de mare susținere, ce nu excelează prin virtuozitatea vocală, ci prin ampla respirație și sensibilitatea execuției, criterii ce sunt realizate în mod original de cele două interprete. Cu toate acestea, remarcăm predispoziția Mariei Callas către latura expresivă, către maxima acuratețe, în timp ce Maria Guleghina se remarcă prin dramatismul vocal. Cele două soliste utilizează potențialul vocal și interpretativ personal în totalitatea sa, fiind susținute de concepțiile și mijloacele tehnice particulare.

3. Aspecte generale de limbaj:

- tempo – andante lento appassionato (pătrimea = 40)
- indicația de expresie – *dolcissimo con grande sentimento*
- măsură – 2/4, respectiv 4/4 (13 măsuri respectiv 22 măsuri)
- dinamica - *ppp* → *f*
- formulele ritmice utilizate implică atât întreaga paletă a valorilor binare (de la șaisprezecimi la doimi) precum și diviziuni excepționale (triolet complet sau cu pauze)
- ambitusul – fa2 → sib3
- ornamentația planului vocal utilizează apogiaturile simple superioare
- indicațiile de expresie plasate pe parcursul discursului vizează atât latura interpretativă - *con molta dolcezza, con anima, dolcissimo, cresc. molto, con canto*, cât și variațiile de tempo – *poco allargando, poco rallentando, molto allargando, col canto*
- timbrul de voce potrivit interpretării este cel de soprană lirico-spintă sau soprană dramatică

1. soprana lirico-spintă deține un timbru strălucitor, maleabil, penetrant, cu consistență vocală, un ambitus extins, un colorit vocal multiplu, capabil de gradații dinamice complexe;

⁸⁵ Soprana spintă (sau lirico-spintă) este o categorie de voce de soprană de operă a cărei voce deține claritate și ușurință pe sunetele acute, capabile de a fi „împinse” pentru a obține fără efort culminații dramatice. Acest tip de voce poate poseda de asemenea și culori timbrale oarecum întunecate, mai mult decât o soprană lirică obișnuită. În general, contrar modelului sopranei dramatice, se folosește mai degrabă de tehnica *squillo* (strălucire) pentru a penetra sunetul orchestrei decât să cânte alături de aceasta. Soprana spintă realizează cu ușurință schimbări dinamice în interpretarea textului muzical, iar extensia registrică este aproximativ între C1 către acut D3.

⁸⁶ Categorie a vocilor de soprană de operă cu timbru puternic, bogat, emoțional. Corzile vocale groase ale vocii dramatice de obicei (însă nu întotdeauna) implică o mai slabă agilitate decât cea a vocilor înalte, însă compensată de un sunet mai plin, mai susținut. De obicei, această voce are un registru mai mic decât alte soprane, și un timbru întunecat. Sunt folosite adesea pentru rolurile de eroine, de femei ce se confruntă cu un destin tragic, plin de suferință.

2. soprana dramatică se caracterizează prin timbru întunecat, relativ maleabil, penetrant prin volum, ambitus relativ, culori vocale egale și o dinamică restrânsă.

4. Observații generale privind vocalitatea:

1. este o arie de suținere (atât în nuanțele mici cât și în cele mari, ceea ce implică o frazare lungă pe *legato*);
2. maleabilitatea vocală este absolut necesară în schimbările continue de dinamică;
3. necesitatea unei sonorități compacte, omogene, a unui vibrato egal, a cursivității absolute în desfășurarea liniei de cânt, fără mari salturi intervalice (cuprinzând paleta intervalică de la secundă la sextă);

Datele înregistrării

1. Teatro alla Scala, Victor de Sabata, Floria Tosca – Maria Callas, anul 1997, Aria *Vissi d'arte*, actul II, 3,12 min.
2. Teatro alla Scala, Riccardo Muti, Floria Tosca – Maria Guleghina, anul 2000, Aria *Vissi d'arte*, actul II, 3,30 min.

DINAMICĂ	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. început interiorizat la nivelul nuanței, <i>pp</i> , urmată de o creștere imperceptibilă	1. început decis, necorespunzător nuanței <i>pp</i> , propriu vocii de soprană dramatică
2. desfășurare dinamică fluidă, elegantă	2. dinamică impunătoare, avântată, contrastantă
3. desfășurarea textului muzical într-o manieră firească	3. corectitudine în exprimarea vocală în raport cu partitura
4. utilizarea nuanțelor foarte mici indicate de compozitor	4. sonoritate vocală amplă, acumulare de tensiune dramatică prin folosirea potenței la maxim
5. crescendo-uri în sensul ascendent al melodiei în obținerea arcurilor melodice culminante și accentuarea lor, nedepășind raționalul	5. nuanțe constante în pasajele acute, sublinierea caracterului strălucitor al momentului
6. conducerea vocală impresionează printr-un joc dinamic suplu și firesc	6. linia proporțiilor este uneori depășită, neexistând un control absolut asupra intensității fiecărui sunet
7. reportul <i>cresc.</i> – <i>descresc.</i> realizat cu strictețe	7. folosirea cu precădere a nuanțelor ridicate, impuse de greutatea vocală
8. realizarea cu rigurozitate a tuturor accentelor tonice (corespunzătoare textului), cât și a celor expresive indicate în partitură și a celor de natură tradițională	8. exacerbarea intensității accentelor expresive

AGOGICA	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA (înreg. din anul 2000)
1. tempo așezat, corespunzător indicațiilor din partitură și perioadei	1. tempo mai alert, corespunzând cerințelor dirijorale
2. frecvente fluctuații de tempo impuse de tradiția pucciniană: <i>a tempo</i> – <i>rall</i> – <i>a tempo</i> ⁸⁷	2. preluarea „variantei Callas” într-o manieră personală – motivată prin

⁸⁷ Precizările sunt raportate la modelul interpretativ tradițional.

	fluctuațiile cerute de textul muzical
3. stricta colaborare interpret-dirijor, având ca urmare o senzație de interiorizare nobilă exprimată atât în pasajele lente, cât și în cele narative	3. urmărirea cu strictețe a cerințelor dirijorale, în vederea unei bune sincronizări
4. echilibru în expunerea textului muzical, într-o fluctuație ritmică judicioasă	4. dinamismul liniilor ascendente în vederea obținerii unei sonorități spectaculoase
5. neexistența decât în subsidiar a unui tempo unitar	5. acumularea tensională se realizează prin rărirea tempo-ului
6. pauze (respirații) cerute atât de textul muzical cât și de cel poetic (starea personajului)	6. respectarea pauzelor (respirațiilor) conduce în unele momente la detensionarea expresiei
7. atenție deosebită acordată detaliilor agogice	7. acompaniamentul reflectă în mod corespunzător detaliile impuse de textul muzical

VOCALITATE	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. atacuri precise, nelovite, pregătite mental și vocal	1. atacuri moi, vibrante, specifice vocalității, cât și modului de concepție
2. în planul vocalității, utilizează sunete calde, bine focusate (fără a fi aspre)	2. impetuozitate vocală (<i>mp-ff</i>), cu efect dramatic satisfăcător
3. mare plasticitate și maleabilitate în dezvoltarea sonoră vocală, dar încadrate în limitele impuse de partitură cât și de personaj (în momentele concrete ale dramaturgiei)	3. construcții vocale bine delimitate, tendințe către exuberanță vocală
4. vocalitate calitativă, capabilă de o varietate amplă de subtilități, cât și o suplețe deosebită în sonoritățile acute	4. specularea maximă a pasajelor importante sau de efect
5. apogiaturi expresive, executate în manieră pucciniană – „cântate”	5. ornamente imprecise
6. varietate de trăiri emoționale expuse prin schimbarea culorilor vocale și a penetranței timbrale	6. sonoritate omogenă dar relativ plată, datorată lipsei schimbărilor de culoare
7. raportul vocal rațional-afectiv echilibrat	7. expresie predominant afectivă, încadrată de concepția dirijorală
8. susținerea intensității în emiterea fiecărui sunet într-o manieră desăvârșită	8. emisie predominant amplă și generoasă, în defavoarea supleții vocale
9. dicție perfectă, respectarea tuturor regulilor de pronunție a limbii italiene	9. pronunție aproximativă, alterarea consoanelor în pasajele acute prin transformarea lor în vocale, dicție relativă
10. realizarea unui legato perfect prin folosirea judicioasă a portato-urilor și portamentelor	10. exces de portamente în execuția vocală

DRAMATURGIE	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. integrarea discursului vocal în acompaniament, într-un perpetuu dialog	1. neglijarea acompaniamentului din punct de vedere expresiv, doar în vederea respectării partituri
2. final patetic, intens, cu respectarea regulilor	2. finalizare impetuoasă, în limita

tradiționale de execuție și interpretare	posibilităților vocale și tehnice, nerespectând pauzele tradiționale și cerințele dirijorale
3. exigență în controlul frazării, dar urmărind sinuozitatea <i>rall – a tempo</i> specifică stilului puccinian	3. respirații bine delimitate, frazare relativă, în funcție de posibilitățile vocale
4. atitudine solistică în zonele cu orchestrație masivă	4. prezență vocală marcantă în pasajele dense ale acompaniamentului
5. realizarea culminațiilor sonore (sunetelor acute) într-o manieră echilibrată prin atacuri directe, cu un vibrato calitativ	5. culminații sonore nepregătite, prin menținerea aceleiași intensități în momentele anterioare acestora
6. adaptarea vocalității în momentele de dialog cu orchestra într-o manieră absolută, prin respectarea tuturor indicațiilor de expresie din partitură	6. adaptarea vocalității în momentele de dialog cu orchestra în funcție de propriile posibilități vocale și tehnice

5. Concluzii

Drama operelor lui Puccini se concentrează în jurul personajului feminin, care, confruntat cu situații dramatice, acționează imprevizibil, ieșind astfel din tipare. Întruchipările sonore ale vocii de soprană (cuvântul cântat și rostit) sunt investite cu o forță simbolică fără precedent într-un discurs muzical nou, de un dramatism care solicită interpretelor dăruire totală și creativitate, mai presus de tehnica vocală care nu este un scop în sine. Vocalitatea ideală pucciniană presupune voci mari, pline (lirico-pieno), spinte sau dramatice, rotunde, frumos timbrate, calde, senzuale, tocmai pentru a putea susține încărcătura dramatică a personajelor și amploarea orchestrală. Tot ceea ce se cunoaște despre vocalitate și pedagogia cântului trebuie să constituie o bază de pornire în educarea vocilor cântăreților, care trebuie să cunoască toate tehnicile și principiile cântului sprijinit și susținut de respirația energetică. Cântul de performanță în general, și executarea rolurilor pucciniene în special, se fac la mari presiuni sangvine și respiratorii, ceea ce reclamă o stare de sănătate și autocontrol perfecte. Pentru interpretarea lucrărilor pucciniene, talentul de tragedian este obligatoriu, datorită densității stărilor și trăirilor, iar emisia vocală necesită valorificarea mediului și sunetelor grave ale vocilor, în general sonore, ample și penetrante. O bună tehnică vocală permite cântărețului adaptarea vocii sale de la *belcanto* la stilul parlando, până la vorbirea scenică și execuția onomatopeelor.

Abstract: *In the field of performing arts, Puccini remains an exceptional milestone. Not even Wagner demonstrated such concern for integrating music, words and gestures into a unique scenic concept which results in an opera that can be staged without the help of a director. None of the detailed stage directions can be ignored without harming the general effect. Even since the third act of Manon Lescaut, the traditional static pezzi concertati (in which the characters and choir dialogize polyphonically) are replaced by an active ensemble (in this case, the one of prostitutes). Puccini is a romantic with a realistic view of the world. He meditates deeply about existence “revolted by everything paltry and deformed, animated by a burning desire to rise to an ideal of moral beauty and purity, showing love, ambition, jealousy, poverty in all their nakedness, being profoundly touched by human truths”⁸⁸. The characters of his works are real human typologies corresponding to drama and musical*

⁸⁸ Boțocan, Melania și Pascu, George – *Carte de istoria muzicii*, Vasiliana Publishing, Iași 1998, p. 78

language. To all these can be added Puccini's talent to evoke ambiance, often mixing music with strange sounds (the bells from *Tosca*, the ship sirens from *Il Tabarro*). Debussy himself, without showcasing any stylistic connections to Italian opera, confessed to Paul Dukas that he hadn't met anyone to have described the Paris of Louis-Philippe's epoch as well as Puccini in *La Bohème*⁸⁹.

Key words: opera, *Tosca*, soprano, aria

1. Introduction

The ideal vocality of Puccini requires voices which are ample, full (lirico-pieno), spinto or dramatic, round, beautifully timbrated, warm, sensual, just as to be able to support the characters' dramatic charge and orchestral richness. Everything known about vocality and singing pedagogy has to constitute a starting point in educating the singers' voices, who need to be familiar with all the techniques and principles of song supported by energetic breath. Professional singing in general and performing roles by Puccini in particular, have to be carried out at high blood and respiratory pressures, which require perfect health and self-control.

2. Overall highlights of the analysis

The comparative analytical endeavor starts from two versions of the aria, similar in vocal and interpretative terms, temporally placed at a distance of approximately 30 years apart. The selection of the two interpreters was based on comparing them to the vocal interpretative tradition: Maria Callas (along with the conductor Victor de Sabata) is the epitome for the role of Floria Tosca, both from a vocal and Italian tradition perspective, representing the image universally incumbent to the heroin from Puccini's works. At the same time, her interpretative vision represents, by its modern design, a sustainable standard to this day. On the other hand, Maria Guleghina, representing the Russian school of singing, embodies the symbol of tradition itself reevaluated, completing Ricardo Muti dramaturgical vision.

The two aspects of the aria hold a few common characteristic elements: they are considered standard interpretations that utilize vocality suitable for the role (lirico-spinto⁹⁰ soprano and dramatic one⁹¹), they are coupled with outstanding conducting visions and are performed in a theater of reference for the world of dramatic musical show – Scala from Milano. *Vissi d'arte* is a hard aria which does not excel through its vocal virtuosity, but through its ample breath and the sensitivity of execution, criteria that are performed in an original manner by the two artists. However, it can be noted Maria Callas's predisposition towards the

⁸⁹ New Grove Dictionary of Opera, op. cit., p. 1171

⁹⁰ Spinto soprano (or lirico-spinto) is a soprano voice category whose voice has clarity and ease while executing high sounds, capable of being "pushed" in order to obtain dramatic culminations without effort. This type of voice also possesses somewhat dark timbral colors, more than a usual lyrical soprano. In general, contrary to the dramatic soprano model, the technique used is the one of squillo (brightness) in order to penetrate the orchestral sound instead of singing along with it. The spinto soprano easily accomplishes dynamic changes in the interpretation of the musical text, and the registry extension is approximately between C1 and D3.

⁹¹ Category of the voices of sopranos with a timbre that is powerful, rich, and emotional. The thick vocal chords of the dramatic voice usually (but not always) imply weaker agility than that of the high voices, but compensates with a fuller sound. Typically, this type of voice has a narrower registry than that of other sopranos, and a dark timbre. They are often used for the roles of heroines, women facing a tragic destiny which is full of suffering.

expressive side and maximal accuracy, while Maria Guleghina is distinguished through dramatic vocals. The two vocalists use their interpretative and vocal potential in its wholeness, being supported by their particular technical means and conceptions.

3. General language aspects

- tempo - andante lento appassionato (quarter note = 40)
 - indication of expression - *dolcissimo con grande sentiment*
 - beat - 2/4, 4/4 respectively (13 beats and 22 beats respectively)
 - dynamic - *ppp*→*f*
 - the rhythmic formulas utilized involve the whole range of binary values (from sixteenths to seconds), as well as exceptional divisions (complete triolet or with breaks)
 - ambitus – fa2→sib3
 - the ornamentation of the vocal plan utilizes simple superior appoggiaturas
 - the indications of expression placed during the speech vary both the interpretative side - *con molta dolcezza, con anima, dolcissimo, cresc. molto, con canto*, as well as variations of tempo - *poco allargando, poco rallentando, molto allargando, col canto*
 - the appropriate timbre of interpretation is the one of lirico-spinto soprano or dramatic soprano
1. the lirico-spinto soprano holds a timbre that is bright, malleable, penetrating, with vocal consistency, extended ambitus, vast vocal color capable of complex dynamic gradations;
 2. the dramatic soprano is characterized by a timbre which is dark, relatively malleable, penetrating due to its volume, relative ambitus, equal vocal colors and restricted dynamic.

4. General observations regarding vocality

1. it is an aria of maintaining (of both the little nuances and the big ones, which implies long phrasing on legato);
2. vocal malleability is absolutely necessary for the continuous dynamic changes;
3. the need for compact and homogenous sonority, equal vibrato, absolute fluency in unfolding the line of song without big range jumps (including the palette ranging from second to sixth);

Recording data

1. Teatro alla Scala, Victor de Sabata, Floria Tosca – Maria Callas, year 1997, *Vissi d'arte* aria, second act, 3,12 min.
2. Teatro alla Scala, Riccardo Muti, Floria Tosca – Maria Guleghina, year 2000, *Vissi d'arte* aria, second act, 3,30 min.

DYNAMIC	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. start internalized at nuance level, pp, followed by imperceptible increase	1. unhesitant start, improper for the pp nuance, characteristic for the dramatic soprano
2. fluid and elegant dynamic unfolding	2. imposing, soaring and contrasting dynamic
3. unfolding of the musical text in a natural manner	3. correctness in vocal expression compared to the score

4. use of very small nuances indicated by the composer	4. ample vocal sonority, accumulation of dramatic tension by using the maximum potency
5. crescendos in the ascending way of the melody during obtaining climactic melodic arcs and enhancing them without exceeding the rational	5. steady nuances during high fragments, underlining of the bright characteristic of the moment
6. vocal development impresses through a supply dynamic and natural game	6. proportions line is sometimes exceeded, there is no absolute control over the intensity of each sound
7. <i>cresc.</i> – <i>descresc.</i> ratio used with strictness	7. preferred use of high nuances, imposed by the vocal weight
8. rigorously achieving all the tonic accents (appropriate to the text), as well as the expressive ones indicated by the score and the traditional ones	8. exacerbating the intensity of expressive accents

AGOGICA	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. steady tempo corresponding to the indications of the score and period	1. faster tempo corresponding to the requirements of the conductor
2. frequent tempo fluctuations imposed by Puccini's tradition: <i>a tempo</i> – <i>rall</i> – <i>a tempo</i> ⁹²	2. "Callas version" takeover in a personal manner – motivated through fluctuations demanded by the musical text
3. close performer – conductor collaboration resulting in a sensation of noble inwardness expressed both in slow fragments and in narrative ones	3. strict following of the conductor's requirements for a better synchronization
4. balance in displaying the musical text in a judicious rhythmic fluctuation	4. dynamism of ascending lines in order to obtain spectacular sonorities
5. existence only on the side of a unitary tempo	5. accumulation of tension is obtained through tempo rarefaction
6. breaks (breaths) asked by both the musical text and the poetic one (the character's state)	6. conformation to breaks (breaths) sometimes leads to the unwinding of the expression
7. particular attention assigned to details of agogica	7. accompaniment accordingly reflects the details imposed by the musical text

VOCALITY	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. attacks which are precise, not crushed, mentally and vocally prepared	1. attacks which are soft, vibrated, vocality and conception mode specific
2. in the plan of vocality, warm and well focused (without being harsh) sounds are used	2. vocal impetuosity (mp – ff), with satisfying dramatic effect
3. great plasticity and malleability in vocal development, but contained in the limits imposed by the score and the character (in certain moments of the drama)	3. clearly delimited vocal constructions, tendencies towards vocal exuberance

⁹² The clarifications are in accordance to the traditional interpretative model.

4. qualitative vocality, capable of a large variety of subtleties as well as great flexibility in high sounds	4. maximum speculation of important or dramatic fragments
5. expressive appoggiaturas executed in a manner specific to Puccini – “sang”	5. imprecise ornaments
6. a variety of emotional states exhibited by changing the vocal colors and by timbral penetration	6. homogenous but relatively flat sonority due to lack of change in color
7. balanced rational – emotional ratio	7. predominantly emotional expression, framed by the conducting outlook
8. keeping the intensity in the emission of each sound in a perfect manner	8. predominantly broad and generous emission to the detriment of vocal suppleness
9. perfect diction while respecting all the rules of pronunciation of the Italian language	9. approximate pronunciation, alteration of consonants from high fragments by transforming them into vowels, relative diction
10. achievement of a perfect legato through judicious use of portatos and portaments	10. excess of portaments in the vocal execution

DRAMATURGY	
MARIA CALLAS	MARIA GULEGHINA
1. integration of discourse with the accompaniment in a perpetual dialogue	1. disregard of the accompaniment in terms of expressivity, but just for following the score
2. grand and intense finale which respects the traditional rules of execution and interpretation	2. impetuous finale, within vocal and technical skills, which does not follow the traditional breaks and conducting requirements
3. exigency in the control over phrasing, but following the <i>rall – a tempo</i> sinuosity specific to Puccini’s style	3. well defined breaths, relative phrasing, according to the respective vocal skills
4. soloist attitude in areas with massive orchestration	4. vocal present of mark during dense fragments of the accompaniment
5. achieving sound culminations (high sounds) in a balanced manner through direct attacks with qualitative vibrato	5. unprepared sound culminations by keeping the same intensity during the moments preceding the peaks
6. adapting vocality during moments of dialogue with the orchestra in an absolute manner, by following all indications of expression in the score	6. adapting vocality during moments of dialogue with the orchestra according to personal vocal and technical possibilities

5. Conclusions

The drama of Puccini’s works revolves around the female character who, faced with dramatic situations, acts unpredictably, thinking outside the box. The sound embodiments of the soprano voice (spoken and sang word) are invested with a symbolic force without precedent in a new musical discourse, with a certain feeling of dramatism which requires total dedication and creativity from the artists, above vocal technique that is not a goal by itself. The ideal vocality of Puccini requires voices which are large, full (lirico-pieno), spinto or dramatic, round, beautifully timbrated, warm, sensual, just to be able to support the dramatic charge of the characters and the orchestral richness. Everything known

about vocality and singing pedagogy has to constitute a starting point in educating the singers' voices, who need to be familiar with all the techniques and principles of song supported by energetic breath. Professional singing in general and performing roles by Puccini in particular, have to be carried out at high blood and respiratory pressures, which require perfect health and self-control. In order to perform Puccini's works, the talent of a tragedian is mandatory because of the density of emotional states, and vocal emission needs to exploit the environment and the deep sounds of the voice, usually ample and penetrating. A good vocal technique allows the singer to adapt their voice from bel canto to the parlando style, scenic talk and the execution of onomatopoeia.

References

1. Ardoin, J., „Maria Callas – Lecons de chant”, Fayard/Van De Velde, Editions Fayard/Van De Velde, 1991
2. Boțocan, Melania și Pascu, George – *Carte de istoria muzicii*, Vasiliana Publishing, Iași 1998
3. Cernei, Elena “Enigmele vocii umane”, Medicală Publishing, București, 1982
4. New Grove Dictionary of Opera, Oxford University Press, USA
5. Pinghireac, Georgeta “Simboluri estetice ale vocii de soprană”, The Publishing of Universitatea Națională de Muzică, București

CAPITOLUL II / PART II

TEATRU / DRAMA

1. JIANUL -SPECIE A TEATRULUI POPULAR JIANUL - SPECIE OF FOLK THEATRE

**Laura Gavriliță, Teacher,
"Ferdinand I" Highschool from Bacău of Romania,
Doctoral Candidate, „Alec Russo” State University from Bălți, Republic of Moldavia**

Rezumat: Ceea ce caracterizează, printre altele, folclorul românesc este bogăția obiceiurilor tradiționale legate de muncile agricole de peste an și de păstorit. Printre obiceiurile tradiționale, cele ale sărbătorilor de iarnă ocupă, datorită amploarei lor, un loc deosebit. Sărbătorile de iarnă sunt sărbătorile schimbării anului. Ele se desfășoară între 24 decembrie și 7 ianuarie și au ca punct central Crăciunul și Anul Nou. Repertoriul lor bogat cuprinde: colinde, plugușorul, sorcova, jocurile cu măști, jocurile cu păpuși, dansurile și teatrul popular cu tematică haiducească. Ca gen aparte, teatrul folcloric întrunește o serie de jocuri cu caracter de pantonimă ca și piese cu temă profană și religioasă. Teatrul de haiduci reprezintă piesa laică cea mai răspândită. Dar dacă în majoritatea provinciilor țării ea apare sporadic, Moldova o cunoaște în toate colțurile sale. De o mare popularitate se bucură piesa "Jienii" sau "Banda lui Jianu" întâlnită pe Valea Trotușului din județul Bacău, România. Acțiunea în mare, este următoarea: câțiva haiduci care se găsesc în codru așteptându-și căpitanul, cântă despre faptele de dreptate pe care le-au săvârșit în lupta lor împotriva exploatarelor și a instituțiilor care îi ocrotesc. Când căpitanul lor pe care-l așteptau sosește, n-au timp să-și manifeste bucuria deoarece sunt înconjurați pe neașteptate de poteră. Arestarea căpitanului ar fi devenit un fapt împlinit dacă, prin mijlocirea unei sume de bani, poterașii nu ar consimți să-i lase libertatea. Obținerea libertății se face totdeauna fără ca haiducii să renunțe la lupta pe care o duc. În unele cazuri, punerea în libertate se îndeplinește cu ajutorul unei femei care poate fi mama, sora ori iubita căpitanului. Din cercetările făcute rezultă că această piesă s-a răspândit începând din deceniul VIII al veacului al XIX-lea, prima reprezentare cu public având loc la Roman, la 24 decembrie 1879 pe Strada Mare, avându-l ca autor pe M.Pascaly. Pentru larga ei răspândire, piesa "Jianu" este considerată "părintele" teatrului nostru popular. În ceea ce privește autorii săi inițiali, par a fi provenit dintr-un mediu intelectual. Iancu Jianu, personajul care stă la baza piesei nu este moldovean ci este de peste Olt, la origine fiind boier de țară. Această origine a generat multe ziceri pe tema "haiduciei" sale. Anton Pann a scris o baladă, George Breazu realizează două variante muzicale ale acesteia cunoscute sub numele de cântece haiducești, apar apoi diferite doine care se identifică cu poezia lirică de haiducie, cu diverse alte cântece populare și culte, fragmente din opera lui V.Alecsandri, M.Millo ș.a.

O caracteristică aparte a teatrului popular este realismul deoarece acesta a răspuns idealurilor social-artistice ale maselor populare, s-a răspândit cu rapiditate și a devenit modelul cel mai prețios care a servit la construcția unor opere folclorice ulterioare, creații artistice prețioase. Haiducia a reprezentat principala armă în lupta de eliberare națională și socială începând din perioada feudală până în primele decenii ale secolului al XIX-lea. De-a lungul timpului faptele de vitejie ale haiducilor au fost transpuse în legende, balade sau cântece bătrânești pe care, astăzi, bunicii și bătrânii de pe Valea Trotușului le transmit nepoților lor și vorbesc despre oameni viteji, dornici de dreptate și de locuri de mult dispărute și cărora le păstrează amintirea. Interesant de observat este inventivitatea și "profesionalismul" personajelor, ai acestor creatori-actori-cântăreți, costumația, coregrafia, elementele de recuzită ale fiecăruia. "Jianul" jucat la Vâlcele are ca personaje aparte, caii.

Aceștia sunt împodobiți cu diferite obiecte specifice sărbătorilor de iarnă, respectiv zone unde se joacă. Personajele din "Jian", actorii sunt tineri grupați în jurul "căpitanului" lor, un gospodar renumit care adună banda și fac repetiții până pe 31 decembrie. Prima reprezentație se dă la Primăria din localitate și de acolo se pleacă în diferite locuri și sate din jur. Piesa "Jianu" pornește de la caracterul de urare, subiectul este inspirat din istorie, personajele sunt persoane talentate, au costume și recuzită specifice și cuprind elemente literare și muzicale prezentate vocal, solistic, instrumentele muzicale lipsind cu desăvârșire. Se poate spune că numai prin tradiția orală s-au păstrat toate acestea până în zilele noastre și ele constituie o parte a tezaurului nostru folcloric ce reprezintă România în lume.

Cuvinte cheie: folclor românesc, teatru popular, tradiții

1. Introducere

Teatrul popular nu are o răspândire generală și uniformă pe tot cuprinsul țării. Horia Barbu Oprișan în cartea sa "Teatrul fără scenă" consideră Moldova, pe drept cuvânt, patria și inima acestui gen folcloric, care reprezintă ceva mai mult decât un simplu divertisment, el fiind o expresie originală, o formă aparte de exteriorizare a spiritualității țărănești, a simțului estetic înăscut al țăranului român. Despre teatrul popular românesc putem spune că are un repertoriu întins, foarte variat și bogat în subiecte și motive. Însă, trebuie remarcat faptul că, de la o regiune la alta, importanța acordată unei anumite categorii din acest teatru popular, este de asemenea foarte diferită. Poate nu întâmplător, pe Valea Troțușului, *Jienii* se bucură de o mare popularitate; în primul rând, pentru că subiectul piesei readuce în memoria oamenilor, fapte și întâmplări din trecutul zbuciumat al poporului nostru, iar spectacolul în sine, constituie un prilej de desfătare atât pentru privitori dar și pentru cei ce-l joacă.

2. Discuții

Sărbătorile de iarnă constituie stagiunea acestui teatru, iar prispa, ograda sau odaia unde sunt primiți "actorii" se transformă într-o "scenă temporară" pe care se desfășoară spectacolul. Nu știm unde, când și în ce formă s-a jucat pentru prima dată acest gen de teatru. Dar știm, că au trecut mai bine de 100 de ani de la prima reprezentație cu piesa "Jianu" a teatrului haiducesc, într-o formă apropiată care s-a păstrat până astăzi. Ea a avut loc la Roman, la 24 decembrie 1879 pe Strada Mare, avându-l ca autor pe M.Pascaly. Timpul ce-a trecut de atunci nu a atenuat importanța acordată acestui spectacol, ci dimpotrivă, a căpătat mai multă strălucire și amploare, constituind în continuare piesa cea mai circulantă și mai iubită în practica populară. Piesa lui M.Pascaly este în același timp creația de la care au plecat "dramaturgii populari" când au compus alte piese cu tematică haiducească, dar, și model pentru alte spectacole cu alte subiecte. Așadar, putem spune, că Jianu este "părintele" teatrului nostru popular. El este prezent pretutindeni, în cele mai diverse reprezentații, cu măști sau fără măști. Un alt aspect important este legat de originea personajului care stă la baza piesei, și locul unde s-a jucat pentru prima dată acest spectacol. O privire de ansamblu asupra biografiei lui Iancu Jianu este necesară pentru a înțelege procesul care a dus la apariția acestui gen de teatru și a semnificațiilor lui. După anumite cercetări Iancu Jianu s-a născut în anul 1787. Nu este originar din Moldova, ci era de peste Olt, din județul Romanați, de pe Valea Tasluiului. A

fost boier de țară de starea a doua și zapciu de plasă. Tocmai originea sa boierească a fost aceea care a generat făurirea atâtor ziceri pe tema "haiduciei" sale.

După aprecierile lui Ion Ghica, Iancu Jianu "a lăsat un nume de haiduc, dar nici n-a fost, nici gând n-au avut să se facă vreodată". Cert este că Anton Pann va publica balada lui Iancu Jianu în *Spitalul amorului sau cântătorul dorului*, în ambele ediții, din 1850 și 1852 fiind transcrisă în notație liniară de Gheorghe Ciobanu [108, pp.122-125]. Balada a atras atenția autorilor capitolului *Poezia epică din Istoria literaturii române* [90, p.135 și 148] precum și pe cea a lui George Breazul, descendent din zonă și care transcrie din notația psaltică în cea liniară două variante ale baladei în discuție diferite din punct modal, având comună doar formula inițială și la care etnomuzicologul avea în vedere "interesul deosebit cu care marele psaltichist privea acest cântec haiducesc". Este vorba despre cântecul haiducesc *Subt poale de codru verde*, urmat de *Spune-mi, mândro, mergi, nu mergi*, apreciat de Breazul "un veritabil cântec lung oltenesc, adică o formă de doină, în care predomină principiul repetiției", de *Ce frunză verde se bate*, "rămas de la cei bătrâni", într-un mod "autentic frigid antic, în care curge lin melosul străvechii epici românești", considerat "unul din cele mai vechi autentice cântece bătrânești" și de *Mierliță, mierliță*, "conceput într-unul din cele mai vechi și mai preferate moduri populare românești, în stilul de cântec lung sau doină oltenească". Cântecul Jianului apare sub titlul *N-ați auzit d-un Jian* și are nu mai puțin de 38 de strofe, ceea ce înseamnă că în interpretare dura un spațiu temporal considerabil. Are dreptate Mircea Ștefănescu să se întrebe: "să fi fost un cântec care se defășura de-a lungul a peste două ore și jumătate ca audiere? În fața căror auditori și în condițiile cărui ritual?" [137, p.33]. Întrebarea este preluată de Mihaela Nubert-Chețan, care măsoară altfel durata piesei (90-135 minute) care ar avea 45 de strofe [105, p.69].

Din literatură consacrată lui Iancu Jianu, trebuie amintit romanul Bucurei Dumbravă, roman cu o circulație intensă și de asemenea, cartea lui Paul Constant "Iancu Jianu", care readuce în prim plan figura boierului haiduc. Întorcându-ne în timp, vom remarca importanța cărților marelui rapsod popular, Anton Pann, cărți care l-au adus pe Iancu Jianu în literatura scrisă, mărinz astfel considerabil circulația zicerilor despre el. Între cântecele de lume culese și transcrise în notație psaltică, cu text foarte dezvoltat, de Anton Pann "fiul Pepelei cel isteț ca un proverb", supranumit așa de către poetul nostru național, Mihai Eminescu, la loc de cinste se află cele care oglindesc personalitatea haiducului Iancu Jianu. Tocmai asemenea cântece și balade pe tematica haiduciei și a unuia dintre cei mai străluciți reprezentanți ai ei, îndreptătesc pe mulți cercetători să caute originea piesei sau premisele ei în practica folclorică precedentă piesei lui M.Pascaly pe muzica lui Al.Fletchenmacher. Din cele arătate mai sus, se desprinde una din cele mai importante caracteristici ale teatrului folcloric, și anume realismul său, ce se constituie ca un răspuns la frământările de idei ale spectatorilor și protagoniștilor, în același timp. Acest realism este rezultatul urmăririi pas cu pas a momentelor mai semnificative din

istoria socială și națională și a impactului psihologic pe care l-au avut asupra țaranului român, însetat de libertate și dreptate, haiducii devenind exponenți ai celor asupriți, ridicându-se în numele acestora, luptând pentru drepturile lor și pentru o viață mai bună. Așadar, haiducia reprezintă unul din aspectele principale ale luptei de eliberare națională și socială din perioada feudală. În multe documente istorice haiducii sunt menționați ca participanți la răscoala lui Gheorghe Doja dar și în armata lui Mihai Viteazul. Începând cu secolul al XVII-lea, numărul haiducilor este în continuă creștere, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea înregistrându-se cifre impresionante dar și memorabile fapte de dreptate socială, realizate de cetele conduse de vestitele căpetenii: Iancu Jianu în Țara Românească și Ștefan Bujor în Moldova, acesta din urmă fiind condamnat și executat la Iași, în anul 1811.

Ca răspuns de simpatie, de aprobare și încurajare a acțiunilor haiducilor, creatorul popular a transferat toate aceste fapte în legende, balade sau cântece bătrânești, care odată cu trecerea timpului s-au cristalizat, așa încât și astăzi, la începutul secolului XXI, bătrânii satelor din Moldova, povestesc nepoților despre vestitele căpetenii, asociind faptele acestora cu locurile în care s-au întâmplat. Iată câteva exemple: în inima pădurilor ce acoperă dealurile de pe Valea Tazlăului, în apropiere de localitatea Helegiu, bătrânii din sat îți pot arăta locul cunoscut sub numele de "peștera haiducilor". Aici pădurea este atât de bătrână și deasă, iar dealurile atât de abrupte și de un pitoresc aparte, încât numele ce-i este atribuit vine să întrească profilul de legendă conturat pe parcursul anilor. Apoi, ceva mai la sud-vest, către munți, la Târgu Ocna se vorbește că haiducii își aveau o ascunzătoare chiar în beciul unei vechi biserici, înconjurată de ziduri de piatră, existente și astăzi, și că ar exista un tunel pe care aceștia îl foloseau ca o eventuală poartă de a scăpa de poteră. Și tot în apropiere de Târgu Ocna, se povestește că vechile ocne de sare constituiau, de asemenea, locuri în care haiducii se retrăgeau să se ascundă.

Admirația populară pentru faptele vitejești ale haiducilor exprimată mai ales în creații artistice nu se putea manifesta decât la o mică distanță de timp de la săvârșirea acestor acte. Unele păreri înclină să acorde o perioadă mai mare de vreme de la data petrecerii unor astfel de fapte până la transfigurarea lor în creații artistice, considerând că atât cântecele populare cât și dialogurile sin teatrul haiducesc ar fi derivate din legende care au nevoie de un anumit timp până la consolidare. Fără a neglija și acest adevăr, vom putea considera că această perioadă de mitizare a faptelor eroilor nu va putea depăși mult pe cea a vieții lor, memoria colectivă neputând reține aspecte atât de vii ale acestor apărători ai dreptății sociale timp îndelungat fără a le immortaliza în creații.

Cu o ancorare atât de puternică în faptele istorice, nici nu este de mirare că, aici, pe Valea Trotușului, Jienii au ajuns să-și subordoneze și să pună în umbră toate celelalte manifestări dramatice folclorice. Uimitor este "profesionalismul" de care dă dovadă țaranul – actor improvizat din voia sa, pentru o zi sau două pe an, în unele zone de la Crăciun până la Bobotează, actor dar și creator în același timp. Acești **creatori-actori-cântăreți** își doresc, ca prin ceea ce fac, să stârnească uimire, curiozitate, vorbe, admirația întregii

colectivități. Inventivitatea, ingeniozitatea, spiritul de observație și de imitație sunt foarte ascuțite, actul artistic rezultat purtând pecetea spiritului rural. Dar totodată, nu se poate nega faptul că în el se regăsesc aspecte luate din viața citadină; nu numai prin tema solemnă împrumutată din cărțile clasicilor noștri, dar mai ales prin modelele orașenești ale coregrafiei, muzicii, costumației și chiar al limbajului; la acestea din urmă, de la an la an, observându-se mici modificări sau îmbunătățiri, împrumutate, bineînțeles, din moda timpului.

Astfel, Căpitanul va purta neapărat uniforma polițiștilor, Vânătorul haina verde a pădurarilor iar Mireasa rochia albă tradițională. Jianul, Mama, haiducii, Anul Nou și Anul Vechi vor păstra costumele tradiționale românești: cu opinci, suman, ițari, căciulă de miel, catrință etc., la care se adaugă diferite ornamente realizate de fiecare personaj în parte, menite să înfrumusețeze, să facă fiecare costum cât mai deosebit. De asemenea elementele de recuzită sunt de o mare importanță, ele vin să completeze ținuta fiecărui personaj și care, asemeni pieselor de îmbrăcăminte, privesc pe fiecare actor. Trebuie să ne oprim și asupra altor "personaje" integrate Jienilor și anume – caii. S-ar părea că acest aspect este specific numai Jienilor din Vâlcele, caii nefiind folosiți în nicio altă zonă folclorică a țării unde se practică teatrul haiducesc. Fiecare actor are un cal, ales dintre cei mai frumoși din sat, pe care îl pregătește pentru marele spectacol împodobindu-l cu diferite obiecte specifice sărbătorilor de iarnă: clopoței, hârtie colorată tăiată în diferite forme, beteală, ștergare lucrate de mână de către femeile din sat, hamuri cu cât mai multe ținte etc.

3. Concluzii

Atenția acordată de către stăpân "ținutei" calului este egală cu atenția acordată vestimentației proprii persoane, în acest mod ieșind în evidență legătura ce s-a stabilit între haiduc și "tovarășul său de pribegie" calul; apoi constituie un element de fast, de spectaculozitate, și totodată este util, fiind folosit ca mijloc de locomoție pentru banda Jienilor, care se deplasează de la un sat la altul sau către centrele urbane apropiate. Pentru că în cadrul Jienilor există și două personaje de gen feminin, Mama și Mireasa, ele vor călători într-o trăsură pregătită special pentru cele două zile de sărbătoare, astfel încât să se evidențieze caracterul festiv al momentului. Banda Jienilor se constituie aproximativ pe la jumătatea lunii decembrie când încep și repetițiile. Acestea se fac sub îndrumarea unui "căpitan" care de regulă, are o bogată experiență în acest sens, fiind un "actor" mai vechi care s-a bucurat de o mare popularitate în sat; prezența unui nume sonor fiind o bună carte de vizită pentru bandă, având astfel succesul asigurat. Cei ce umblă, actorii, sunt tineri (14-20 de ani) dar pot fi și gospodari, oameni căsătoriți, în aceeași bandă găsindu-se uneori atât tatăl cât și fiul. Fiecare este liber să umble cu ceea ce vrea și îi face plăcere.

În preajma zilei de 31 decembrie, au loc una sau două repetiții generale, de data aceasta în costume; iar în ziua ieșirii în sat, banda se adună la "căpitan" acasă, pentru o ultimă repetiție, apoi cu toții merg la primărie, unde se desfășoară prima reprezentatie a spectacolului. Acest fapt constituie o cinste deosebită atât pentru mai marii satului cât și pentru banda Jienilor. După spectacol li se urează succes și sunt rugați să fie peste tot pașnici. Căpitanul este

cel care hotărăște unde merg, urmărindu-se de obicei centrele comerciale, bodega, moara și bineînțeles gospodarii cei mai de seamă. Toate elementele pe baza cărora este construită piesa *Jienilor*, pornind de la caracterul de urare, subiectul inspirat din istorie, costume și recuzită, apoi elementele literare și muzicale așază teatrul haiducesc la loc de cinste pe Valea Troțușului, zonă considerată un depozitar al unui bogat tezaur de tradiții folclorice specifice sărbătorilor de iarnă și reprezintă un element educațional de mare eficiență pentru dezvoltarea laturii etno-artistice a culturii elevilor.

Abstract: *What characterizes inter alia Romanian folklore riches traditional customs related to farm work and shepherding of the year. Among traditional customs, the winter holidays of charge, thanks to their size, a special place. Winter holidays change year feasts. They take place between 24 December and 7 January having the focus Christmas and New Year. Their rich repertoire includes carols, Plugusorul, sorcova games with masks, dolls games, dances and folk theater with an outlawry theme. As a genre, folk theater meets a series of games with character pantonimă as secular and religious-themed songs. Theatre outlaw is the most popular secular song. But if it occurs sporadically country most provinces, Moldova knows in all its corners. Enjoys great popularity song "Jienii" or "Band of Jianu" meet Troțușului Valley of Bacau, Romania. The action largely follows: few outlaws who are in the forest waiting for their captain, singing about the deeds of righteousness which we have committed in their struggle against the exploiters and institutions that shield. When the captain arrives that awaited him, have no time to express joy because they are surrounded unexpectedly posse. The arrest of the captain would have become a fact if, by means of a sum of money, poterașii would not agree to let freedom. Obtaining freedom is made without ever give up the fight outlaws they go. In some cases, release is met with a woman who can be mother, sister or girlfriend captain. From the research that made this piece has spread since the eighth decade of the nineteenth century, with the first performance took place at the Roman public at December 24, 1879 on the high street, taking it as an author on M.Pascaly. For its wide spread, the song "Jianu" is considered the "father" of our popular theater. Regarding its authors initially appear to have originated from an intellectual environment. Iancu Jianu underlying character piece is not over Olt Moldovan but originally the country squire. This home has generated many sayings on "Outlaws" of his. Anton wrote a ballad, George Breazul done two versions of its music known as outlaw songs, then appear different doinas who identify with lyric outlaw with folk songs and various other cults, excerpts from his opera V.Alecsandri, M.Millo etc.*

A distinguishing feature of the theater is popular because it answered realism social and artistic ideals of the masses, has spread rapidly and has become the most precious model that was used in subsequent construction of folk operas, precious artistic creations. Outlaws was the principal weapon in the struggle for national and social liberation from the feudal period until the first decades of the nineteenth century. Over time feats of the outlaws were transposed into legends, ballads or songs to old that today grandparents and elders Valley Troțușului transmit their grandchildren and talk about strong men, eager for justice and places more which keeps missing and remembering. Interesting to note is the resourcefulness and "professionalism" characters of these artists-actors-singers, costumes, choreography, props elements of each. "Jian" is played Vâlcele characters apart horses. They are adorned with various winter holidays objects or areas where they play. The characters in "Jian", young actors are grouped around the "captain" of their famous manager who collects a band and do repetitions until December 31. The first performance is given from the local and from there it goes to different places and surrounding villages. The song "Jianu" starts at character tirade, the subject is inspired by the history, the characters are talented, costumes and props are specific and include literary and musical elements presented vocal soloists,

musical instruments missing. It can be said that only through oral tradition have been preserved however until today and they are part of our folklore treasure representing Romania in the world.

Key words: Romanian folklore, popular theater, traditions

1. Introduction

Popular theater does not have a general and uniform spread throughout the country. Horia Barbu Oprișan in his book "Theatre without a Scene" believes Moldova, rightly, square and heart of this genre folklore, which is something more than just entertainment, it is an original expression, a special form of externalizing the spirituality peasant innate aesthetic sense of the Romanian Peasant. About Romanian folk theater repertoire we can say that is stretched very varied and rich in topics and reasons. However, it should be noted that, from one region to another, the importance given to a certain category of this popular theater, is also very different. Perhaps not coincidentally, Valley Troțușului, Jienii enjoys great popularity; First, because the subject of the piece recalls the memory of people, facts and events from the troubled past of our people, and the show itself is a delight opportunity for both viewers and for those who play it.

2. Discussions

Christmas celebration is this theater season, and the porch, yard or room enrolling "actors" turns into a "temporary scene" that unfold show. We do not know where, when and in what form was played for the first time this kind of theater. But we know that there are more than 100 years after the first performance with the song "Jianu" theater outlaw, in a form similar to that preserved until today. It took place at Roman, 24 December 1879 High Street, taking it as an author on M.Pascaly. Time has passed since then that has not diminished the importance given to this show, but rather has become more shine and scale track is still the most circulated and most loved folk practice. M.Pascaly's play is both creation from the left "popular playwrights" when they composed other songs with outlawry theme, but also a model for other shows with other subjects. So we can say that Jianu is the "father" of our popular theater. He is present everywhere, in various performances, masks or without masks. Another important aspect is related to the origin of the character that underlies the play, and where you first played this show. An overview biography Iancu Jianu is necessary to understand the process that led to this kind of drama and meaning it. After some research Iancu Jianu was born in 1787. There is originally from Moldova, but was over Olt county novel, Valley Tasluiului. A nobleman was the second country status and zapciu net. Just origin Boyar was the one that generated the building of so many sayings on "Outlaws" of his.

It estimated Ion Ghica, Iancu Jianu "left an outlaw names, but neither was nor think they have ever had to make." The fact is that Anton will publish Iancu Jianu Hospital ballad of love or longing Cantatore, in both editions, in 1850 and 1852 as recorded in the linear notation of Gheorghe Ciobanu [108, pp.122-125]. Chapter authors drew attention Ballad The epic of Romanian literature history

[90, p.135 and 148] as well as that of George Breazu, descending the area and transcriber of Byzantine notation in the two versions of the ballad straight discussed different modal point, having only common initial formula and the ethnomusicologist consider "special interest that psaltichist great on this song outlaw". It's about the song outlaw And under the hem of greenwood, followed by Tell me, Mandro, go, do not go, praised Breazu "a genuine long song Oltenia, namely a form of doings in the prevailing principle of repetition" of the leaf Green beat, "left over from the old" into a "genuine cold antique in smoothly flowing melodies ancient EPIC Romanian", considered "one of the oldest authentic songs elders" and the blackbird, blackbird, "designed one of the oldest and most favorite ways Romanian folk long song or style of Oltenia doina ". Song Jian appears under the title I have heard Mr. Jian and has a not less than 38 stanzas, which means that the interpretation take considerable temporal space. Mircea Stefanescu's right to ask: "have been a song that unhold over more than two and half hours to audition? To whom and under whose ritual auditors?" [137, p.33]. The question is taken up by Mihaela Nubert-Chețan who otherwise measured during play (90-135 minutes) that would have 45 stanzas [105, p.69].

Iancu Jianu devoted to literature should be recalled Grove Bucurei novel, a novel with heavy traffic and also the book by Paul Constant "Iancu Jianu", which brings to the fore the squire outlaw figure. Going back in time, we note the significance of the great minstrel popular books, Anton, books that brought Iancu Jianu in the literature, thus increasing considerably the movement sayings about it. Between songs the world collected and transcribed into notation Psalter with text very developed Anton Pann "son PEPEL the clever like a proverb," dubbed so by our national poet, Mihai Eminescu, prominently are those that reflect the personality outlaw Iancu Jianu. Also just songs and ballads on topics outlawry and one of its most brilliant representatives, many researchers seek entitle the origin of the piece or its premises in previous folkloric practice M.Pascaly's play music by Al.Fletchenmacher. From the foregoing, it emerges one of the most important features of folk theater, namely its realism, to be established as a response to unrest ideas of spectators and actors at the same time. This realism is the result of criminal stepping moments most significant in the history of national and social and psychological impact that it had on the Romanian peasant, thirsty for freedom and justice, outlaws became exponents of the oppressed, rising on their behalf fighting for their rights and for a better life.

So brigandage is one of the main aspects of national and social liberation struggle of the feudal period. In many historical documents outlaws are listed as participants in the rebellion of army Gheorghe Doja and Michael the Brave. Since the eighteenth century, the number of outlaws is growing in the first two decades of the nineteenth century recorded impressive figures and memorable facts of social justice made by the divisions led by famous captains: Iancu Jianu in Country Romanian and Stephen Bujor in Moldova, the latter being convicted and executed in Iasi in 1811. In response of sympathy, approval and encouragement of the actions outlaws, creator of popular transferred all these facts in legends, ballads or songs to old, which over time have crystallized so

that today, in the XXI century, the old villages Moldovan grandchildren stories about famous captains, associating them with places where the facts happened. Here are some examples: in the heart of the forest covering the hills on Tazlău Valley, near the town Helegiu, village elders can show you the place known as "cave outlaws". Here the forest is so old and dense and the hills so steep and beautiful, and what that name is assigned completes the profile of legend emerged over the years. Then further south-west towards the mountains, Targu Ocna is talk that the outlaws had their stash even in the basement of an old church surrounded by stone walls that exist today, and that there was a tunnel that which they used as an eventual goal to escape the posse. Also in the near Targu Ocna, it is said that the old salt mines are also places where outlaws retreated to hide.

Admiration exploits of outlaws popular works expressed particularly in artistic creations could not manifest itself in a little time away from committing such acts. Some opinions inclined to grant a longer period of time from the date of the party such facts to the transfiguration of their artistic creations, considering that both folk songs and dialogues sin theater outlaw would be derived from legends who need some time by consolidation. Without neglecting this truth, we can consider this period mythicization facts Heroes will far exceed the life of their collective memory unable to retain aspects such vivid of these defenders of social justice for a long time without being immortalized in creations. With a strong anchor in both historical facts, nor is it surprising that here Valley Troțușului, Jienii came to subordinate and all other events overshadow the dramatic folklore. Amazingly "professionalism" that proves the peasant - actor improvised will, for a day or two per year in some areas from Christmas to Epiphany, actor and creator simultaneously. These artists-actors-singers want, like what they do, to provoke astonishment, curiosity, speech, admiration entire community.

Inventiveness, ingenuity, spirit of observation and imitation are very sharp, resulting artistic act bearing seal rural spirit. But while there is no denying the fact that he found aspects of urban life taken; not only through solemn theme books borrowed from our classics, especially the urban models of choreography, music, costumes and even the language; the latter, from year to year, observing small changes or improvements, borrowed, of course, the fashion of the time. The captain will necessarily wear the uniform police, ranger and hunter green coat a traditional white dress bride. Jian Ma, outlaws, New Year and Old Year will preserve traditional Romanian costumes: with sandals, suman, ITAR, lamb hat, skirt, etc., plus various ornaments made by each character, meant to adorn, to make each suit as special. The props are items of great significance, they will complete outfit each character and, like pieces of clothing each actor concern. We have to stop and the other "characters" integrated Jienilor - namely horses. It would seem that this is specific only Vâlcele Jienilor of horses being used in any other area of the country where they practice folk theater outlaw. Each actor has a horse, especially of the most beautiful village, which is preparing for the big show adorning it with objects winter holidays: bells, colored paper cut into

different shapes, tinsel, towels hand-crafted by women village, harnesses the more targets, etc.

3. Conclusions

The attention paid by owner "kept" the horse is equal attention given clothing oneself, thus standing out the connection has been established between the outlaw and "his companion in exile" horse; then constitutes a fast, spectacular, and while useful, is used as a means of locomotion for Jienilor band, moving from one village to another or close to urban centers. Because the Jienilor there are two female characters, mother and bride, they will travel in a carriage specially prepared for the two days of celebration, so as to highlight the festive nature of the moment. Jienii up about the band in mid-December when they start and rehearsals. They are under the guidance of a "captain" who usually has rich experience in this respect is an "actor" older who enjoyed great popularity in the village; presence of a sound name is a good card for the band, and thus ensured success. Those who walk the actors are young (14-20 years) but may be hardworking, married people, finding themselves in the same band as father and son sometimes both. Everyone is free to walk what he wants and is pleased. On the eve of December 31, place one or two dress rehearsals, this time in suits; and the day the fishing village gather band to "captain" home for one last rehearsal, then we all go to city hall, where he conducted the first performance of the show. This is a special honor for both village chiefs and band Jienilor. After her success and wish them are asked to be peaceful everywhere. The captain is who chooses where they go, usually aiming at shopping centers, bodega, the mill and the chief of course households. All the elements on which it is built piece Jienilor, starting from the tirade, subject inspired by history, costumes and props, and elements of literary and musical sits theater outlaw prominently on Trotuș Valley, an area considered a repository of a rich treasure folk traditions winter holidays and is a highly effective educational element for the development of culture side etnoartistice students.

References

1. Adăscăliței, V., *Teatrul popular de anul nou*, Casa creației populare, Iași, 1971, p.240
2. Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, vol.VI, Ediție îngrijită și prefăcută de Vasile Vasile, Editura muzicală, București, 2003
3. Ciobanu, G., *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol.II, Editura muzicală, București, 1979, p.377
4. Gagim, I., *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Iași, Timpul, 2003, pp.162-163
5. Gagim, I., *Dicționar de muzică*, Editura Știința, Chișinău, 2008, p.211.
6. Ichim, D., *Zona etnografică Trotuș*, Editura Sport-Turism, București, 1983, p.176
7. Oprișan, H.B., *Teatrul popular românesc*, Editura Meridiane, București, 1987, p.288
8. Pann, Anton, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului*, București, 1850, Ediția I; 1852, Ediția a II-a; p.109
9. Ștefănuță, P.V., *Folclor și tradiții populare*, vol.I, Chișinău, 1990, p.250
10. Vasile, Vasile, *Teatrul popular românesc*, Editura Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor României, București, 2004

CAPITOLU III / PART III

ARTE VIZUALE / FINE ARTS

1. AUTOPORTRETUL ÎN ROMÂNIA DIN PERIOADA POST-COMUNISTĂ: 1990-2010 SELF-PORTRAIT IN ROMANIAN POST-COMMUNISM PERIOD: 1990-2010

Ioana Palamar, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Viața artistică românească a reprezentat o simplă repetiție la o scară considerabil mai mică a celor petrecute la nivel mondial pe plan cultural, existând un adevărat decalaj între țările est europene, aflate sub dominația totalitarismului, și a celor vest europene ce s-au bucurat de un grad mai mare de independență. Însă la finele acestei sumbre perioade, arta românească a fost puternic remodelată odată cu reluarea contactului cu mediul artistic mondial, fiind resimțit imperativul unei rapide „recuperări” a anilor artistici definitiv pierduți. Revoluția de la 1989 a adus mari schimbări ce au constat într-o exprimare mai directă și mai liberă; dacă arta era până atunci un fenomen underground, a început ulterior să fie pusă în lumină, afișându-și latura îndelung aflată sub jugul cenzurii.*

Cuvinte cheie: *post-comunism, democrație, evoluție, pictură, autoportret*

Erwin Kesler opinează faptul că abia după anul 1989 noul context politic a făcut posibilă recuperarea celor pierdute în anii '70-'80, aculturația fiind în floare în acea perioadă: „Artiștii tineri, neînserați încă în «piața artistică» autohtonă, abordează arta experimentală și pentru că vizează (mai degrabă) un public abstract, internațional, publicul pe care îl ghicesc în spatele valului de informații despre arta actuală (din reviste, filme, expoziții). Se impune astfel o nouă «conștiință a depeizării» în propria țară, ce amprentează experimentalismul juvenil, o artă «a timpului», privită ca fiind mai adecvată disoluției și caracterului incomprehensibil al evenimentelor istorice bulversante, în comparație cu arta tradițională.”⁹³ Așadar, perioada post-comunistă este definită de efortul de racordare a mediului artistic românesc la cel internațional, prin înlăturarea artei totalitariste și prin adoptarea unor inovații absolut necesare dezvoltării artei. Astfel, artiștii au încercat să anihileze urmările tragicului trecut, îmbinând elementele tradiționale cu cele contemporane din punct de vedere tehnic și conceptual. Experimentalismul românesc a reprezentat după anii '90 o formă de „supraviețuire” în mediul considerabil „intoxica” de mentalitatea comunistă, piața de artă neexistând atunci.

Din generația postrevoluționară au făcut parte plasticienii: Matei Bejenaru, Sandor Bartha, Cosmin Paulescu (care a realizat în anul 1994 performance-ul intitulat „Autotranșare”), Ion Grigorescu care și-a reluat activitatea îmbinând instalații cu performance, Imre Baasz care a fost susținătorul de bază al artei alternative și al integrării acesteia în circuitul

⁹³ Mircea Moldovan, „Istoria artei contemporane”, Editura U.T. PRES, Cluj-Napoca, 2002, p.98

internațional; astfel, în 1999 România a participat la cea de a 48-a ediție a Bienalei de la Veneția cu proiectul grupului „subReal” („Art History Archive”), al lui Dan Perjovschi și cu proiectul „Alberti’s open window/Windows 98-open” din care au făcut parte: Alexandru Antik („Corpus Tranzit”), Mircea Florian („Aqua/Water raised from the Death”), Dan Mihălțianu („Alcahology Travel”) și Alexandru Patatic („Insignificant Events”). În anul 1993 pavilionul României de la Bienala de la Veneția a fost reprezentată de Horia Damian, piesa sa centrală fiind „Coloana transportat”. Cu toate acestea, însă România este clasată pe un loc secundar în contextul european și internațional datorită moșternirii sale totalitare ce nu poate fi metamorfozată încă într-o „tabula rasa”. Toate aceste performance-uri pot fi considerate autoportrete, dar nu în sensul clasic al cuvântului, principalul motiv fiind faptul că înșiși artiștii acționează în performance-urile menționate în rândurile de mai sus, exprimându-și atitudinea vizavi de regimul politic.

În prezent, o serie de plasticieni români își desfășoară activitatea dincolo de granițe, câțiva dintre ei bucurându-se de un succes internațional, printre care se cuvine a-i aminti pe: Mircea Cantor, Dan Perjovschi, Ion Grigorescu, Adrian Ghenie, Victor Man, Irina Botea, Daniel Knorr, Iosif Kirali etc. În rândurile de mai jos voi menționa pe scurt conceptele explorate de Adrian Ghenie în creațiile sale, din care voi extrage câteva autoportrete reprezentative pe care le voi analiza. Adrian Ghenie este un artist emblematic al acestei perioade, remarcându-se prin numeroase expoziții personale organizate în cadrul „Muzeului de Artă Contemporană” din Denver, în perioada 2012–2013, a „Muzeului de Artă Contemporană din Belgia”, în perioada 2010–2011, a „Muzeului Național de Artă Contemporană din București”, în intervalul 2009–2010, lucrările sale fiind incluse în colecțiile unor galerii de renume precum: „Muzeul Hammer” din Los Angeles, „Muzeul de Artă Contemporană” din Los Angeles, „Muzeul de Artă Modernă din Belgia”, „Muzeul de Artă Contemporană din Belgia”. Lucrări precum „Duchamp’s funeral”, „Pie fight study” au fost estimate la sume ce au depășit cu mult estimările inițiale, Ghenie fiind o personalitate cu o cotă deosebit de mare.

Se poate afirma faptul că pictorul urmărește introducerea unor elemente plastice și concepte noi, invocând un nou realism racordat la atmosfera secolului XXI. Plasticianul respinge idealismul atât de căutat în religie și în ideologie, căutând să transmită o imagine cât mai veridică atât în portretele cât și în autoportretele sale. Evenimentele istorice semnificative ale secolului XX, catastrofele celui de-al doilea război mondial, figurile politice de calibru precum Hitler sau Lenin sunt deseori explorate în lucrările sale. Cinematografia reprezintă o altă sursă reală de inspirație artistul găsind în creațiile sale, într-un mod ingenios, puncte de legătură între momente istorice cheie și diverse secvențe cinematografice, relevantă în acest sens fiind seria de compoziții „Pie Fight”, unde sunt realizate corelații între comediile cu bătaii cu frișcă, ce sugerează o stare de umilință socială privită cu o doză considerabilă de amuzament, și tragica istorie scrisă de Holocaust, unde este vorba despre o veridică umilință a poporului evreu. Producerea acestor distorsionări are ca

sursă de inspirație deformările (auto-)portretistice ale lui Francis Bacon, pictor britanic de referință, ce se regăsesc în majoritatea autoreprezentărilor lui Ghenie: „Self-portrait as Van Gogh”, „Self-portrait as Charles Darwin”, „Self-portrait” (fig. nr. 1), „Self-portrait no.3” (fig. nr. 3), „Self-portrait no.4” (fig. nr.2), „Study for the devil”, „Self-portrait as a monkey” (fig. nr.5) etc.



Fig.nr. 1 Adrian Ghenie, (1977)
„Self-portrait”, ulei pe pânză, 40x48cm, 2010,

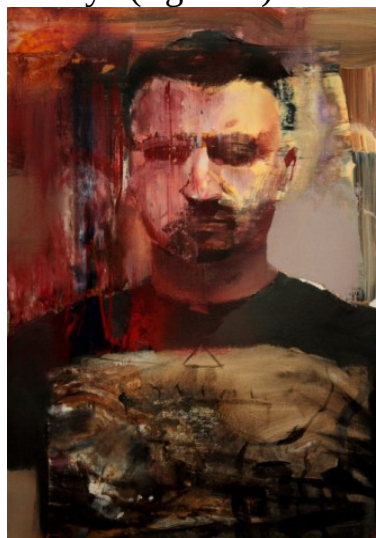


Fig. nr. 2 Adrian Ghenie, (1977)
„Self-portrait”, ulei pe pânză, 40x60 cm, 2010



Fig. nr. 3 Adrian Ghenie, (1977), „Self-no.3”, ulei pe pânză,
46x34 cm, 2010

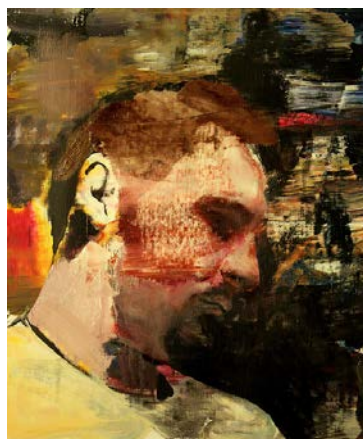


Fig. nr. 4 Adrian Ghenie, (1977), „Self-portrait no.4”, ulei pe pânză,
51x43 cm, 2010

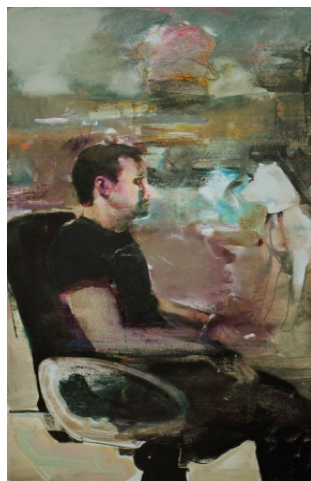


Fig. nr.5 Adrian Ghenie, (1977), „Self-portrait as a monkey”, ulei pe pânză, 145x84 cm, 2010

La general vorbind, ilustrările propriului chip pot fi interpretate din prisma presiunii resimțite la nivel personal în timpul perioadei comuniste, artistul identificându-se cu personalități din istorie controversate și marginalizate, precum Charles Darwin sau Van Gogh, surprinzând neliniștea, probabil, angoasa cauzată de factorii religioși sau sociali. Se poate vorbi despre o metamorfoză a chipului uman ce suvine ca rezultat al unor evenimente istorice tragice petrecute în secolul XX ce-și lasă puternic amprenta în inconștientul colectiv, dar și în cel individual. Artistul a urmărit să recupereze acele momente, făcând referire la diverse evenimente istorice, tratând denigrarea individualității de către marile regimuri: comunismul, nazismul și fascismul, și corelând aceste aspecte cu secvențe cinematografice aparent fără legătură. Toate aceste elemente sunt transferate și în ciclul său de autoportrete amorse ce amintesc de neliniștea reprezentărilor faciale ale lui Bacon, Ghenie însuși mărturisind afinitatea față de acest artist: „Universitatea de Artă din Cluj era singurul loc în care puteai să găsești nenumărate volume de artă. Există o librărie-anticariat, dar textele se opreau la Picasso. Am știut de existența lui Bacon, astăzi unul din pictorii de referință ai picturii mele, abia în 1998”.⁹⁴ O primă concluzie a succintelor idei prezentate vizează filtrarea prin propria conștiință a unor aspecte din istoria artei, a întâmplărilor istorice de reper petrecute în secolul trecut și problematizarea raționamentului ideologist, corelarea laturii cinematografice cu cea picturală din punct de vedere conceptual, aducerea în discuție a teoriei evoluționiste îndelung contestată de membri Bisericii și totodată crearea unei paralele între factorul laic și cel religios.

Abstract: *Romanian art was a simple repetition of the events at a considerably small scale within the worldwide cultural context, being a real gap between Eastern European countries, which were dominated by totalitarianism, and the Western European ones who enjoyed a considerable degree of independence. But at the end of this dark period, Romanian art started a developing process once it connected itself with the worldwide artistic medium, thus those lost years being quickly recovered. The revolution from 1989 brought great changes which consisted in a more direct and free expression; if until then art was just an underground phenomenon, it began afterwards to come out to light, displaying its censored side.*

Key words: *Post-Communism, democracy, evolution, painting, self-portrait*

Erwin Kesler's opinion is that only after 1989 the new political context made possible the recovering of the lost 70s and 80s, acculturation being in bloom at that time: *Young artists, who are not yet part of the real «art market», make experimental art also because of the reason that they present their work (rather) to an abstract, international audience that they guess behind the wave of information about current art (magazines, movies, exhibitions). Thus a new «uprooting consciousness» appears in their own country which marks a juvenile experimentalism, an «art of time», which is considered to be more suitable to dissolution and to the incomprehensible character of the confusing historical*

⁹⁴ Magdalena Popa Buluc, „Adrian Ghenie, artistul care cucerește scena internațională”, <http://www.cotidianul.ro/adrian-ghenie-artistul-care-cucerește-scena-internationala-254889/>, (accesat 16.06.2015)

*events, in comparison to the traditional art.*⁹⁵ So, this post-communism era is about an effort of updating the artistical environment, removing the totalitarian art used for ideological purposes and adopting some innovations which were really necessary as for a natural, although late, developing of Romanian art. Thus artists tried to forget the black historical past as for a cultural point of view, by mixing the traditional elements with the contemporary ones regarding technique and concept. After the 90s Romanian experimentalism was a form of survival in the cultural environment which was considerably intoxicated by the communist mentality, so that there was no art market.

From the postrevolutionary generation took part part the artists: Matei Bejenaru, Sandor Bartha, Cosmin Paulescu (who made in 1994 a performance called „Self-destruction”), Ion Grigorescu who combined installations with performances, Imre Baasz who was an important supporter of the alternative art, his interest being to integrate this type of art in the international circuit. Thus Romania took part in 1999 at the 48th edition of the Venice Biennale with „subReal” Group’s project „Art History Archive”, with Dan Perjovschi’s project and also with the project „Alberti's open window / Windows 98” created by the artists: Alexandru Antik („Corpus Transit”), Mircea Florian („Aqua / Water Raised From The Death”), Dan Mihăltianu („Alcahology Travel”) and Alexander Patatics („Insignificant Events”). In 1993 Romania's pavilion was represented at the Venice Biennale by Horia Damian, its central piece being „The transportet column”. However, Romania is on the second place in the European and international context, due to its totalitarian inheritance which can not be metamorphosed into a „tabula rasa” yet. All these performances can be considered self-portraits, not as a classical genre, the main reason that sustains this idea being that the artists themselves acted in the already mentioned performances, revealing their attitude towards the Romanian political system. Currently, a number of Romanian artists have an artistical activity across the borders, some of them enjoying an international success, including the artists: Mircea Cantor, Dan Perjovschi, Ion Grigorescu, Adrian Ghenie, Victor Man, Irina Botea, Daniel Knorr, Joseph Kirali etc.

In the following lines I will mention briefly the concepts which are explored by Adrian Ghenie in his creations, revealing a few representative self-portraits which I will analyze. Adrian Ghenie is an emblematic artist of this period, whose activity consists of numerous solo exhibitions organized within „Museum of Contemporary Art” in Denver, in 2012-2013, „Museum of Contemporary Art” in Belgium, in 2010-2011, „National Museum of Contemporary Art” in Bucharest, in 2009-2010, his works being included in collections of famous galleries such as: „Hammer Museum” in Los Angeles, „Museum of Contemporary Art” in Los Angeles, „Museum of Modern Art” in Belgium, and „Museum of Contemporary Art” in Belgium. Works such as „Duchamp's funeral”, „Pie Fight study” were estimated to prices which far exceeded the initial estimates, Ghenie being a very appreciated personality.

⁹⁵ Mircea Moldovan, „Istoria artei contemporane”, U.T. PRES Edition, Cluj-Napoca, 2002, p.98

It can be mentioned that the painter seeks the introduction of plastic elements and concepts who reveal a new realism connected to the 21st century atmosphere, dismissing the idealism which is present in religion and ideology and seeking to convey a more accurate image both in his portraits and self-portraits. The significant historical events of the 20th century, the disasters of the Second World War and political figures such as Hitler or Lenin are often explored in his works. Cinema is another real source of artistic inspiration which can be found in his creations, Ghenie establishing connections in an ingenious way between historical key moments and various cinematic sequences, making correlations for example in the series of compositions „Pie Fight” between cream fight comedies, which suggest a state of social humiliation that is viewed in a funny way, and the tragic history of Holocaust which suggest a true humiliation of the Hebrew people. The body distortions were inspired by the British painter Francis Bacon’s deformed (self-) portraits and are to be found in most Ghenie's self-representations: „Self-portrait as Van Gogh”, „Self-portrait as Charles Darwin”, „Self-portrait” (fig. no. 1), „Self-portrait No.3” (fig. no.3), „Self-portrait No.4” (fig. No. 2), „Study for the devil”, „Self-portrait as a monkey” (Fig. No. 5) etc.



Fig. No. 1 Adrian Ghenie, (1977)
„Self-portrait”, oil on canvas, 40x48cm, 2010,

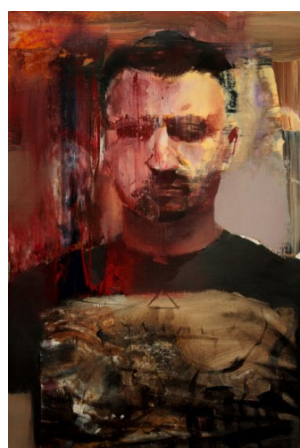


Fig. No. 2 Adrian Ghenie, (1977)
„Self-portrait”, oil on canvas, 40x60 cm, 2010



Fig. No. 3 Ghenie, (1977), „Self-portrait no.3”,
oil on canvas, 46x34 cm, 2010

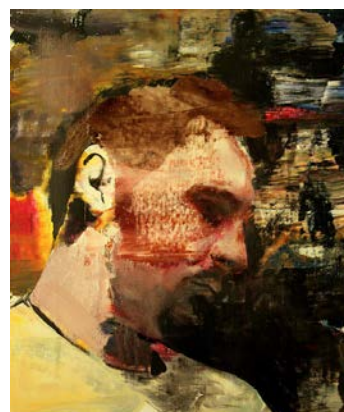


Fig. No. 4 Adrian Ghenie, (1977),
„Self-portrait no.4”, oil on canvas, 51x43 cm, 2010

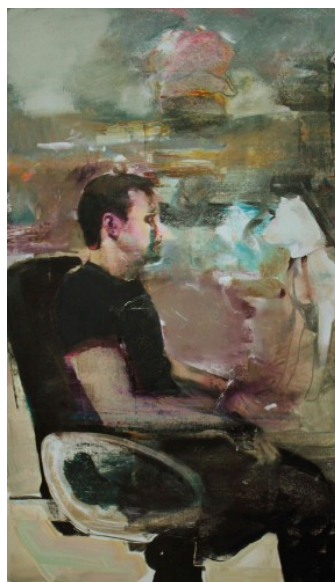


Fig. No.5 Adrian Ghenie, (1977), „Self-portait as a monkey”,oil on canvas, 145x84 cm, 2010

Generally speaking, Ghenie's self-portraits can be interpreted in terms of pressure felt on a personal level during the communist period, the artist identifying himself with the controversial and marginalized historical personalities, such as Charles Darwin or Van Gogh, surprising anxiety caused by the religious and social factors. One can talk about a metamorphosis of the human face, the reason being the result of the tragic historical events that occurred in the 20th century and which strongly influenced the individual and the collective unconsciousness. The artist sought to recover those moments by referring to historical events, treating the human being's denigration by the major political regimes such as: Communism, Nazism and Fascism, correlating them with seemingly unrelated cinematic sequences. All these elements are transferred also in his cycle of amorphous self-portraits which remind of Bacon's anxiety, Ghenie himself confessing his admiration towards this artist: *The University of Art in Cluj was the only place where you could find countless volumes of art . There is an antique bookshop, but texts stopped at Picasso. I knew of the existence of Bacon, today one of my painters of reference, until 1998*⁹⁶. A first conclusion could be a reflection about some aspects from history of art, about the historical events that occurred in the last century and about the ideological mentality, making connections between cinema and painting areas as for a conceptual point of view, bringing into question the controversial evolutionary theory and also creating in the same time a parallel between the laic and the religious factor.

References

1. Alexandrian, Sarane, (2005), „Victor Brauner”, Junimea Edition, Iași
2. ArtTattler, (2010), „Archive Ghenie”, <http://arttattler.com/archiveghenie.html>, 23.10.2015

⁹⁶Magdalena Popa Buluc, „Adrian Ghenie, artistul care cucerește scena internațională”, <http://www.cotidianul.ro/adrian-ghenie-artistul-care-cucerește-scena-internationala-254889>, accesed 16.06.2015

3. Cârnecki, Magda, (2013), „Artele plastice în România 1945-1989 Cu o addenda 1990-2010”, Polirom Edition, Iași
4. Eco, Umberto, (2014), „Cum se face o teză de licență”, Polirom Edition, Iași
5. Florea, Vasile, (1982), „Arta românească modernă și contemporană”, Meridiane Edition, București
6. Galerie Judin, (2010), „Austellungen 2010 Adrian Ghenie Werke”, <http://www.nolan-judin.de/ausstellungen/2010/adrian-ghenie/werke/9.html>, 23.10.2015
7. Hammer, Jutta, (2011), „Studii și cercetări de Istoria artei”, seria Arta Plastică, Academia Republicii Populare Române Edition, București
8. Guță, Adrian, (2008), „Generația '80 în artele vizuale”, Paralela 45 Edition, Pitești
9. Gompertz, Will, (2014), „O istorie a artei moderne. Tot ce trebuie să știi despre ultimii 150 de ani”, Polirom Edition, Iași
10. Kocur, Zoya, (2005), „Theory in Contemporary Art since 1985”, Blackwell Edition, Great Britain
11. Moldovan, Mircea, (2002), „Istoria artei contemporane”, U.T. PRES Edition, Cluj-Napoca
12. Nae, Cristian, (2013), „Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane”, Artes Edition, Iași
13. Perjovschi, Dan & Lia, (2007), „States of mind”, Nasher Museum of Art, Duke University, North Carolina
14. Perjovschi, Lia, (2007), „Contemporary art archive. Center for art analysis 1985-2007”, Print Edition, Cluj, Buchhandlung Walter König Edition, Köln
15. Popa Buluc, Magdalena (2015), „Adrian Ghenie, artistul care cucerește scena internațională”, <http://www.cotidianul.ro/adrian-ghenie-artistul-care-cucereste-scena-internationala-254889/>, 16.06.2015
16. Tim Van Laere Gallery, (2010), „Works show by artists”, <http://www.timvanlaeregallery.com/works/showByArtist/8/522>, 23.10.2015
- 17.*** (2010), University of Arts,, G. Enescu” Iași, Faculty of Visual Arts and Design, Estetică și creație artistică Center of Research, „Istoria artei, Reverberații contemporane”, Artes Edition, Iași
18. Zaharia, Dumitru N., (2008), „Istoria artei contemporane”, Artes Edition, Iași

2. MEȘTEȘUGUL POPULAR ȘI ARTA TRADIȚIONALĂ MARAMUREȘEANĂ CU ROL EDUCAȚIONAL POPULAR SKILL AND TRADITIONAL ART OF MARAMUREȘ WITH AN EDUCATIONAL ROLE

Zoița-Nicoleta Panciu, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Arta tradițională maramureșeană este o artă pur tradițională în care spiritul satului de altădată este mereu veșnic în concordanță cu rolul educațional al tinerei generații în care repertoriul tezaurului artistic pare o adevărată comoară a sufletului maramureșean. Imaginea și forma spațiului mirific joacă un rol esențial în procesul educațional și o instruire artistică a meșteșugului tradițional. Artistul popular este tot mai mult chemat să îndeplinească o altă misiune în formarea artistului de azi și mâine. Imaginea vizuală a meșteșugului tradițional constituie fundamentul repertoriului autentic și legătura echilibrului compozițional dintre meșter și inapctul creator.*

Cuvinte cheie: *Meșteșug, artă populară, artă tradițională, artistic, educative*

1. Introducere

Noțiunea de meșteșug artistic definește procesul specific în cadrul căruia iau naștere ansambluri de opere de artă sculpturală cât și arhitecturală. Creația artistică pornește de la un ideal artistic pentru a ajunge la valoarea materializată în opera de artă. Cât privește tehnicile de lucru cât și procedeele devenind un meșteșug dacă lipsește vocația, talentul, genul creator, elementele unei opere de artă. Structurile sculpturale expresive alcătuiesc opera de artă formînd un ansamblu armonios în arta populară. Creația artistică a artei populare este caracterizată în principal de trei etape pe care le îndeplinește de cunoaștere, educativă și emoțională. Aici creatorul artei tradiționale își exprimă gândul creator, emoțiile și trăirile prin artă. Între opera de artă și artist pot exista raporturi diferite de interpretare, de creație, concretizînd concepția artistică a creatorului popular.

2. Meșteșugul popular și arta tradițională

Arta tradițională are un rol estetic și relevă trăsăturile esențiale ale stilului propriu a fiecărui meșter popular de a-și exprima în forme artistice ideile și sentimentele. Arta populară din ținutul Maramureș este componentă esențială a culturii populare și reprezintă repertoriul cultural în diversitatea de genuri ale artei populare. Cît privește meșteșugul popular tradițional are un stil propriu bine stucturat în care artistul maramureșean își exprimă în forme artistice ideile sentimentele, gîndirea și sensibilitatea. Analiza sistematică a artei populare este identificarea creațiilor artistice de la o zonă etnografică la alta.”*Dinamica motivelor în ansamblul unei atât de sugestive compoziții ornamentale implică și o relație de incluziune, ornamentele registrelor complementare fiind rezultate ale relației de echivalență sau reuniune (chenarul unei scoarțe, dantela unui ștergar, cheița unei cămăși, brâul unui vas de ceramică etc.).*”⁹⁷

⁹⁷ Pârâu Steluța - Interdependențe în arta populară românească, Editura Meridiane, 1989, p.33

În ansamblul artei populare compozițiile ornamentale au un rol important repertoriului tradițional ce structurează competențele echilibrului de forme ornamentale multiple.



Fig. 1 –Poartă maramureșeană-Comuna Văleni -Județul Maramureș-realizată de meșterul popular Ioan Godja-zis Pupăză

Forma joacă un rol unic compozițional în echilibrul pe care îl creează în arta tradițională populară. Prin complexitatea și varietatea ornamentelor asupra raporturilor dintre imaginar, simbolic, compozițional și vizual se crează un echilibru unitar în artă. Atât în sculptură cât și arhitectură numeroasele elemente ornamentale se îmbină armonios fiind într-o strânsă legătură cu creatorul popular. Geneza artei tradiționale pune accentul în sfera artei tradiționale și în studiul creativității meșteșugului tradițional dincolo de paradigma timpului.



Fig. 2 – Disc realizat de Meșterul popular- Toader Bârsan din Comuna Bârsana -Județul-Maramureș.

3. Concluzii

În concluzie întreaga cultură tradițională reprezintă repertoriul autentic tezaurului național în care tradiția rămâne valoarea patrimoniului cultural de

valori ale neamului românesc. În ce privește meșteșugul tradițional rămîne specific artei populare maramureșene într-o unitate armonioasă echilibrului compozițional. Studiul motivelor artistice decorative noi și vechi ne dau posibilitatea înțelegerii evoluției artistice, a modului în care sunt păstrate vechile tradiții, exprimând specificul cultural al zonei etnografice.

Abstract: *The traditional art of Maramureș is a purely traditional art in which the spirit of the old village is always eternal in concordance with the educational role of the young generation in which the artistic treasure repertoire seems to be a real treasure of the Maramureș soul. The image and the shape of the wonderful space play an essential role in the educational process and an artistic training of the traditional skill. The popular artist is more and more called to achieve another mission in the today and tomorrow artist's training. The visual image of the traditional skill forms the base of the genuine repertoire and the connection of the composition equilibrium between artist and creative impact.*

Key words: *Skill, popular art, traditional art, artistic, educational*

1.Introduction

The notion of artistic skill defines the specific process in which sculptural and architectural art operas' ensembles are born. The artistic creation starts from an artistic ideal in order to reach the materialized value in the opera of art. Regarding the work techniques as well as the procedures becoming a skill if the vocation, talent, creative type, the elements of an opera of art are missing. The expressive sculptural structures compose the opera of art, forming a harmonious ensemble in popular art. The artistic creation of the popular art is mainly characterized by three stages of knowledge, education and emotion which are achieved by it. Here the traditional art creator is expressing through art his creative thought, his emotions and his feelings. Between opera of art and artist may exist different interpretation and creative relations, concretizing the artistic conception of the popular creator.

2. Popular skill and traditional art

The traditional art has an aesthetic role and points out the essential characteristics of each popular artist's personal style of expressing in artistic forms his ideas and feelings. The popular art of the Maramureș region is an essential component of the popular culture and represents the cultural repertoire in the diversity of the popular art's types. Regarding the popular traditional skill, it has a well-structured style in which the artist of Maramureș is expressing in artistic shapes his ideas, his feelings and sensibility. The systematic analysis of popular art is the identification of artistic creations from an ethnographic area to another." *The dynamic of motives in the ensemble of such a suggestive ornamental composition also implies a relation of inclusion, the ornaments of the complementary registries, being the result of a relation of equivalence or reunion (the frame of a crust, the lace of a towel, the key of a shirt, the girdle of a ceramic bowl, etc.).*"⁹⁸ In the popular art's ensemble, the ornamental compositions have an important role in the traditional repertoire which structures the abilities of multiple ornamental shapes.

⁹⁸ Pârâu Steluța - Interdependences in the Romanian popular art, Meridiane Edition, 1989, p.33



Fig. 1 –The Maramureș gate-Văleni Commune -Maramureș county-manufactured by the popular artist Ioan Godja-also known as Pupăză

The shape plays a unique compositional role in the equilibrium which is created in the popular traditional art. By the ornaments' complexity and variety upon the relations between imaginary, symbolical, compositional and visual it is created an unitary equilibrium in art. Both in sculpture and architecture, the numerous ornamental elements are harmoniously combined, being in a strong connection with the popular creator. The traditional art's genesis lays emphasis in the traditional art's sphere and in the study of the traditional skill's creativity beyond the time's paradigm.



Fig. 2 – Disc manufactured by the popular Artist- Toader Bârsan of Bârsana Commune - Maramureș County.

3. Conclusions

In conclusion, the entire traditional culture represents the genuine repertoire of the national treasure in which tradition remains the cultural patrimony's value of the Romanian people's values. Regarding the traditional skill, it remains specific to the popular art of Maramureș, in a harmonious unity

of the compositional equilibrium. The study of the decorative old and new artistic motives gives us the possibility to understand the artistic evolution, of the way in which the old traditions are kept, expressing the cultural specificity of the ethnographic area.

References

1. Bartoș M.J.-2006 "Mural art visual artistic interferences" Artes Edition, Iași
2. Bartoș M.J.-2005 "Compositional structures", Artes Edition, Iași
3. Corina Nicolăescu-1979 "General musicology" Policrom Edition, Iași
4. Grigore Ionescu, 1986,– "Romanian Architecture" Technical Edition, Bucharest
5. Banateanu T., M. Focsa 1963– "The Ornament in Romanian popular art" Meridiane Edition
6. Ailincăi Cornel-1982– "Introduction in the grammar of the visual language" Dacia Edition, Cluj
7. Pârâu, Steluța –1989 Interdependences in Romanian popular art, Meridiane Edition

3. MIJLOACELE DE MEDIERE ALE ARTEI ȘI COORDONAREA ACȚIUNII COMUNITARE CA PARTE IMPORTANTĂ ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ A ELEVILOR MEANS OF MEDIATIONS OF THE ART AND COMMUNITY ACTION COORDINATION AS AN IMPORTANT PART IN THE ART EDUCATION OF STUDENTS

Mircea Ștefănescu, Lecturer PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: Voi prezenta în acest articol pe de o parte rolul de mediere pe care îl are arta în contextul societății actuale, precum și abordarea acțiunilor comunitare ca o oportunitate de învățare prin implicarea activă și personală a fiecărui elev în procesul educațional. Artă este o activitate specific umană, o oglindire a civilizației, dar și o activitate psihică complexă: joc, relaxare, comunicare. Nevoia de a înțelege, de a găsi semnificație în lumea din jurul nostru este cuplată cu o nevoie de stimulare și implicare. Astfel, elevii care participă la acțiuni comunitare vor reuși mai bine să înțeleagă și să conștientizeze nevoile individuale cu care se confruntă alte persoane și comunitatea, își vor dezvolta inteligența și creativitatea lor pentru a răspunde nevoilor individuale dar și ale celor din jurul lor și nu în ultimul rând vor avea sentimentul împlinirii pentru că au depus o muncă importantă și competitivă.

Cuvinte cheie: oportunitate de învățare, proces educațional, sentimentul împlinirii, comunitate

Artă, prin natura ei complexă, este unica în stare să creeze o punte de legătură între eul lăuntric și univers, iar artistul prin limbajul vizual abordat și prin profunzimea mesajului transmis își dezvăluie cu bună știință personalitatea. Orice artist are modul său propriu de percepe lumea exterioară, iar în funcție de propriile sale sensibilități și capacitatea de a transmite mijloacele de expresie, de analiză și cercetare specifice redă într-un mod aparte anumite aspecte ale realului. Artistul are la dispoziție elemente plastice precum culoarea, linia, textura, forma și spațiul pentru a exprima intenția sa artistică. *Fiecare element poate fi analizat individual, dar fiecare poate contribui la efectul unuia sau mai multora dintre celelalte sau le poate utiliza pe toate în redarea intenției sale.* “Opera de artă rezultă din interacțiunea, din interdependența acestor mijloace decât din acțiunea lor ca părți independente ale întregului”⁹⁹. Artistul, în funcție de stilul propriu și de intenția sa expresivă își alege, în timpul procesului de creație, tipul și numărul de variații tehnice pentru a putea reda emoții estetice, semnificative și inteligibile.

Prin complexitatea limbajului vizual folosit și încărcătura mesajului transmis, creația artistului poate fi comprehensibilă de către un receptor care este capabil să înțeleagă sensibilitățile artistice ale creatorului, să decodeze semantica limbajului și să perceapă valoarea artistică a lucrării prin prisma simțămintelor personale, în caz contrar receptorul devine un simplu privitor al operei de artă. “Semnificația găsită de către profan în obiectul artistic depinde de opera de artă, dar ea depinde și de propria condiție intelectuală și emoțională a privitorului ca

⁹⁹ Nathan Knobler, *Dialogul Vizual*, vol I, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 105

și abilitatea acestuia de a percepe opera aflată în fața ochilor săi”¹⁰⁰. Nathan Knobler consideră că așa cum “educația și efortul sunt cerute artistului pentru producerea operei lui”¹⁰¹ și publicul ar trebui să aibă “adeseori o pregătire echivalentă”¹⁰² pentru a reacționa și a intra în dialog cu opera de artă. În caz contrar creațiile artistice vor fi un mister “până când va fi pregătit să reacționeze în fața lor”¹⁰³.

Opera de artă este văzută ca un mijloc de “exprimare și comunicare a ideilor și emoțiilor”¹⁰⁴, iar limbajul vizual are rolul “de fixare, exprimare, comunicare, cunoaștere, influențare”¹⁰⁵ și mediere. “Opera de artă nu mai este privită doar ca un artefact a cărei valoare formală este primordială, în cadrele teoriei estetice de inspirație kantiană, ci să ca un sistem complex de comunicare interumană.”¹⁰⁶ Umberto Eco consideră că mult mai important este modul în care este împărtășit mesajul care “include și proprietățile specifice mediului artistic, ale canalului de comunicare”¹⁰⁷. Așadar față de comunicarea clasică “arta pune accentul pe forma, pe modul inventiv în care mesajul este codificat și transmis de către artist”¹⁰⁸. În arta vizuală interpretarea imaginilor joacă un rol foarte important. Deși folosită cu mult timp înainte de apariția tiparului la ilustrarea și popularizarea marilor mituri și mai ales în răspândirea sfintelor pilde din învățătura creștină, arta are nevoie de interpretare, mai ales atunci când sunt create scene cu caracter alegoric unde abundă o multitudine de simboluri ce pot căpăta interpretări dintre cele mai diferite, cum este, spre exemplu, lucrarea lui Sandro Botticelli, *Primăvara*.



Fig. 1 *Primăvara*, Sandro Botticelli
(Sursa: http://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_painting)

Această imagine poetică a unei grădini de portocali, cu personaje mitologice, a fost supusă multor interpretări dar în esență ea simbolizează

¹⁰⁰ Nathan Knobler, op. cit., p. 13

¹⁰¹ Nathan Knobler, *Dialogul Vizual*, vol I, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 27

¹⁰² ibidem

¹⁰³ ibidem

¹⁰⁴ Nathan Knobler, *Dialogul Vizual*, vol I, Ed. Meridiane, București, 1983, p.33

¹⁰⁵ Dan Covătaru, *Simbol și obiect în sculptură*, Ed. Artes, Iasi, 2005, p. 103

¹⁰⁶ Cristian Nae, *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, Ed. Artes, Iasi, 2013, p. 153

¹⁰⁷ idem, p. 156

¹⁰⁸ ibidem

dragostea și bucuria de a trăi, așa cum natura se bucură odată cu venirea primăverii. Abundența de imagini din societatea actuală în continuă schimbare a sporit interesul față de artele vizuale, dar în același timp l-a împins pe artistul contemporan în căutarea unor noi forme de comunicare vizuală. „Artistul aflat în căutarea unor mijloace plastice adecvate, necesare exprimării unor lucruri importante pentru el nu poate folosi forme, simboluri și structuri simbolice ce au fost golite de semnificația lor prin utilizare repetată. El este obligat să găsească acele combinații ale vocabularului plastic care vor avea efectul și pregnanța necesare pentru ceea ce vrea să spună. Artistul are nevoie de un mod de a ocoli clișeul, nu pentru a fi ambiguu și incomprehensibil, cum îl acuză mulți critici, ci exact din motivul opus — pentru a fi explicit și semnificativ.”¹⁰⁹

În căutarea unor noi mijloace de exprimare vizuală artiștii au găsit variate metode pentru a putea răspunde provocării viitorului. Unii artiști au fost interesați de abordare a ecologică folosind în realizarea lucrărilor materiale din natură neprelucrate, cum ar fi piatra, apa, lemnul, alegându-și cele mai îndepărtate locuri, mlaștini, păduri, sau locuri pentru depozitarea deșeurilor. Printre cei mai reprezentativi artiști land-art este Robert Smithson, iar ideea lui era aceea de a evada din sistemul introspectiv al galeriilor de artă, care “neutralizau puterea artei, limitând-o și înlăturând-o din lume”¹¹⁰. Deasemenea Robert Smithson dorea să sporească gradul de conștientizare a oamenilor privind relația lor cu natura și de a integra lucrările în peisaj, acestea devenind opere de artă în sine.



Fig. 2 - Spiral Jetty, Robert Smithson, Marele Lac Sarat, Utah
(<https://www.google.ro/search- Spiral Jetty, Robert Smithson>)

Punând accentul pe procesul de creație, pe folosirea materialelor în starea lor pură, neprelucrate, dragostea pentru artă și peisaj artiștii land art au creat lucrări spectaculoase cu efect deosebit și impact vizual maxim, așa cum se poate vedea în imaginile de mai jos.

¹⁰⁹ Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, vol II, Ed Meridiane, București, 1983, p. 167

¹¹⁰ Suzi Gablik, *A eșuat modernismul?*, Ed. Curtea Veche, București, 2008, p.66

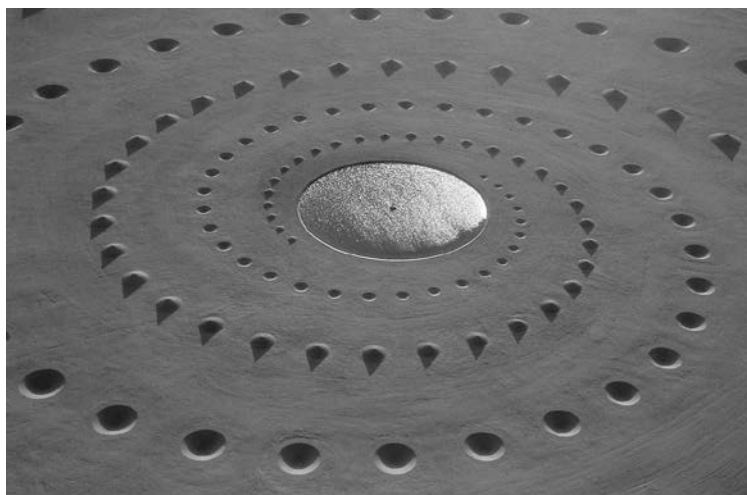


Fig. 3 - Desert Breath, Land Art in the Sahara Desert
([https://www.google.ro/search,Desert Breath,Land Art in the SaharaDesert](https://www.google.ro/search,Desert+Breath,Land+Art+in+the+SaharaDesert))



Fig. 4 - Eve IL , Agnes Dumouchel,
Procesul de realizare



Fig. 5- Eve IL, Agnes Dumouchel,
Lucrarea finală (<https://www.google.ro/search?client>)

Astfel, procesul de creație reprezintă o parte importantă în realizarea unei lucrări de artă, iar elevii trebuie implicați activ în acțiunile artistice, mai ales cele de tip land art, deoarece pot deveni mai responsabili față de mediul înconjurător ca răspuns la nevoile și dorințele oamenilor, le stimulează creativitatea dezvoltându-și în același timp răbdarea și perseverența, încurajează utilizarea unor tehnici de lucru cu diferite materiale și ustensile și nu în ultimul rând favorizează dezvoltarea capacității de cooperare. *Nevoia de a înțelege, de a găsi semnificație în lumea din jurul nostru, este cuplată cu o nevoie de stimulare și implicare. Individul are nevoie să fie provocat, are nevoie de probleme, pe care să le rezolve, de munți pe care să-i treacă, îi trebuie un sentiment al participării la ambiția sa. Astfel, elevii care participă la acțiuni comunitare vor reuși mai bine să înțeleagă și să conștientizeze nevoile individuale cu care se confruntă alte persoane și comunitatea, își vor dezvolta inteligența și creativitatea pentru a răspunde nevoilor individuale dar și ale celor din jurul lor și nu în ultimul rând vor avea sentimentul împlinirii pentru că au depus o muncă importantă și competitivă.*

Abstract: *In this paper I present on the one hand the mediation role that art plays in the context of contemporary society and community action approach as a learning opportunity through active involvement and personal to each student in the educational process. Art is a specifically human activity, a reflection of civilization, but also a complex mental activity:*

playing, downloading, communication. The need to understand, to find meaning in the world around us is coupled with a need for stimulation and involvement. So, the students which participate in the community action will be able better to understand and acknowledge the individual needs facing other people and the community, they will develop the intelligence and the creativity to answer individual needs but also of those around them and last but not least they will have the feeling of fulfillment because they have made an important and competitive labor.

Key words: learning opportunity, educational process, the feeling of fulfillment, community

Art, by its nature, is able to create a bridge between the inner self and universe, and the artist through the visual language approached and through the depth of the message transmitted reveals with knowingly his personality. Each artist has his own way of perceiving the world and in accordance with its own sensitivity and ability to convey expression means, analysis and specific research he describes, in a peculiar manner, the certain aspects of the reality. The artist has at hand the plastic elements such as color, line, texture, shape and space to express his artistic intention. Each element can be analyzed individually, but each may contribute to the effect to one or more of the other or he may use on all of them to express his intention. *The art work is the result of the interaction of these means of interdependence than of their action as independent parts of the whole*¹¹¹.

The artist, according to his own style and his expressive intention, he chooses during the creation process the type and the number of technical variations to express the aesthetic emotions, meaningful and understandable. Through the complexity of the visual language used and the significance of the message, the artist's creation can be comprehensible by a receiver which is able to understand the artistic sensitivities of the creator, to decode the semantics language and to perceive the artistic value of the work from his point of view, otherwise the receiver is just a simple viewer of the art work. *The significance found by a profane in the art work depends on the art work itself and also depends of own intellectual and emotional condition of the viewer and his ability to perceive the art work from the front of his eyes*¹¹².

Nathan Knobler thinks as *the artist needs education and effort in his works*¹¹³ also the viewers should have *often an equivalent training*¹¹⁴ to react and to enter into dialogue with the work of art. Otherwise the artistic creations will be a mystery *until it will be ready to react in front of them*¹¹⁵. The work of art is seen as a means of *expression and communication of the ideas and emotions*¹¹⁶ while the visual language has a role of fixing, expression, communication, knowledge, positively influence¹¹⁷ and last but not least, mediation. *The work of art is no longer seen as a formal artifact whose value is*

¹¹¹ Nathan Knobler, *Dialogul Vizual*, vol I, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 105

¹¹² idem, p. 13

¹¹³ Nathan Knobler, *Dialogul Vizual*, vol I, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 27

¹¹⁴ ibidem

¹¹⁵ ibidem

¹¹⁶ idem, p.33

¹¹⁷ Dan Covătaru, *Simbol și obiect în sculptură*, Ed Artes, Iasi 2005, p. 103

paramount, in the frames of Kantian aesthetic theory, rather as a complex system of interpersonal communication¹¹⁸. Umberto Eco thinks that more important is how it is shared the message, which also include the specific properties to artistic environment of the communication channel¹¹⁹. So compared to the classical communication the art focuses on the artistic structure, the inventive way in which the message is encoded and transmitted by artist¹²⁰. The visual interpretation of images in art plays a very important role. Although used long time before the invention of the printing to illustrate and popularize the great myths and especially in spreading the holy examples of Christian teaching, the art needs interpretation, especially when are created scenes with character allegorically where abounds a multitude of symbols that can receive the most different interpretations, such as, for example, the art work by Sandro Botticelli, Spring.



Fig. 1 Spring, Sandro Botticelli

(Sursa: http://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_painting)

This poetic image of a gardens of orange trees, which has characters from mythology has been subject to many interpretations, but in essence it symbolizes the love and joy of living, as nature enjoys the Spring. The abundance of images from the current changing society increased interest in the visual arts, but also pushed the contemporary artist in the search of a new forms of visual communication. *The artist in the search of plastic means, necessary to express the important things to him, he can not use shapes, symbols and symbolic structures which have been emptied of their meaning through repeated use. He is forced to find those combinations of plastic vocabulary, which will have an effect and poignancy needed for what he wants to say. The artist needs a way to avoid the cliché, not to be ambiguous and incomprehensible, as many critics accuse him, but exactly the opposite reason - to be clear and significant*¹²¹. In the search for a new means of expression visual artists have found various ways to be able to respond to the challenges of the future. Some artists were interested to the ecological approach in their art work using the unprocessed materials from nature, such as stone, water, wood or choosing the most remote

¹¹⁸ Cristian Nae, *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, Ed. Artes Iasi, 2013, p. 153

¹¹⁹ idem, p. 156

¹²⁰ ibidem

¹²¹ Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, vol II, Ed Meridiane, București, 1983, p. 167

places, swamps, forests or places for waste storage. Robert Smithson is one of the most representative artists land -art and his idea was to escape from the introspective system of the art galleries, which *neutralized the power of the art, limiting it and removing it from the world*¹²². Robert Smithson also wanted to increase the awareness of the people regarding their relationship with the nature and to integrate the art work into the landscape, these become a work of art itself.



Fig.2. Spiral Jetty, Robert Smithson, Great Salt Lake, Utah
([https://www.google.ro/search-Spiral Jetty, Robert Smithson](https://www.google.ro/search-Spiral+Jetty,+Robert+Smithson))

Focusing on the creative process, the use of materials in their state of pure, unprocessed, love for art and landscape, the artists have created spectacular art work with particular effect and maximum visual impact, as you can see in the below pictures.

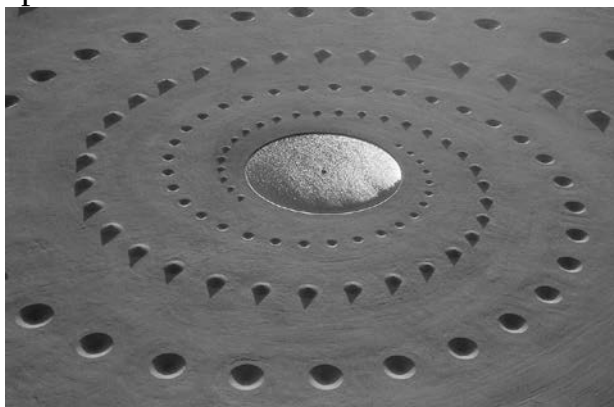


Fig. 3 - Desert Breath, Land Art in the Sahara Desert
([https://www.google.ro/search,Desert Breath,Land Art in the SaharaDesert](https://www.google.ro/search,Desert+Breath,Land+Art+in+the+SaharaDesert))



Fig. 4 - Eve IL , Agnes Dumouchel,
The process of making the art work



Fig. 5- Eve IL, Agnes Dumouchel,
The final work (<https://www.google.ro/search?client>)

¹²² Suzi Gablik, *A eşuat modernismul?*, Ed. Curtea Veche, București, 2008, p.66

Thus, the creative process is an important part in achieving a work of art, and students should be actively involved in artistic action especially land art type, because they can become more responsible for the environment in response to the needs and wishes of the people, to stimulate their creativity and to develop, at the same time, the patience and persistence, also encourages for use of techniques of working with different materials and tools and not least fosters the development of cooperation capacity. The need to understand, to find meaning in the world around us is coupled with a need for stimulation and involvement. The human being needs to be challenged, he needs problems which he will solve, the mountains on which to pass, he needs a sense of participation in its aspiration. So, the students which participate in the community action will be able better to understand and acknowledge the individual needs facing other people and the community, they will develop the intelligence and the creativity to answer individual needs but also of those around them, also, they will have the feeling of fulfillment because they have made an important and competitive labor.

References

1. Achiței, Gheorghe, (1988), *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București
2. Ailincăi Cornel, (1982), *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Editura Dacia, Cluj Napoca
3. Arnheim, Rudolf, (1979), *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București
4. Bachellard, Gaston (2003), *Poetica spațiului*, Editura Parelela 45, Pitești
5. Covataru, Dan, (2006), *Simbol și obiect în sculptură*, Editura Artes, Iași
6. Croce, Benedetto, (1971), *Estetica*, Ed. Univers, București
7. Demetrescu, Ruxandra, (2005), *Arta si cunoastere*, Editura Fundației Pro, Bucuresti
8. Eco, Umberto, (2005), *Opera deschisă*, Editura Parelela 45, Pitești
9. Focillon, Henri (1995), *Viața formelor*, Editura Meridiane, București
10. Gablik, Suzi, (2008), *A eșuat modernismul?*, Curtea Veche, București
11. Heidegger, Martin, (2003), *Ființă și timp*, Editura Humanitas, București
12. Hogarth, William, (1981), *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, București
13. Huyghe, René, (1971), *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, București
14. Huyghe, René, (1981), *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, București
15. Knobler, Nathan, (1983), *Dialogul vizual*, Vol. I Editura Meridiane, București
16. Knobler, Nathan, (1983), *Dialogul vizual*, Vol. II Editura Meridiane, București
17. Nae, Cristian, (2013), *Moduri de a percepe*, Editura Artes Iași
18. Puivet, Roger, (2009), *Ce este opera de artă?*, Editura Fundației Academice AXIS, Iași
19. Tarași, Mihail, (2005), *Sens și expresie în arta contemporană*, Editura Artes, Iași
20. Tofan, Constantin, (2005), *Limbajul artei*, Editura Artes, Iași

4. IMPORTANȚA DEZVOLTĂRII TEHNOLOGICE ȘI COMUNICAȚIONALE ÎN EDUCAȚIA PLASTICĂ THE IMPORTANCE OF TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT AND COMMUNICATION IN ART EDUCATION

Mirela Ștefănescu, Doctoral Candidate,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *În acest articol prezint modul în care artiștii vizuali au apelat la inovațiile tehnologice, care le-au stimulat imaginația adăugând noi dimensiuni procesului de creație. Utilizarea tehnologiilor informaționale în educația plastică reprezintă o evoluție naturală la provocările artistice contemporane. Posibilitățile extraordinare oferite de calculatoarele electronice, considerate până nu demult, doar simple utopii, constituie astăzi o adevărată provocare intelectuală nu doar prin performanțele în sine, ci și prin larga lor răspândire, iar artiștii plastici au explorat acest vast teritoriu și l-au concretizat prin lucrări vizuale surprinzătoare. Așadar utilizarea noilor tehnologii digitale nu presupune renunțarea la activitățile artistice clasice, calculatorul, trebuie să recunoaștem, este un instrument curent al artiștilor vizuali iar profesorul de educație plastică trebuie să fie conectat permanent la evoluția tehnologică pentru a o folosi în mod creativ dar și pentru a avea o comunicare adaptată noii generații de elevi.*

Cuvinte cheie: *calculator, comunicare, noii generații, evoluția tehnologică*

Lumea contemporană este influențată de o serie de evenimente care au schimbat profund viața cotidiană și fără excepție și lumea artei, iar printre cele mai însemnate putem menționa modul dominant al globalizării, dezvoltarea tehnologică, evidentă în toate domeniile, influența puternică a mass-mediei. Aceste fenomene semnificative ale prezentului vor avea consecințe surprinzătoare în evoluția viitoare a artelor vizuale. În acest context artiștii vizuali au apelat la inovațiile tehnologice, care le-au stimulat imaginația adăugând noi dimensiuni procesului de creație. Utilizarea tehnologiilor informaționale în educația plastică reprezintă o evoluție naturală la provocările contemporane. Posibilitățile extraordinare oferite de computere, considerate până nu demult, doar simple utopii, constituie astăzi o adevărată provocare intelectuală nu doar prin performanțele în sine, ci și prin larga lor răspândire, iar artiștii plastici au explorat acest vast teritoriu și l-au concretizat prin lucrări ce au calități vizuale surprinzătoare.

În contextul societății actuale în care dezvoltarea tehnologică este de neoprit, artiștii explorează cu mult interes acest teritoriu complex creând, prin fuziunea instrumentelor tehnice cu modurile de expresie artistice, un nou tip de artă „arta tehnologică” sau „arta multimedia”. realizându-se un adevărat un salt calitativ în evoluția artelor vizuale. „Tehnologiile, care se dezvoltă într-un ritm amețitor și au devenit o miză economică și politică mondială de prim-plan, servesc ele însele drept suport pentru noi forme de artă axate și mai mult pe societate și pe mijloacele de comunicare în masă (arta sociologică, arta pe NET, muzee virtuale, rețele etc.)”.¹²³

¹²³ Florence de Meredieu, *Arta și noile tehnologii*, Ed. Enciclopedia Rao, București, 2005, p.9



Fig.1. Adam Martinakis, Metallic Digital Sculpture

(sursa <https://www.google.ro/search?q=Adam+Martinakis,+Metallic+Digital+Sculpture>)

Odată cu dezvoltarea erei informațională apare o nouă abordare asupra sistemului comunicațional și cel mediatic din perspectiva interdependenței dintre ele, și anume multimedia, ce reprezintă un „proces de interferență tehnologică”¹²⁴ cu alte suporturi comunicaționale – sunet, imagine, text, imagine fotografică, grafisme animate, video. Asistăm, așadar, la o „revoluție a lumilor virtuale”, la o „adevărată mutație de civilizație”, în care principalele producătoare de noi forme de artă vizuală sunt televizorul și mai apoi calculatorul contribuind la schimbarea modului de percepție a lumii plină de „senzații sintetice”. Astfel în condițiile mondiale actuale în care artele vizuale au luat contact cu noile tehnologii apare o întrebare care rămâne deschisă: pot oare tehnologiile să ne influențeze modul nostru de reflectare, comportamentul sau acțiunile? Calculatorul este un suport global al comunicării, un instrument care „amplifică capacitatea de a gândi și de a comunica”¹²⁵ a oamenilor. Revoluția informatică pe lângă faptul că a eliminat distanțele și granițele geografice a avut și un impact în „domeniile cunoașterii, ale competențelor, ale școlilor și marilor teorii, obligând toate ariile gândirii și acțiunii până acum fragmentare, să interacționeze viguros”¹²⁶, permițându-ne să vorbim despre o „conștiință planetară”¹²⁷. În acest context apare o întrebare și anume dacă „calculatorul poate să facă artă”? Putem spune că, da, deoarece aici intervine rolul artistului și capacitatea sa creativă în fața acestor provocări tehnologice. Și se pare că artiștii vizuali au găsit acel numitor comun dintre artă și computer, o punte între cele două, rezultând numeroase expoziții deschise, pe această temă în New York, Londra, Hanovra, Stuttgart dar și la Bienala de Artă de la Veneția, unde sunt prezentate lucrări ale lui Michael Noll, Bela Julesz, Georg Nees, Richard Raymond etc.



Fig. 2. Bela Julesz , Stereoscopy (sursa <https://www.google.ro-search-bela-julesz>)

¹²⁴ Dorin Popa, *Mass-media, astăzi*, Ed. Institutul European, Iași, 2002, p. 198

¹²⁵ Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație*, Ed. Nemira, București, 2001, p. 184

¹²⁶ ibidem

¹²⁷ idem, p. 39

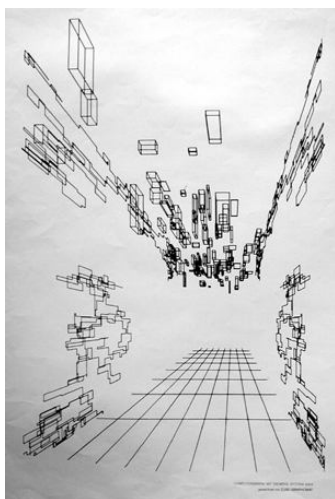


Fig. 3. Georg Nees, I still alive (sursa <https://www.google.ro-search-georg nees>)

Într-o societate informațională și dinamică nu putem face abstracție de modul în care tehnologiile influențează procesul de creație artistică sub toate aspectele. Instalațiile multimedia interactive, conectate la Internet, integrând elemente de realitate virtuală, artă video, muzică conceptuală, robotică și performance, au condus spre noi orizonturi de expresie artistică, evidențiind evoluția artelor vizuale. “Apariția noilor media nu înseamnă dispariția textului, ea permite de fapt acumularea cunoștințelor, transmiterea, difuzarea și organizarea informației”¹²⁸.

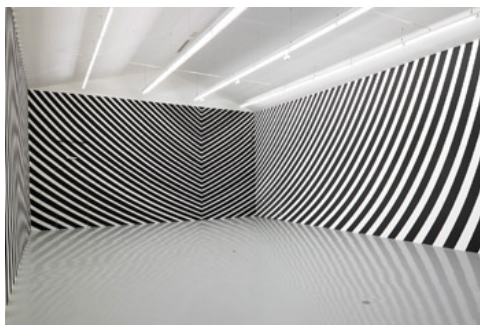


Fig. 4. Vera Molnar, Perspective Inversée 2 (sursa <https://www.google.ro-search-vera-molnar>)

Prin includerea noilor tehnologii în educația plastică se conturează mai bine personalitatea și imaginația creatoare ale elevilor, facilitând dezvoltarea legăturilor interdisciplinare dintre artă și celelalte discipline. În acest caz interdisciplinaritatea este un factor integrator dintre tehnologia informațională și diferite discipline ducând la găsirea unor soluții eficiente într-o lume în continuă dezvoltare. „Treptat, tehnologia actuală devine una a circuitelor și a rețelilor, mai exact o tehnologie a informației și a comunicării, adevărat sistem nervos central al lumii contemporane”¹²⁹. Prin interdisciplinaritate se realizează o nouă direcție de creație artistică, relațiile stabilite dintre diferite domenii oferă o imagine de ansamblu, îmbogățită, asupra realității, integrându-se ele pot să-și îndeplinească rolul în mod mult mai eficient, decât dacă ar fi analizate separat. Prin practicile interdisciplinare putem descoperi noi și diverse opțiuni de reprezentare a artei „Scopul nu este compromiterea lucrurilor făcute de alții. Este vorba mai degrabă de o deschidere a unor opțiuni noi și de o ghidare către

¹²⁸ Dorin Popa, *Mass-media astăzi*, Ed. Institutul European Iași, 2002, p. 195

¹²⁹ Tiberiu Vlad *Antropologia Artei contemporane*, Ed Artes Iași, 2008, pag. 59

înțelegerea faptului că arta poate fi reprezentată de mai multe lucruri în același timp. Intenția este de îmbogățire, nu de a impune aceste idei tuturor”¹³⁰.

Spre exemplu, relația de interdisciplinaritate dintre sculptură, arhitectură și noile tehnologii este una dintre cele mai spectaculoase fenomene ale secolului XX, reprezentând cu adevărat o evoluție a artelor vizuale. Succesul arhitecturii sculpturale a fost facilitat de noile tehnologii, de apariția unor noi materiale de construcție și de imaginația artiștilor. O construcție extraordinară este Muzeul Guggenheim din Bilbao, care, la prima vedere, pare o sculptură gigantică. Opera artistului american Frank O. Gehry nu este doar un simplu monument, ea găzduiește Muzeul de Artă Contemporană.



Fig.5. Muzeul Guggenheim Bilbao Spania ([https://www.google.ro/search-Muzeul Guggenheim Bilbao](https://www.google.ro/search-Muzeul+Guggenheim+Bilbao))

La fel de spectaculoasă este, de asemenea, Sala de concerte Walt Disney din Los Angeles realizată tot de arhitectul american Frank Gehry, al cărui stil este inconfundabil prin structura neliniară și curbă a clădirilor acoperite cu mari suprafete metalice reflectorizante.



Fig. 6. Sala de Concerte Walt Disney din Los Angeles ([https://www.google.ro/search concert Hall Walt Disney](https://www.google.ro/search-concert+Hall+Walt+Disney))

Epoca contemporană reprezintă perioada în care acumularea cunoștințelor este fără precedent în istoria omenirii, iar acest lucru ne permite să avem o viziune deschisă asupra dialogului care se prefigurează între toate disciplinele atât din domeniul științific cât și domeniul umanist, artele, literatura, poezia, înglobând „ce au în comun și ce se află dincolo de granițele lor”¹³¹. Principalele fenomene care au produs schimbări majore în societatea contemporană și implicit în artele vizuale sunt globalizarea prin ideea de „micșorare” a planetei, eliminarea spațiului și timpului ce decurge din accelerarea transmiterii informațiilor și nu în ultimul rând dezvoltarea tehnologică și informațională. Astfel, artistul vizual are la dispoziție multe tehnici unele chiar foarte vechi, care

¹³⁰ Suzi Gablik *A eșuat modernismul?*, Curtea Veche, București, 2008, p. 213

¹³¹ Nicolae Basarab, *Transdisciplinaritatea – Manifest*, Editura Junimea, Iași, 2007, p.174

reprezintă o sursă inepuizabilă de creație, iar noile tehnologii, acele instrumente ale științei și tehnicii informaționale contribuie la evoluția artelor vizuale. Așadar arta contemporană se bazează și pe noile tehnologii digitale, care nu presupune renunțarea la activitățile artistice clasice, calculatorul, trebuie să recunoaștem, este un instrument curent al artiștilor vizuali cu ajutorul căruia se pot crea lucrări spectaculoase, iar profesorul de educație plastică trebuie să fie conectat permanent la dezvoltările tehnologice pentru a le folosi în mod creativ dar și pentru avea o comunicare adaptată noii generații de elevi. Orice activitate am avea este foarte important să fim deschiși și receptivi. Trebuie să evoluăm ca persoane și ca societate deoarece sunt multe lucruri interesante și misterioase care așteaptă să le descoperim. În lumea artei partea digitală oferă noi oportunități de exprimare, de înțelegere și de cunoaștere.

Abstract: *In this paper I present how visual artists have resorted to technological innovations which stimulate their imagination and adding new dimensions to the creative process. Use of ICT in arts education is a natural evolution at the contemporary artistic challenges. Extraordinary possibilities offered by electronic computers, regarded until recently, mere utopia, is today a true intellectual challenge not only by the performance itself, but also through their wide spread and artists have explored this vast territory and have created impressive visual works. So using new digital technology does not mean giving up the classical arts activities, the computer, we must admit, is a common instrument for visual artists and teacher of arts education must be permanently connected to technological developments to use it creatively and to have a communication adapted to the new generation of students.*

Key words: *computer, communication, new generation, technological developments*

The contemporary world is influenced by a series of events which profoundly changed everyday life and without exception, the world of art and among the most important we can mention the dominant mode of globalization, technological development, obvious in all areas and the strong influence of the media. These significant phenomena of the present will have surprising consequences for the future development of the visual arts. In this context the visual artists have resorted to technological innovations, which have stimulated their imagination of adding new dimensions to the creative process. The use of information technologies in arts education is a natural evolution at the contemporary artistic challenges. Extraordinary possibilities offered by electronic computers, regarded until recently, mere utopia, is today a true intellectual challenge, not only by the performance itself, but also through their wide spread and artists have explored this very large territory and have created impressive visual works. In the context of current society where technological development is unstoppable, the artists explores with great interest this complex territory creating by merging technical tools with modes of artistic expression a new type of art "technological art" or "multimedia art" being made a real leap qualitative in development of the visual arts. *The technologies, which are developing at a dizzying pace and became a global political and economic stake foreground serve themselves as support for new forms of art and focused more*

on society and the mass media (sociological art, art online, virtual museums, networks).¹³²



Fig.1. Adam Martinakis, Metallic Digital Sculpture

(sursa <https://www.google.ro/search?q=Adam+Martinakis,+Metallic+Digital+Sculpture>)

Once with the development of the information age appears a new approach to the communications system and the media from the perspective of interdependence between them, namely multimedia, which is a *process of interference technology*¹³³ other media communication - sound, image, text, photographic images, animated graphism, video. We see, therefore, a *revolution of the virtual worlds, a true mutation of civilization*, where the main producing forms of visual art are the television and then the computer which helping us to change the perception of the world full of *the synthetic sensations*. Thus the current global conditions in which visual arts came into contact with new technology there is a question that remains open: can it really influence the technologies our way of reflection, behavior or actions?

The computer is a global medium of communication, a tool which *enhances the ability to think and to communicate*¹³⁴ of the people. The informatics revolution besides being eliminated the distances and the geographical boundaries has had an impact in *fields of knowledge, skills, schools and grand theories, forcing all areas of thought and action so far fragmented, interact vigorously*¹³⁵, which allowing us to talk about a *planetary consciousness*¹³⁶. In this context a question arises, namely if *the computer can do art*? We can say yes, because here comes the role of the artist and his creative ability in the face of these technological challenges. And it seems that visual artists have found the common denominator between art and computer, a bridge between them, resulting the numerous exhibitions open on the subject in New York, London, Hanover, Stuttgart and at the Biennale of Art in Venice, where presented works by Michael Noll, Bela Julesz, Georg Nees, Richard Raymond etc.



Fig. 2. Bela Julesz , Stereoscopy (sursa <https://www.google.ro-search-bela-julesz>)

¹³² Florence de Meredieu, *Arta și noile tehnologii*, Ed. Enciclopedia Rao, București, 2005, p.9

¹³³ Dorin Popa, *Mass-media, astăzi*, Ed. Institutul European, Iași, 2002, p. 198

¹³⁴ Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație*, Ed. Nemira, București, 2001, p. 184

¹³⁵ ibidem

¹³⁶ idem, p. 39

In a dynamic information society we cannot ignore how the technology influences the process of artistic creation under all aspects.

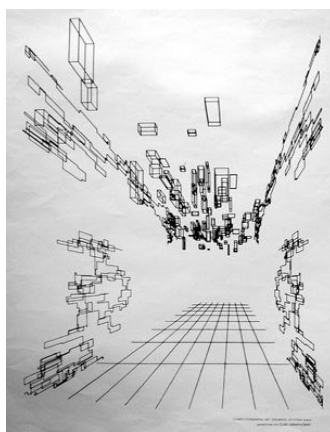


Fig. 3. Georg Nees, I still alive (sursa <https://www.google.ro-search-georg-nees>)

Interactive multimedia installations connected to the Internet, which integrate the elements of virtual reality, video art, conceptual music, robotics and performance have led to new horizons of artistic expression, highlighting developments in the visual arts. *The emergence of new media does not mean the disappearance of the text it actually allows accumulation of knowledge, transmission, distribution and organization of information.*¹³⁷

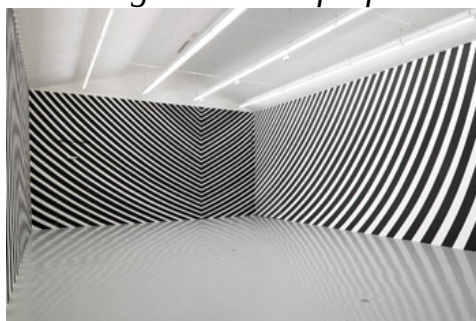


Fig. 4. Vera Molnar, Perspective Inversée 2 (sursa <https://www.google.ro-search-vera-molnar>)

Through the inclusion of new technologies in education is shaping up better personality and the creative imagination of the students, thus facilitating the development of interdisciplinary connections between art and other disciplines. In this case interdisciplinary is an integrator key between the information technology and various disciplines leading to finding effective solutions in the evolving world. *Gradually, the current technology becomes one of the circuits and networks, more specifically, a technology of information and communication, the really central nervous system of the contemporary world*¹³⁸. Through the interdisciplinary it realizes a new direction of artistic creation, the relations, established between different areas, gives an enriched overview about reality, integrating them can fulfill their role much more effectively than would be considered separately. Through interdisciplinary practices we discover new and diverse options of representation of art. *The goal is not the compromising things made by others. It is rather the opening of new options and a guide to*

¹³⁷ Dorin Popa, *Mass-media astăzi*, Ed. Institutul European Iași, 2002, p. 195

¹³⁸ Tiberiu Vlad *Antropologia Artei contemporane*, Ed Artes Iasi, 2008, pag. 59

*understanding that art can be represented by several things at once. The intention is for enrichment not to impose these ideas to all.*¹³⁹

For instance interdisciplinary relationship between sculpture, architecture and new technologies is one of the most spectacular phenomena of the twentieth century, which represents an evolution of the visual arts. The success of sculptural architecture has been facilitated by new technologies, by the emergence of new building materials and by the imagination of the artists. An extraordinary building is the Guggenheim Museum Bilbao, which at first glance seems a giant sculpture. This work of the American artist Frank O. Gehry is not just a monument it houses a Museum of Contemporary Art.



Fig.5. Guggenheim Museum Bilbao Spania (<https://www.google.ro/search- Muzeul Guggenheim Bilbao>)

Just as spectacular is also the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles made by the same American artist Frank Gehry, whose style is unmistakable by the structures of the nonlinear and curved of the buildings covered with large metal surfaces reflective.



Fig. 6. Walt Disney Concert Hall din Los Angeles (<https://www.google.ro/search concert Hall Walt Disney>)

Contemporary era is the period when the accumulation of knowledge is unprecedented in human history, and this allows us to have an open vision to the dialogue which appears between all disciplines both field science and humanities, the arts, literature, poetry, encompassing *what they have in common and what lies beyond their borders*¹⁴⁰. The main phenomena which have produced major changes in contemporary society and by default in the visual arts are the globalization through the idea of "reduction" of the planet, eliminating time and space resulting from the acceleration of information transmission and last but not least the technological and informational development. Thus, the visual artist has many techniques, some very old which represents an inexhaustible source of creation, and new technologies, instruments of science and information technology which contribute to the

¹³⁹ Suzi Gablik, *A eşuat modernismul?*, Curtea Veche, București, 2008, p. 213

¹⁴⁰ Nicolae Basarab, *Transdisciplinaritatea – Manifest*, Editura Junimea, Iași, 2007, p.174

evolution of the visual arts. So, contemporary art is based also on new digital technologies, that does not mean the abandonment of the classical artistic activities, we have to admit, the computer is a tool with which the visual artists can create spectacular works, and the teacher of art education must be connected permanently to the technological developments to use them creatively and to have a communication adapted to new generations of students. Any activity we have is very important to be open and receptive. We must evolve as human beings and as a society because there are many interesting and mysterious things which waiting to discover them. In the world of art the digital offers new opportunities to expression, understanding and knowledge.

References

1. Arnheim, Rudolf, (1979), *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București.
2. Axford, Barrie, (1995), *The Global System, Economics, Politics and Culture*, St. Martin Press, New York
3. Bartoș, Jenő, (2005), *Structuri compoziționale*, Editura Artes, Iași
4. Bartoș, Jenő, (2006), *Arta murală, interferențe vizual-artistice*, Editura Artes, Iași
5. Bauman, Zygmunt, (2008) *Globalizarea și efectele ei sociale*, Editura Antet, Prahova
6. Cabin, Ph., Dortier J.- Fr. (coordonatori), (2010), *Comunicarea*, Editura Polirom, Iași
7. Flichy, Patrice, (1999), *O istorie a comunicării moderne*, Editura Polirom Iași
8. Gablik, Suzi, (2008), *A eșuat modernismul?*, (2008), Editura Curtea Veche, București
9. Geert, Lovink, (2004), *Cultura digitală*, Editura Idea Design/Print, Cluj
10. Malița, Mircea, (2001), *Zece mii de culturi, o singură civilizație*, Editura Nemira, București
11. Meredieu, Florence de, (2004), *Arta și noile tehnologii*, Editura Enciclopedia RAO, București
12. Nicolescu, Basarab, (1999), *Transdisciplinaritatea*, Editura Polirom, Iași
13. Popa, Dorin, *Mass-media, astăzi*, (2002), Editura Institutul European, Iași
14. Scholten O., Noomen G.W., (2004), *Știința comunicării*, Editura Humanitas, București
15. Tomlinson, John, *Globalizare și cultură*, (2002), Editura Amarcord, Timișoara
16. Tarași, Mihai, (2005), *Sens și expresie în arta contemporană*, Editura Artes, Iași
17. Vlad, Tiberiu, (2008), *Antropologia Artei contemporane*, Editura Artes, Iași
18. Zaharia, Dumitru, (2007), *Estetica analitică*, Editura Artes, Iași

CAPITOLUL III / PART III

EDUCAȚIE/EDUCATION

1. STRUCTURA FUNCȚIONALĂ A APARATULUI VOCAL FUNCTIONAL STRUCTURE OF THE VOCAL APPARATUS

Cristina Simionescu, Lecturer PhD.,
“George Enescu” University of Arts from Iași of Romania

Rezumat: *Emisia sunetelor este o funcție care apare în filogeneză odată cu viața terestră și respirația pulmonară. Astfel, dacă peștii sunt animale mute, batracienii, reptilele și pasărilor emit vocabule caracteristice speciei și individului, cu ajutorul unor anexe nonlaringiene ale aparatului respirator (ex: syrinx-ul la păsări, situat la bifurcația traheei). Ne propunem să analizăm funcțiile fiziologice în cânt, ce reprezintă structura funcțională a aparatului vocal, anatomia și organizarea laminară a laringelui, și mecanismului vocal, fără de care un a fost posibilă o desfășurare progresivă a tehnicii de cânt până în zilele noastre.*

Cuvinte cheie: *sunet vocal, aparat vocal, cântare vocală*

1. Introducere – prezentare generală a aparatului vocal

Dacă facem o scurtă incursiune prin geneza muzicii, istoria cântului și evoluțiamuzicii vocale, înțelegem de ce este necesară și o prezentare a aspectelor fiziologice ale aparatului vocal, pe care orice cântăreț profesionist trebuie să le cunoască pentru aplicarea corectă a tehnicii vocale. Cântul a fost dintotdeauna un mod specific de comunicare interumană. Muzica, dintre toate artele, este cea mai apropiată sufletului uman, ea fiind prezentă – de la geneza omului pe Pământ – în toate etapele evoluției și dezvoltării acestuia. Noțiuni și date tehnice ale aparatului vocal se impun a fi cunoscute deoarece nu putem studia știința cântului vocal fără a cunoaște fiziologia și fenomenele care au loc în procesul de cânt.

Este adevărat că latura tehnico-vocală nu trebuie să primeze în fața aspectelor de expresie, estetică și interpretare, dar, un cântăreț profesionist nu poate face performanță fără a avea o bază tehnică foarte bună, ceea ce implică un studiu teoretic și practic îndelung asupra funcționalității aparatului vocal. **Laringele** ca organ fonator, se dezvoltă la mamifere și la om, căpătând valențe speciale în viața socială de comunicare interumană, de expresie psihoafectivă și artistică în strânsă corelație cu sistemul auditiv. Este demonstrat faptul că la copii surditatea congenitală este întovărășită de mutitate. Aparatul vocal este structurat, conform teoriei nivelelor de organizare, într-un **segment nervos**, de comandă și un **segment periferic**, efector.

Segmentul nervos al aparatului vocal cuprinde o multitudine de centri nervoși dispuși de-a lungul encefalului, într-o ierarhie strict umană, care nu corespunde cu cea a restului mamiferelor, motiv pentru care experimentele pe animalele de laborator curente au valoare relativă. Există totuși un centru nervos vechi, prezent la toate mamiferele cu voce laringiană, situat în profunzimea formației reticulate a trunchiului cerebral, în substanța cenușie periapeductală, numit în limba engleză *vocalization center*. Pentru limba

română, traducerea *mot a mot* a termenului este confuzivă, sugerând un centru nervos al vocalizelor. În realitate acest centru este responsabil de emiterea vocabulelor sau fonemelor care vor intra atât în alcătuirea cuvântului rostit, cât și cântat. Activitatea acestui centru este dotată cu un automatism care este demonstrabil la noul născut și sugarul mic, a căror gângureală nu este altceva decât o înșiruire de foneme. Aceste emisii sonore sunt caracteristic umane și sunt înscrise în codul genetic individual.

Odată cu maturarea sistemului nervos central, activitatea centrului vocabulației este preluată de etajele corticosubcorticale și, numai la om, se dezvoltă un al doilea centru numit **centrul vocal pontin**, care este reponsabil de vocea cântată. Segmentul nervos matur al aparatului vocal funcționează pe principiul arcului reflex cu:

- **braț aferent** format din totalitatea terminațiilor nervoase provenite de la plamâni, pleură, pereții toracelui, diafragmă, trahee, laringe, limbă, cavitățile bucală și nazală;
- **braț eferent** reprezentat de nervii vagi, frenici și intercostali care inervează mușchii laringelui, diafragma și mușchii peretelui toracic;
- **parte centrală** care ar putea fi numită **creier fonator** – alcătuit din numeroși centri nervoși diseminați în tot encefalul, care ar putea funcționa conform ierarhiei prezentate în schema următoare (fig. 1)¹⁴¹:

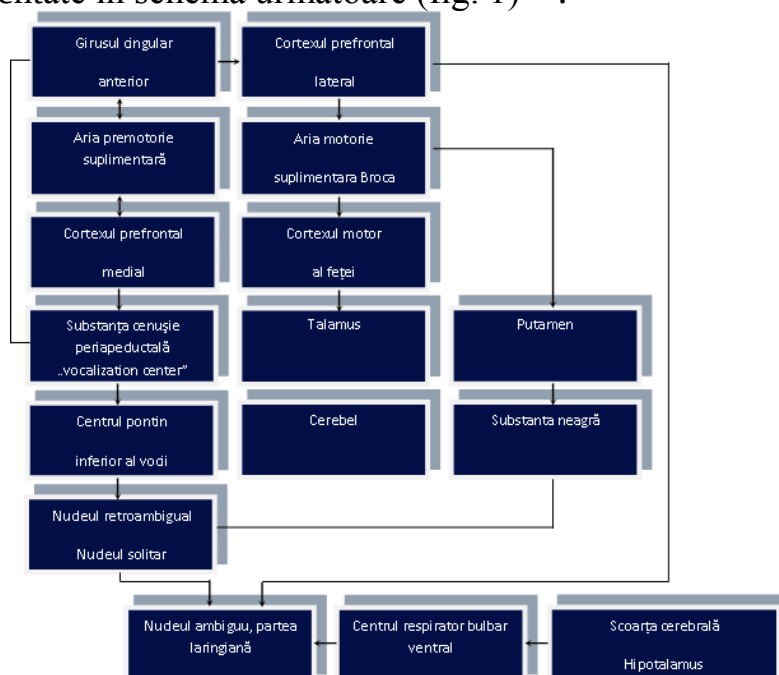


Fig. 1 – Segmentul central, nervos, al aparatului fonator

Între talamus și cortexul cingular se interpune inelul limbic cu hipocampus și nucleul amigdalian, care sunt responsabile de memoria muzicală și percepția emoțională a muzicii, de la componenta talamică simplă de „plăcut sau neplăcut”, până la integrarea emoțională care se realizează în nucleul amigdalian. Acesta are un pronunțat dimorfism sexual, care își lasă amprenta atât pe caracterele vocii cât și pe efectul emoțional specific pe care muzica îl produce asupra individului, atât ca persoană psihosocială cât și ca persoană

¹⁴¹ Fig. 1 a fost obținută prin amabilitatea domnului prof. univ. dr. Dan Ștefan Antohe

psihosexuală. Este cunoscut efectul terapeutic al muzicii - *muzicoterapia*, cât și diferențele de percepție între bărbat și femeie cu grade egale de educație și cultură. În fine, hipersensibilizarea nucleului amigdalian este responsabilă de apariția, mai ales la femeie - al cărei nucleu are cu 30% mai mulți neuroni - a unor stări la limita normalului, cum ar fi orgasmele fără partener (Prokofiev – *Îngerul de foc*), evocări halucinatorii ale unor trăiri anterioare (Donizetti – *Lucia de Lammermoor*) sau extaze mistice (Verdi – *Nabucco*, *Atilla*, *Un ballo in maschera* și Wagner – *Die Walküre*).

Cea mai importantă caracteristică a **sistemului nervos fonator**, cum l-am numit noi, este faptul că el se dezvoltă și se perfecționează prin educație precoce și continuă, care își pune amprenta și asupra calității performanțelor. Nu întâmplător „copiii minune” ai secolelor XVIII și XIX au atins culmi de neegalat ale creației artistice muzicale (Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi). Odată cu apariția producției artistice de cea mai înaltă calitate apare și o pleiadă de interpreți pe măsură.

Segmentul periferic, efector, al aparatului vocal, aparține sistemului pulmonar și este alcătuit din: generator de presiune, aparat vibrator și aparat rezonator. **Generatorul de presiune** este format din totalitatea structurilor osteomusculoelastice care participă la cele două faze ale actului respirator - inspirul și expirul. Cantitatea totală de aer ventilată prin tractul respirator și conținută în plămâni se exprimă prin volumele pulmonare:

- **volumul inspirator curent** (VC), aerul ventilat prin ambii plămâni într-un inspir/expir normal = 500 cm³;
- **volumul inspirator de rezervă** (VIR), aerul ventilat prin ambii plămâni într-un inspir profund care urmează unui inspir normal = 2000 cm³;
- **volumul expirator de rezervă** (VC), aerul expulzat din ambii plămâni printr-un expir forțat efectuat la sfârșitul unui inspir normal = 1500 cm³;
- **volumul rezidual**, aerul rămas în ambii plămâni la sfârșitul unui expir forțat = 1500 cm³. El poate fi evacuat numai prin deschiderea cavității pleurale.

Suma primelor trei volume reprezintă **capacitatea vitală** pulmonară și variază considerabil în funcție de conformația și dimensiunile individuale ale toracelui. **Anatomo-funcțional**, generatorul de presiune al aparatului vocal este format din:

- **componenta inspiratorie; mușchiul diafragm**, principalul mușchi respirator a cărui paralizie este incompatibilă cu viața. El separă cavitățile toracică și abdominală, și are forma de boltă cu concavitatea inferioară turtită în partea centrală (**centrul frenic**) la care aderă pe fața superioară pericardul cu inima, iar pe fața inferioară ficatul, organe care se mobilizează în timpul actului inspirator. Diafragma realizează un echilibru dinamic între presiunea negativă din torace și presiunea pozitivă din abdomen. Astfel, contracția diafragmei sporește presiunea negativă și volumul cavității toracice cu concursul **mușchilor intercostali externi, oblic extern abdominal, serratus anterior, pectoralis major și minor** și a celorlalți mușchi levatori ai coastelor. În același timp, mușchii lați și lungi ai abdomenului (**oblic intern, transvers și drept abdominal**) și mușchii diafragmei urogenitale (**levator anal, transvers perineal**) se relaxează acumulând o

rezervă de lungime, iar presiunea pozitivă din abdomen se accentuează. Se realizează astfel un **rezervor cu aer** care poate fi stabilizat voluntar temporar pentru câteva secunde (minute, la scufundători) realizând **apnea inspiratorie**. Ea precede acte fiziologice importante ca tusea, strănutul sau manevra Valsalva dar și actul fonator care se **derulează exclusiv în expirație**;

- **componenta expiratorie** se realizează prin relaxarea diafragmei până la poziția de repaus după care **inspirul forțat** se produce prin coborârea coastelor sub acțiunea mușchilor oblic intern și seratus posterior inferior, dar și a levatorului anal și diafragmei urogenitale.

Atragem atenția în mod special asupra ultimelor 4-5 coaste, singurele care posedă atât mușchi inspiratori cât și mușchi expiratori și care, în sinergie cu contracția diafragmei pelvine, ar putea crea posibilități mai mari de nuanțare voluntară a jocului inspir/expir în emisia *pianissimo* sau *diminuendo* a sunetelor. Se pare că acest dispozitiv stă la baza **tipului respirator costal inferior** a cărui însușire este benefică pentru cântăreți. În afara acestui tip respirator se mai descriu **tipul clavicular** - cu eficiență minimă, **tipul costal** - predominant la bărbați și **tipul abdominal** - predominant la femei.

2. Anatomia endoscopică a laringelui

Aparatul vibrator este reprezentat de **laringe** - organul fonației, care conectează orofaringele cu traheea și corespunde posterior vertebrelor C3-C6. Examenul endoscopic se face cu oglinda sau cu metode moderne de vizualizare a lumenului laringeal (laringoscopie suspendată), care permit observarea detaliilor anatomice și mobilitatea plicilor vocale. Lumenul laringelui este tapetat de o mucoasă de culoare roșie caracteristică, variabilă în funcție de starea funcțională a organului. La nivelul marginii libere a plicilor vocale, atât pe fața superioară cât și pe fața inferioară se găsește o bandă albă, strălucitoare care prezintă:

- **extremitatea anterioară**, la comisura anterioară;
- **extremitatea posterioară**, la procesul vocal al cartilajului aritenoid;
- **margină medială**, liberă care delimitează glota, direct implicată în fonație și respirație;
- **margină superolaterală** care se continuă, de-a lungul **liniei semilunare superioare** cu mucoasa feței superioare a plicii vocale;
- **margină superolaterală** care se continuă de-a lungul **liniei semilunare inferioare** cu mucoasa etajului subglotic.

Lumenul laringeal începe la nivelul **aditusului** sau **inletului laringeal**. care are formă ovală, este înclinat posterior și inferior și este limitat:

- **anterosuperior**, de marginile epiglotei;
- **lateral**, de pliurile ari-epigloteice, cu tuberculii cuneiformi și corniculate;
- **postero-inferior**, de mucoasa care tapetează fațetele mediale ale cartilajelor aritenoidale, marginile superioare ale mușchilor ari-aritenoidieni și ale incizurii interaritenoidiene.

În sens **craniocaudal**, endolaringele este alcătuit din:

- **etajul supraglotic** sau vestibulul laringelui, care reprezintă porțiunea dilatăată a lumenului, situată între planul superior al aditusului laringian și planul inferior, trasat prin marginea liberă a plicilor vestibulare.

- **plicile vestibulare** - sunt dispuse în sens anteroposterior, au direcție inferomedială și prezintă:

- ✓ margine superioară, aderentă la mucoasa vestibulară;
- ✓ margine inferioară, liberă, care conține ligamentele vestibulare și delimitează fanta vestibulară, care permite observarea fețelor superioare ale plicilor vocale, este largă și imobilă, dar rezonatorie;
- ✓ față medială, care privește către lumenul etajului supraglotic;
- ✓ față laterală, ventriculară, care privește către lumenul ventriculului laringeal al cărui perete lateral îl formează;
- ✓ extremitate anterioară, care se unește cu cea opusă la nivelul comisurii anterioare;
- ✓ extremitate posterioară, care formează împreună cu cea controlaterală comisura posterioară.

Etajul glotic este limitat de:

- **planul superior**, transversal, trasat prin marginea liberă a plicilor vestibulare;
- **planul inferior**, transversal, trasat prin marginea liberă a plicilor vocale.

Plicile vocale sau **corzile vocale** sunt dispuse anteroposterior, de la unghiul tiroidian la procesele musculare ale cartilajelor aritenoidale, au formă triunghiulară pe secțiune frontală și prezintă:

- **bază**, dirijată lateral, către fața profundă a cartilajului tiroid, care conține mușchiul tiroaritenoidian;

- **vârf**, care corespunde marginii libere a corzilor vocale care delimitează împreună cu coarda vocală antimeră glota intermembranoasă, este mobilă executând mișcări de adducție și abducție și vibrează la trecerea fluxului expirator. Structural, **coarda vocală** este alcătuită din:

- **stratul epitelial superficial** care este dispus între cele două linii arcuate, superioară și inferioară. Este alcătuit dintr-un strat epitelial scuamos pluristratificat cu keratinizare gros de aproximativ 0,1 mm, ale cărui celule sunt ferm unite între ele, permițând pasajul fluxului respirator cu frecare minimă. La suprafața epiteliului se găsește o peliculă fină de lichid cu o compoziție asemănătoare cu cea a lichidului extracelular, care menține proprietățile vibratorii ale corzii. Structura epitelială scuamoasă predispune la dezvoltarea polipilor de coardă vocală, tumori benigne exfoliante, relativ frecvente.

- **lamina propria superficialis** este un strat subțire de substanță fundamentală, gros de aproximativ 0,5mm, situat între epiteliul superficial și *lamina propria intermedia* care conține fibre subțiri de elastină, dispuse neregulat. Fibrele prezintă: extremitate superficială - care se inseră pe fața profundă a membranei bazale; extremitate profundă care se continuă cu fibrele ligamentului vocal (Fig. 2) ¹⁴²:

¹⁴² Fig. 2 a fost obținută prin amabilitatea domnului prof. univ. dr. Dan Ștefan Antohe

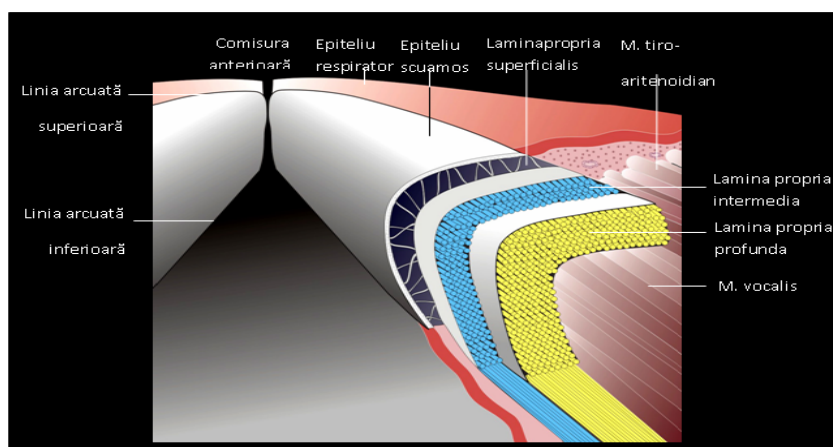


Fig. 2 – Organizarea laminară a corzii vocale

În ansamblu, substanța fundamentală și reticulul de elastină formează spațiul lui Reincke, dependință a compartimentului lichidian care asigură hidratarea feței profunde a epitelului superficial. Din punct de vedere mecanic, *lamina propria superficialis* (sinonim: *spațiul Reincke*) se comportă ca o „saltea de apă” (metafora ne aparține) care este extensibilă și depresibilă în orice direcție, favorizează subțierea corzii vocale în lungul marginii libere, dar își menține nealterată integritatea funcțională.

- **lamina propria intermediaris** are grosimea de aproximativ 2mm și este alcătuită dintr-un mănunchi dens de fibre elastice și de collagen, dispuse în axul anteroposterior al corzii vocale. Ea formează partea superficială a ligamentului vocal și permite alungirea corzii vocale doar în acest ax.

- **lamina propria profunda** este alcătuită doar din fibre de collagen, are o grosime de 1,2-2mm și formează partea profundă a ligamentului vocal. Fibrele de collagen sunt inextensibile și se opun întinderii exagerate a corzii vocale.

- **mușchiul vocal** determină relieful corzii vocale și reprezintă partea medială a mușchiului tiroaritenoidian, principalul mușchi tensor al corzii vocale alături de cricotirodian. Din punct de vedere topografic, coarda vocală este alcătuită dintr-un **conținător extern** sau **înveliș** reprezentat de epiteliul scuamos și spațiul Reincke, și dintr-un **conținut** sau **corp** reprezentat de ligamentul și mușchiul vocal.

Etajul glotic prezintă două prelungiri laterale, **ventriculii laringieni** (Morgagni), au forma unor fante verticale, extinse spre etajul supraglotic, pe fața laterală a plicilor vestibulare. În secțiunea frontală fiecare ventricul laringian prezintă trei pereți: lateral, medial și inferior. **Peretele lateral**, ventricular propriu-zis, este dispus vertical, între marginea superioară a plicii vestibulare și marginea laterală a plicii vocale. În sens mediolateral corespunde:

- ✓ fasciculului lateral al mușchiului tiroaritenoidian,
- ✓ mușchiului ariepiglotic,
- ✓ corpul adipos paraglotic care corespunde spațiului dintre membranele cricovocală și patrulateră și reprezintă zona slabă, herniară, a laringelui. Hernia mucoasei laringeale printre aceste structuri poartă numele de **laringocel**, care apare în urma cântului îndelungat cu intensitate maximă;
- ✓ feței mediale a cartilajului tiroid.

Peretele medial este format de fața laterală a plicii vestibulare și prezintă fanta ventriculară prin care lumenul laringian comunică cu ventriculul laringian, primul modul rezonator. **Peretele inferior**, îngust, este reprezentat de segmentul lateral, acoperit de epiteliu cilindric ciliat al feței superioare a plicii vocale. Ciliii acestui epiteliu se mișcă în sens mediolateral, participând la hidratarea feței superioare a corzii vocale.

Fanta glotică (glota clinicienilor) sau **rima glottidis**, prezintă două porțiuni:

- intermembranoasă, anterioară, care ocupă spațiul dintre cele două plici vocale, în 3/5 anterioare,
- intercartilaginoasă, posterioară situată între fețele mediale ale cartilajelor aritenoidale, ocupând 2/5 posterioare.

Fanta glotică are dimensiuni variabile în respirație și fonație. În inspirul normal corzile vocale sunt în **abducție moderată**, realizată prin echilibrul dinamic sinergic între mușchii cricoaritenoidian lateral și posterior. În expirul forțat corzile vocale sunt în **abducție maximă** realizată sub acțiunea mușchiului cricoaritenoidian posterior. În fonație corzile vocale sunt în **adducție** realizată de mușchiul cricoaritenoidian lateral. **Etajul infraglotic** sau cavitatea infraglotică este situat sub planul inferior trasat plicilor vocale și are formă tronconică a cărei bază mare se continuă cu traheea.

3. Organizarea laminară a laringelui

Asemănător corzii vocale, structurile parietale laringiene au o organizare concentrică, alcătuind un tub musculofibrocartilaginos cu lumen variabil. Dinspre interior spre exterior, laringele prezintă următoarele straturi:

- mucoasa;
- submucoasa;
- stratul structurilor conjunctive organizate rezonator (membrana fibro elastică),
- stratul muscular intern:
 - o mușchiul tiro-aritenoidian,
 - o mușchiul ari-aritenoidian,
 - o mușchiul ari-epiglotic,
- stratul adipos laringeal,
- stratul fibrocartilaginos,
- stratul muscular extern.

Mucoasa este subțire, palidă, roșie, mai închisă la nivelul plicilor vestibulare. Este aderentă la conul elastic al laringelui (pericondrul epiglotei, ligamentele vestibulare și vocale) și mobilă pe suprafața endolaringeală a mușchilor intrinseci (la nivel ventricular, interaritenoidian și a plicilor ari-epiglotice). Epiteliul mucoasei este de tip respirator, cilindric, cu cili, cu excepția marginii libere a plicilor vocale, unde este de tip scuamos stratificat, keratinizat, descris odată cu corzile vocale (Fig. 3) ¹⁴³:

¹⁴³ Fig. 3 a fost obținută prin amabilitatea domnului prof. univ. dr. Dan Ștefan Antohe

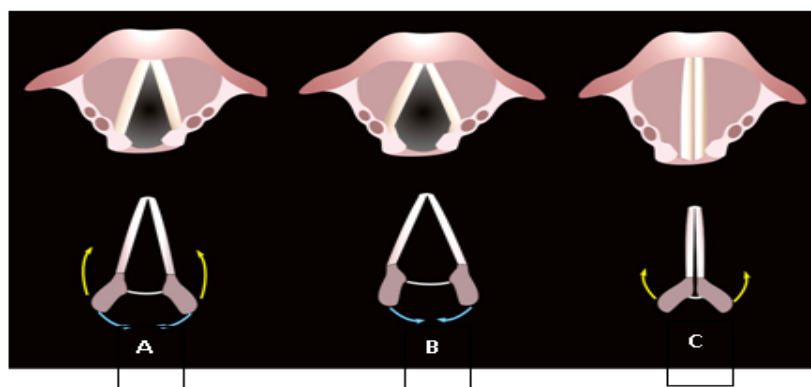


Fig. 3 – A. Corzile vocale în poziție intermediară;
B. Corzile vocale în abducție;
C. Corzile vocale în adducție fonatorie;
Săgeata galbenă – mușchiul cricoaritenoidian lateral;
Săgeata albastră – mușchiul cricoaritenoidian posterior.

Submucoasa conține glande care secretă mucusul care hidratează suprafața mucoasei și pot fi: epiglote, situate în fosetele cartilajului; laterale, situate în partea posterioară a pliurilor aritenopiglotice; posterioare, situate în pliul interaritenoidian. La nivelul ventriculilor laringieni, structuri limfoide diseminate ale submucoasei se conglomerază și alcătuiesc *tonsila laringiană* și reprezintă extremitatea distală a inelului perifaringian Waldeyer. **Membrana fibro-elastică** a laringelui este alcătuită din:

- **membrana patrulateră** tapetează vestibulul laringeal, întinzându-se de la marginile laterale ale cartilajului epiglotic la cartilajele aritenoidice;
- **ligamentele vestibulare**, reprezintă extinderea marginii inferioare a membranei patrulaterale;
- **membrana cricovocală** sau **conul elastic**, groasă, se întinde de la marginea superioară a cartilajului cricoid până la nivelul laminei *propria profunda* a ligamentului vocal situat în baza corzii vocale;
- **ligamentul vocal**, reprezintă marginea liberă, superomedială, specializată rezonator, a membranei cricovocale.

Stratul fibrocartilaginos este alcătuit din cartilaje, articulațiile intercartilaginoase și din ligamentele laringelui. **Cartilajele laringelui** sunt clasificate în mediane, nepereche și laterale, antimere. **Cartilajul tiroid** este situat superficial, sub osul hioid, împreună cu care formează o unitate morfogenetică și funcțională. Este format din două lame patrulaterale unite pe linia mediană anterioară și divergente posterolateral care formează un unghi diedru deschis posterior. Fiecare lamă prezintă:

- ✓ **față medială**, laringiană, cu originea mușchiului tiro-aritenoidian;
- ✓ **față laterală**, muscloglandulară, cu linia oblică limitată de tuberculii anterior și posterior, pe care se inseră mușchii subhioidieni și care are raporturi cu fața medială a lobului tiroidian;
- ✓ **margine anterioară** unită cu cea opusă, determinând incizura tiroidiană superioară și proeminența laringiană (mărul lui Adam);
- ✓ **margine posterioară**, care se prelungește superior și inferior cu coarnele mare și respectiv mic ale cartilajului tiroid;
- ✓ **margine superioară**, pe care se inseră membrana tirohioidiană;
- ✓ **marginea inferioară**, pe care se inseră membrana tirocricoidiană.

Cartilajul cricoid, situat inferior, are formă de inel cu pecete alcătuit din:

- **arc anterior** pe care se inseră membrana și mușchiul cricotiroidian;
- **zonă posterioară**, mai extinsă craniocaudal, pecete sau lamă care se articulează cu cartilajele aritenoidice.

Epiglota, de formă ovalară care se prelungește inferior cu pețiolul care se fixează în incizura tiroidiană superioară; este cartilajul cheie al intersecției aerodigestive. Epiglota prezintă o față anterosuperioară unită cu baza limbii prin pliurile glosopiglotice median și laterale, și alta inferioară care închide inelul laringian în timpul deglutiției. Marginile laterale ale epiglotei sunt unite cu vârfurile cartilajelor aritenoidice prin pliurile aritenopiglotice în care se observă reliefurile cartilajelor corniculate și cuneiforme. **Cartilajele aritenoidice** pereche, situate pe pecetea cartilajului cricoid, au formă piramidală cu baza inferioară și prezintă:

- **față medială**, care delimitează glota intercartilaginoasă;
- **față posteromedială** acoperită de mușchii cricoaritenoidian posterior și ariaritenoidian;
- **față posterolaterală** acoperită de mușchiul cricoaritenoidian lateral;
- **apofiză vocală** pe care se inseră ligamentul și mușchiul vocal;
- **apofiză musculară** pe care se inseră mușchii cricoaritenoidian posterior și cricoaritenoidian lateral.

Cartilajele corniculate și cuneiforme situate în grosimea pliurilor aritenopiglotice. **Ligamentele** unesc cartilajele laringelui de structurile vecine:

- **limbă** – ligamentele glosopiglotice median și laterale;
- **faringe** – ligamentele faringo-epiglotice;
- **osul hioid** – ligamentul hio-epiglotic;
- **cartilajul cricoid** – ligamentul cricofaringian;
- **trahea** – ligamentul cricotraheal, care unește laringele de primul inel cartilaginos traheal;
- **ligamentul cricotiroidian**, care unește marginea inferioară a cartilajului tiroid de inelul cricoidului;
- **ligamentul ari-epiglotic**;
- **ligamentul cricocorniculat**;
- **ligamentul crico-aritenoidian posterior**.

Membrana tirohioidiană, întinsă între marginile superioară a cartilajului tiroid și inferioară a osului hioid, prezintă condensări:

- ✓ **ligamentul tirohioidian median**;
- ✓ **ligamentul tirohioidian lateral**;
- ✓ **ligamentul tiro-epiglotic**.

Articulațiile sinoviale ale laringelui sunt **cricotiroidiană** și **crico-aritenoidiană**. **Stratul muscular** este discontinuu și formează două planuri:

- ✓ **stratul muscular intern** reprezentat de mușchii:
 - mușchiul tiro-aritenoidian, cu două fascicule: medial, vocal și lateral;
 - mușchiul ari-aritenoidian, cu două fascicule: mușchiul aritenoidian transvers și mușchiul aritenoidian oblic;
 - mușchiul ari-epiglotic;

✓ **stratul muscular extern** reprezentat de mușchii:

- o crico-aritenoidian lateral;
- o crico-aritenoidian posterior;
- o cricotiroidian.

La aceștia se adaugă mușchi extrinseci **infrahioidieni** (stemotiroidian, tirohioidian) și constrictorul inferior al faringelui (fasciculele cricofaringian, tirofaringian). **Corpul adipos laringian, intermusculocartilaginos**, este situat în spațiile tirohio-epiglotic și paraglotice și diminuează în sens craniocaudal. **Spațiul tirohio-epiglotic** are formă triunghiulară în secțiune sagitală și este limitat astfel: anterior – membrana tirohioidiană; posterior – ligamentul tiroepiglotic; superior – ligamentul hio-epiglotic. Conține corpul adipos pre-epiglotic, care se organizează sub forma bursei seroase retrohioidiană și se prelungește posterior și inferior către spațiul paraglotic. **Spațiul paraglotic** este situat în unghiul diedru format de lamele cartilajului tiroid, între fața medială a acestuia și mușchiul tiro-aritenoidian. Conține corpul adipos paraglotic și este limitat astfel: superior – plicile glosio-epiglotice; inferior – mușchiul crico-aritenoidian lateral; medial – mucoasa peretelui lateral al ventriculului laringian. **Segmentul rezonator** este alcătuit din toate elemente supralaringiene ale intersecției aerodigestive: etajul supraglotic, baza limbii, oro și rinofaringe, cavitatea bucală cu vestibulul ei, dinții și buzele, cavitățile nazale și sinusurile paranazale; descrierea lor anatomică depășește cadrul acestei lucrări.

4. Concluzii

Despre vocea umană se spune că este cel mai expresiv instrument, cel mai sensibil mod de redare a stărilor sufletești, exprimarea vocală amplificând și completând sensul muzicii. Ambitusul vocal în cadențe și coloraturi nu trebuie folosit doar ca efect, ci se va urmări execuția în stil, cu noblețe și muzicalitate din care să rezulte interpretarea rafinată, expresivitatea și virtuozitatea vocală. Iată că am detaliat configurația anatomo-fiziologică a aparatului vocal cu scopul de a-i determina pe cei care studiază arta vocală sau se ocupă de educația muzicală prin cântare vocală să înțeleagă și să adapteze tehnicile de lucru în concordanță cu specificul celui mai perfect și sensibil instrument muzical, vocea umană.

Abstract: *The emission of sound is a function that occurs with terrestrial life Phylogenesis and pulmonary respiration. Thus, if the fish are mute animals, batracienii, reptiles and birds emit characteristic species and individual words too, using Annex nonlaringiene respiratory (eg the bird syrinx site, located at the bifurcation of the trachea). We intend to analyze physiological functions in play, which is the functional structure of the vocal apparatus, anatomy and laminar organization of the larynx and vocal mechanism, without which a deployment was possible progressive art of singing until today.*

Key words: vocal sound, vocal apparatus, singing

1. Introduction – Overview of the vocal apparatus

If we make a brief excursion into the genesis of music, the history of singing, and the evolution of vocal music, we understand why an overview of the physiological aspects of the vocal apparatus, which any professional singer

should know in order to apply the proper vocal technique is required. Singing has always been a specific interpersonal means of communication. Music, of all arts, is the closest to the human soul, being present – from the beginning of man's existence on Earth – in all its evolution and development stages. Notions and technical data on vocal apparatus are necessary to be known because we cannot study the science of voiced singing without knowing the physiology and the phenomena that occur in the singing process.

It is true that the technical-vocal aspect should not take priority over matters of expression, aesthetics and performance, but a professional singer cannot achieve performance without a very good technical basis, which implies a consequent theoretical and a practical study on the functionality of the vocal apparatus. As vocal organ, **the larynx** develops in mammals and humans, gaining special valences in the interpersonal communication social life, of psycho-affective and artistic expression strongly correlated with the auditory system. It is shown that, in children, congenital deafness is accompanied by muteness. According to the organization levels theory, the vocal apparatus is structured into a controlling, **nervous segment**, and a **peripheral**, effector one.

The nervous segment of the vocal apparatus comprises a plurality of nerve centers strung along the encephalon, in a strictly human hierarchy, which does not match to that of the rest of the mammals, which is why current laboratory experiments on animals have relative value. However, there is an old nerve center, present in all mammals with laryngeal voice, located in the depth of the reticular formation of the brainstem, in the periaqueductal gray matter called, in English, the *vocalization center*. For Romanian, the *mot a mot* translation of the term is confusing, suggesting a vocalization nerve center. In reality, this center is responsible for the issuing of words or phonemes that will be part of the composition of both spoken and sung word. The activity of this center is equipped with an automatism that is demonstrable in newborns and nurslings, whose babbling is nothing but a sequence of phonemes. These sound emissions are characteristic to humans and inscribed in the individual genetic code.

With the maturation of the central nervous system, the activity of the wording center is taken over by the cortico-subcortical levels and, only in humans, a second center – called **the pontine vocal center** – responsible for the chanted voice, develops. The mature nervous segment of the vocal apparatus works on the reflex arc principle:

- **associated arm**, formed by all nerve endings from lungs, pleura, thorax walls, diaphragm, trachea, larynx, tongue, mouth and nose cavities;
- **efferent arm** represented by the vagus, phrenic, and inter-costal nerves, that innervate the muscles of the larynx, of the diaphragm and of the thorax walls;
- **central part**, that might be called **vocal brain** – made up of many nerve centers disseminated throughout the encephalon, which could operate according to the hierarchy shown in the following diagram (Fig. 1)¹⁴⁴:

¹⁴⁴ We have obtained Fig. 1 by courtesy of Professor Dan Ștefan Antohe, PhD.

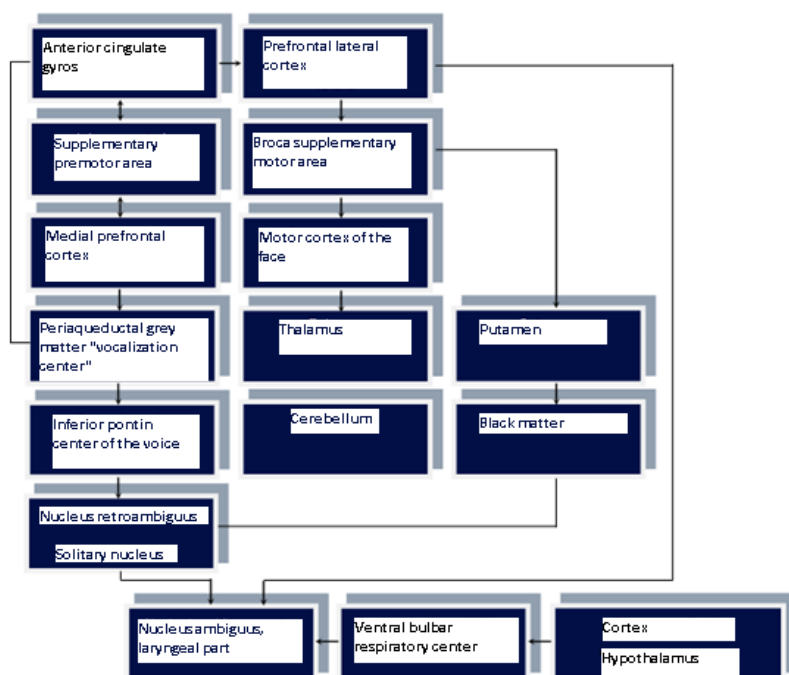


Fig. 1 – The nervous central segment of the vocal apparatus

Between the thalamus and the cingulate cortex, the limbic ring, with the hippocampus and the amygdale – which, together, are responsible for the musical memory and the emotional perception music, from the “good or bad” simple thalamic component, to the emotional integration that occurs within the amygdale – is interposed. It has a strong sexual dimorphism that leaves its marks both on the voice characters and on the emotional specific effect that music produces on the individual, both as a psychosocial and psychosexual person. The therapeutic effect of music – music therapy – and the differences in perception between men and women with equal degrees of education and culture are known. Finally, the hypersensitivity of the amygdala is responsible for the occurrence, especially in women – whose nucleus has 30% more neurons – of borderline states, such as orgasms without a partner (Prokofiev – *Îngerul de foc*) (Prokofiev – *Fire Angel*), hallucinatory evocations of some previous experiences (Donizetti – *Lucia de Lammermoor*) or mystical ecstasies (Verdi – *Nabucco*, *Atila*, *Un ballo in maschera* and Wagner – *Die Walküre*).

The most important feature of the **vocal nervous system**, as we have called it, is that it develops and enhances itself through early and continuous education, which leaves its mark on quality and performance. Not incidentally, the “prodigy children” of the eighteenth and the nineteenth centuries have reached unparalleled heights of musical artistic creation (Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi). The advent of the highest quality artistic production also brings a constellation of fit performers.

The peripheral effector segment of the vocal apparatus belongs to the pulmonary system and consists of: pressure generator, vibrator apparatus and resonator apparatus. **The pressure generator** consists of all osteo-musculo elastic structures that participate in the two phases of the respiratory act – inhalation and exhalation. The total amount of air ventilated through the

respiratory tract and contained in lungs is expressed through pulmonary volumes:

- **the current inspiratory volume (CV)**, the air ventilated through both lungs in a normal inhalation/ exhalation= 500 cm³;
- **the inspiratory reserve volume (IRV)**, the air ventilated through both lungs in a deep inhalation, which follows a normal one = 2000 cm³;
- **the expiratory reserve volume (CV)**, the air expelled from both lungs through a forced exhalation, conducted at the end of a normal inhalation = 1500 cm³;
- **the residual volume**, the air left in both lungs at the end of a forced exhalation = 1500 cm³. It can be discharged only by opening the pleural cavity.

The sum of the first three volumes is the **vital lung capacity** and it varies considerably according to the conformation and the individual dimensions of the thorax. **Anatomic and functional**, the pressure generator of the vocal apparatus consists of:

- **the inspiratory component; the diaphragm**, the main breathing muscle, whose paralysis is incompatible with life. It separates the thoracic and the abdominal cavities, and it has a vault shape, with the inferior concavity flattened in the central side (**the phrenic center**), to which the pericardium with the heart adhere on the superior side, and, on the inferior one, the liver, organs which mobilize during the inhalation act. The diaphragm performs a dynamic balance between the negative pressure in the thorax and the positive pressure in the abdomen. Thus, the contraction of the diaphragm increases the negative pressure and the volume of the thoracic cavity with the help of the **intercostal external, abdominal external oblique, serratus anterior, major and minor pectoralis muscles** and of the other levator muscles of the ribs. Meanwhile, the broad and the long muscles of the abdomen (**internal oblique, transverse and right abdominal**) and the muscles of the urogenital diaphragm (**levator ani, transverse perineal**) relax accumulating a **reserve of length**, and the positive pressure in the abdomen is accentuated. Thus, an air tank that can be stabilized voluntarily – temporarily, for a few seconds (minutes, for divers) – which achieves the inspiratory apnea. It precedes important physiological acts, such as coughing, sneezing, or the Valsalva maneuver, and the vocal act that is performed exclusively during exhalation;
- **the expiratory component** is achieved through the relaxation of the diaphragm until the rest position, after which the forced inhalation occurs through the lowering of the ribs under the action of both internal oblique and the serratus inferior posterior muscles, and the urogenital diaphragm and the levator ani.

We draw attention particularly to the last 4-5 ribs, the only ones which possess both inspiratory and expiratory muscles and which, in synergy with the contraction of the pelvic diaphragm, could create greater possibilities of voluntary tinting the inhalation / exhalation game in the *pianissimo* or *diminuendo* emission of sounds. It seems that this device underlies the **inferior respiratory costal type**, whose characteristic is beneficial for singers. Except this respiratory type, **the clavicular** – with minimal efficiency, **the costal** –

predominant in males, and **the abdominal type** – predominant in women are described.

2. The endoscopic anatomy of the larynx

The vibrator apparatus is represented by the **larynx** – phonation organ that connects the oropharynx with the trachea and subsequently corresponds to the C3-C6 vertebrae. The endoscopic examination is carried out with a mirror or with modern visualization methods of the laryngeal lumen (suspended laryngoscopy), which allow observing the anatomical details and the mobility of the vocal folds. The larynx lumen is coated with a characteristic reddish mucous, variable according to the functional status of the organ. At the level of the free edge of the vocal folds, both on the upper and on the lower side, there is a white shiny band, which presents:

- **anterior end**, at the previous commissure;
- **posterior end**, at the vocal process of the arytenoid cartilage;
- **medial edge**, free, which limits the glottis, directly involved in phonation and breathing;
- **superolateral edge**, which continues along the **crescent-shaped upper line** with the mucous of the upper face of the voice fold;
- **superolateral edge**, which continues along the **crescent-shaped lower line** with the mucous of the subglottic floor.

The laryngeal lumen starts at level of the laryngeal aditus or the laryngeal inlet, which is oval-shaped and is posteriorly and inferiorly tilted and limited:

- **anterosuperiorly**, by the edges of the epiglottis;
- **laterally**, by the ary-epiglottis folds, with the corniculate and the cuneiform tubercles;
- **postero-inferiorly**, by the mucous that lines the medial sides of the arytenoid cartilages, the upper edges of the ary-arytenoid muscles and the inter-arytenoid incision.

In **craniocaudal** direction, the endolarynx consists of:

- **the supraglottic floor** or the larynx vestibule, which represents the dilated portion of the lumen, located between the superior plane of the laryngeal aditus and the inferior plane, drawn through the free edge of the vestibular folds.
- **the vestibular folds** – arranged in anteroposterior direction; they have a inferomedial direction and present:
 - ✓ superior edge, adherent to the vestibular mucosa;
 - ✓ inferior edge, free, which contains the vestibular ligaments and limits the vestibular slot, which allows observing the superior sides of the vocal folds; it is large and immobile, but of resonance;
 - ✓ medial side, looking to the lumen of the supraglottic floor;
 - ✓ lateral ventricular side, looking to lumen of the laryngeal ventricle whose side wall it forms;
 - ✓ anterior extremity, which joins the opposite, at the level of the anterior commissure;
 - ✓ posterior extremity, which, together with the contralateral one, forms the posterior commissure.

The glottic floor is limited by:

- **the superior transversal plane**, drawn through the free edge of the vestibular folds;
- **the inferior transversal plane**, drawn through the free edge of the vocal folds.

Vocal folds or **vocal cords** are arranged anteroposteriorly, from the thyroid angle to the muscular processes of the arytenoid cartilages; on the front section they have a triangular shape and present:

- **basis**, laterally directed towards the profound side of the thyroid cartilage, which contains the thyroarytenoid muscle;
- **peak**, which corresponds to the free edge of the vocal cords which, together with the antimer vocal cord limits the intramembranous glottis; it is mobile, executing adduction and abduction movements and it vibrates at the passing of the expiratory flow. Structurally, the vocal cord consists of:

- **surface epithelial layer**, which is disposed between the two arcuate lines, the superior and the inferior one. It consists of a keratinized stratified squamous epithelial layer, of about 0.1 mm thick, whose cells are firmly connected to each other, allowing the passage of the respiratory flow with minimal friction. On the surface of the epithelium, there is a thin film of liquid with a composition similar to that of the extracellular fluid, which maintains the vibratory properties of the cords. The squamous epithelial structure predisposes to the development of vocal cord polyps, to exfoliating benign tumors, relatively frequent.

- **lamina propria superficialis** is a fundamental substance thin layer, of approximately 0.5 mm thick, located between the surface epithelium and the *lamina propria intermedia*, which contains thin elastin fibers, irregularly disposed. The fibers present: surface end - to insert on the deep face of the basal membrane; deep end, which continues with the fibers of the vocal ligament (Fig. 2)¹⁴⁵.

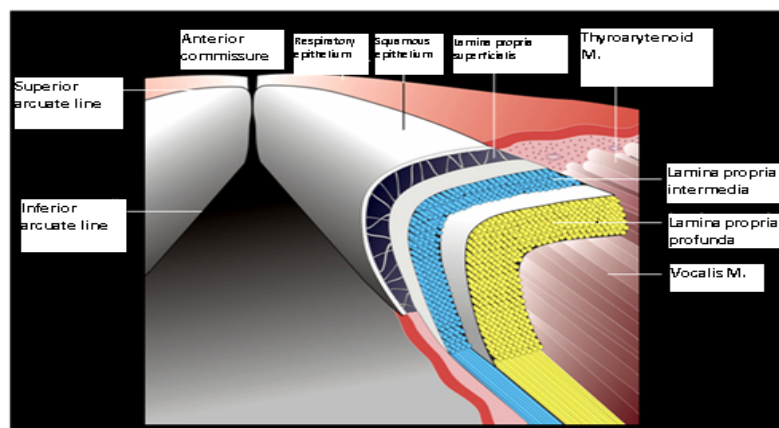


Fig. 2 – Laminar organization of the vocal cord

Overall, the fundamental substance and the elastin reticulum form Reincke's space, outbuilding of the fluid compartment that provides hydration for the deep side of the superficial epithelium. From a mechanical standpoint, *lamina propria superficialis* (synonym: Reinke's space) acts like a "water mattress" (our metaphor), which is expandable and depressible in either

¹⁴⁵ We have obtained Fig. 2 by courtesy of Professor Dan Ștefan Antohe, PhD.

direction, favoring vocal cord thinning along the free edge off, but which maintains unaltered its functional integrity.

- **intermediaris propria lamina** has a thickness of about 2 mm and it is made of a dense bundle of elastic and collagen fibers, arranged in the anteroposterior axis of the vocal cord. It forms the surface side of the vocal ligament and allows vocal cord lengthening only in this axis.

- **lamina propria profunda** consists only of collagen fibers, has a thickness of 1,2-2mm and forms the deep side of the vocal ligament. The collagen fibers are not extensible and they oppose the excessive stretching of the vocal cord.

- **the vocal muscle** determines the relief of the vocal cord and represents the medial part of the thyroarytenoid muscle, the main tensor muscle of the vocal cord, along with the cricothyroid.

In terms of topography, the vocal cord consists of an **external container** or **layer**, represented by the squamous epithelium and by Reinke's space and a **content** or **body**, represented by the ligament and vocal muscle.

The glottic floor has two lateral extensions, **the laryngeal ventricles** (Morgagni), in the shape of vertical slits, extended towards the supraglottic floor, on the lateral side of the vestibular folds. In the front section, each laryngeal ventricle presents three walls: lateral, medial and inferior. **The lateral wall**, proper ventricular, is arranged vertically between the superior edge of the vestibular fold and the lateral edge of the vocal fold. In mediolateral sense, it corresponds to:

- ✓ the lateral fascicle of the thyroarytenoid muscle,
- ✓ the aryepiglottic muscle,
- ✓ the paraglottic adipose body corresponding to the space between the quadrangular and the cricovocal membranes; it is the weak, hernia zone of the larynx. Among these structures, the laryngeal mucosa hernia is called **laryngocele**, that occurs after maximum intensity prolonged singing;
- ✓ the medial side of the thyroid cartilage.

The medial wall consists of the medial side of the vestibular fold; it presents the ventricular slot through which the laryngeal lumen communicates with the laryngeal ventricle, the first resonator module. **The inferior wall**, narrow, is represented by the lateral segment, covered with the cylindrical ciliated epithelium of the superior side of the vocal fold. The cilia of this epithelium move mediolaterally, participating in hydrating the superior side of the vocal cord.

The glottic slot (clinicians' glottis) or **rima glottidis**, presents two parts:

- intermembranous, anterior, which occupies the space between the two vocal folds, in anterior 3/5,
- intercartilaginous, posterior, located between the medial sides of the arytenoids cartilages, occupying posterior 2/5.

The glottic slot has varying sizes in breathing and phonation. In normal inhalation, the vocal cords are in **moderate abduction**, achieved through synergic dynamic equilibrium between the lateral and the posterior cricoarytenoid muscles. The forced exhalation, the vocal cords are in **maximum**

abduction, carried out under the action of the posterior cricoarytenoid muscle. In phonation, the vocal cords are in **adduction**, carried out by the lateral cricoarytenoid side. **The infraglottic floor** or the infraglottic cavity is located below the inferior plan, drawn to vocal folds and it has a taper shape, whose large basis continues with the trachea.

3. The laminar organization of the larynx

Like the vocal cord, the parietal laryngeal structures have a concentric organization, forming a musculo-fibrocartilaginous tube, with variable lumen. From the inside out, the larynx has the following layers:

- mucosa;
- submucosa;
- rezone organized conjunctiva structures layer (the fibro-elastic membrane)
- internal muscle layer:
 - thyro-arytenoid muscle,
 - ary-arytenoid muscle,
 - ary-epiglottic muscle,
- laryngeal adipose layer,
- fibrocartilaginous layer,
- external muscle layer.

The mucosa is thin, pale, red, darker at the level of the vestibular folds. It is adherent to the elastic cone of the larynx (the perichondrium of the epiglottis, vestibular and vocal ligaments) and mobile on the endolaryngeal surface of the intrinsic muscles (at ventricular, inter-arytenoid and ary-epiglottic level). The epithelium of the mucosa is cylindrical, with cilia, except the free edge of the vocal folds, where it is the stratified squamous type, keratinized, described with the vocal cords (Fig. 3)¹⁴⁶:

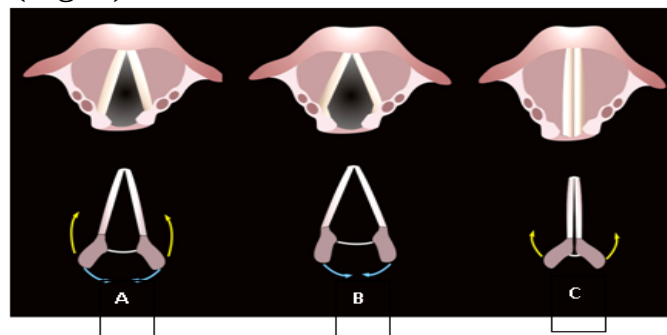


Fig. 3. A. Vocal cords in intermediate position;
 B. Vocal cords in abduction;
 C. Vocal cords in phonatory adduction;
 Yellow arrow - lateral cricoarytenoid muscle;
 Blue arrow - posterior cricoarytenoid muscle.

The submucosa contains glands that secrete the mucus, which hydrates the surface of the mucosa and they can be: epiglottic, located in the fosses of the cartilage; lateral, situated in the posterior side of the arytenoepiglottic folds; posterior, located in the inter-arytenoid fold. At the level of the laryngeal ventricles, the disseminated lymphoid structures of the submucosa add up and

¹⁴⁶ We have obtained Fig. 3 by courtesy of Professor Dan Ștefan Antohe, PhD.

form the *laryngeal tonsil* and represent the distal extremity of the Waldeyer perifarangingian ring. The fibro-elastic membrane of the larynx consists of:

- **quadrilateral membrane**, which lines the laryngeal vestibule, extending from the lateral edges of the epiglottic cartilage to the arytenoid cartilages;
- **vestibular ligaments**, which represent the extension of the inferior edge of the **quadrilateral membrane**;
- **cricovocal membrane** or the **elastic cone**, thick, which extends from the superior edge of the cricoid cartilage to the level of the *lamina propria profunda* of the vocal ligament, located in the basis of the vocal cord;
- **vocal ligament**, which represents the superomedial free edge, resonator specialized, of the cricovocal membrane.

The fibro cartilaginous layer is composed of cartilages, intercartilaginous articulations and the ligaments of the larynx. Laryngeal cartilages are classified into median, unpaired, and lateral, antimere. The thyroid cartilage is located superficially, below the hyoid bone, with which forms a morphogenetic and functional unity. It consists of two rectangular blades, joined on the anterior median line and posterolaterally divergent, forming a posteriorly opened dihedral angle. Each blade shows:

- ✓ **medial**, laryngeal **side**, with the origin of the thyro-arytenoid muscle;
- ✓ **lateral side**, musculo-glandular, with the oblique line limited by the anterior and posterior tubercles, on which the subhyoid muscles are inserted and which have relations with the medial side of the thyroid lobe;
- ✓ **anterior edge**, united with the opposite one, causing the superior thyroid notch and the laryngeal prominence (Adam's apple);
- ✓ **posterior edge**, which extends upwards and downwards with the big and the small horn of the thyroid cartilage, respectively;
- ✓ **superior edge**, on which the thyrohyoid membrane inserts itself;
- ✓ **inferior edge**, on which the thyrocricoid membrane inserts itself.

The cricoid cartilage, situated at the bottom, is shaped like a signet ring, consisting of:

- **anterior arc**, on which the cricothyroid membrane and muscle are inserted;
- **posterior area**, wider from a craniocaudal point of view, seal or blade that articulates with the arytenoid cartilages.

The epiglottis, of oval shape, which extends downwards with the stalk that fixes into the superior thyroid notch; it is the key cartilage of the aero-digestive intersection. The epiglottis presents an antero-superior side, united with the base of the tongue through the medial and lateral glossoepiglottic folds and an inferior one, that closes the laryngeal inlet during swallowing. The lateral sides of the epiglottis are joined with the tips of the arytenoid cartilages through the arytenoepiglottic folds, in which the reliefs of the cuneiform and the corniculate cartilages are observed. The paired arytenoid cartilages, located on the seal of the cricoid cartilage, form a pyramid with the inferior basis and present:

- **medial side**, which limits the intercartilaginous glottis;
- **posteromedial side**, covered by the posterior cricoarytenoid and arytenoid muscles;

- **posterolateral side**, covered by the lateral cricoarytenoid muscle;
- **vocal apophysis**, on which the ligament and vocal muscle are inserted;
- **muscular apophysis**, on which the posterior and lateral cricoarytenoid muscles are inserted.

The corniculate and the cuneiform cartilages located in the thickness of the arytenoepiglottic folds. **The ligaments** join the laryngeal cartilages with the neighboring structures:

- **tongue** – the glosso-epiglottic medial and lateral ligaments;
- **pharynx** – the pharyngo-epiglottic ligaments;
- **hyoid bone** – the hyo-epiglottic ligament;
- **cricoid cartilage** – the crico-pharyngeal ligament;
- **trachea** – the cricotracheal ligament, which connects the larynx with the first tracheal cartilaginous ring;
- **the cricothyroid ligament**, which connects the inferior edge of the thyroid cartilage with the ring of the cricoid;
- **the ary-epiglottic ligament**;
- **the cricocorniculate ligament**;
- **the posterior crico-arytenoid ligament**.

The thyrohyoid membrane, stretched between the superior edge of the thyroid cartilage and the inferior edge of the hyoid bone, presents condensation:

- ✓ **medial thyrohyoid ligament**;
- ✓ **thyrohyoid lateral ligament**;
- ✓ **thyro-epiglottic ligament**.

The synovial **joints** of the larynx are cricothyroid and crico-arytenoid. **The muscular layer** is discontinuous and forms two plans:

- ✓ the internal muscle layer, represented by the muscles:
 - thyro-arytenoid, with two fascicles: medial, vocal and lateral;
 - arytenoid, with two fascicles: the transverse arytenoids muscle and the oblique arytenoid muscle;
 - the ary-epiglottic muscle;
- ✓ the external muscular layer, represented by the muscles:
 - lateral crico-arytenoid;
 - posterior crico-arytenoid;
 - cricothyroid.

To these, the extrinsic infrahyoid (sternothyroid, thyrohyoid) muscles and the inferior pharynx constrictor (cricopharyngeal and thyropharyngeal fascicles) are added. **The intermuscular-cartilaginous laryngeal adipose body** is located in the thyrohyo-epiglottic and paraglottic spaces and diminishes in a craniocaudal sense. **The thyrohyo-epiglottic space** has a triangle shape in sagittal section and is limited as it follows: anteriorly – the thyrohyoid membrane; posteriorly – the thyroepiglottic ligament; superiorly – the hyo-epiglottic ligament. It contains the pre-epiglottic adipose body, which is organized as the serous retrohyoid stock and extends posteriorly and inferiorly towards the paraglottic space. **The paraglottic space** is located in the dihedral angle formed by the blades of the thyroid cartilage, between the medial side of it

and the thyro-arytenoid muscle. It contains the paraglottic adipose body paraglottic and it is limited as it follows: superiorly – the glosso-epiglottic folds; inferiorly – the crico-arytenoid lateral muscle; medial – the lateral wall mucosa of the laryngeal ventricle. **The resonator segment** consists of all supralaryngeal elements of the aero-digestive junction: the supraglottic floor, the basis of the tongue, oro and rhinopharynx, the buccal cavity with its vestibule, teeth and lips, the nasal cavities and the paranasal sinuses; their anatomical description exceeds this work.

4. Conclusions

It is said that human voice is the most expressive instrument, the most sensitive way of rendering moods, the vocal expression enhancing and complementing the sense of music. The vocal *ambitus* in colorations and cadences should not be used only as effect, but the execution-style, with quality and musicality showing refined interpretation, vocal and virtuosity expressiveness will be followed. Here we detailed the anatomical and physiological configuration of the vocal apparatus in order to determine those studying vocal art or dealing with musical education by vocal singing to understand and adapt the work techniques in accordance with the specific of the most perfect and sensitive musical instrument, human voice.

References

1. Bornac, Raluca – *Sociologia muzicii vocale*, Editura Adana, Piatra-Neamț, 1998 (Bornac, Raluca – *Sociology of vocal music*, Adana Publishing House, Piatra Neamț, 1998)
2. Câmpeanu, Liviu – *Elemente de estetică vocală*, Editura Interferențe, București, 1975 (Câmpeanu, Liviu – *Aesthetic vocal elements*, Interferențe Publishing House, Bucharest, 1975)
3. Cernei, Elena – *Enigme ale vocii umane*, Editura Litera, București, 1982 (Cernei, Elena - *Mysteries of the human voice*, Litera Publishing House, Bucharest, 1982)
4. Cristescu, Octav – *Cântul – probleme de tehnică și interpretare vocală*, Editura Muzicală, București, 1963 (Cristescu, Octav – *Singing - Technical and vocal interpretation issues*, Musical Publishing House, Bucharest, 1963)
5. Dorizo, Alexandru – *Vocea. Mecanisme, afecțiuni, corelații*, Editura medicală, București, 1972 (Dorizo Alexandru – *Voice. Mechanisms, conditions, correlations*, Medical Publishing House, Bucharest, 1972)
6. Duțescu, Mircea – *Am învățat să nu strig*, lucrare editată de autor, Aachen, 2005 (Duțescu Mircea – *I have learned not to cry*, paper edited by the author, Aachen, 2005)
7. Husson, Raoul – *Vocea cântată* (traducere de Nicolae Gafton), Editura Muzicală, București, 1968 (Husson, Raoul - *Sung voice* (translation by Nicolae Gafton) Musical Publishing House, Bucharest, 1968)
8. Severin, Adriana – *Metodica predării cântului*, Editura Artes, Iași, 2002 (Severin, Adriana - *Teaching singing*, Artes Publishing House, Iași, 2002)

2. ROLUL EDUCAȚIEI MUZICALE ÎN PREGĂTIREA CADRELOR DIDACTICE PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNTUL PREȘCOLAR ȘI PRIMAR THE ROLE OF MUSIC EDUCATION IN TEACHERS' PREPARATION FOR PRESCHOOL AND ELEMENTARY EDUCATION

Gabriela Pașca, Teacher,
"Ioan Popescu" Pedagogical Highschool from Barlad of Romania

Rezumat: *Provocările școlii contemporane în perioada postmodernă, sunt multiple și vizează deopotrivă educabilii dar și personalul didactic. Perspectiva educației integrate, a alternativelor educaționale (Step by Step, Waldorf), curriculumul cu intenții interdisciplinare, impun o viziune mai generoasă și deschisă celor implicați în formarea cadrelor didactice pentru învățământul preșcolar și primar. Rolul muzicii și educației muzicale din această perspectivă trebuie gândit ca element fundamental, ce se regăsește în programul zilnic al copiilor din grădinițe sau școli.*

Cuvinte cheie: *educație muzicală, alternative educaționale, învățământ preșcolar și primar*

Alături de alte obiecte de studiu din clasele primare, educația muzicală ocupă un loc important, reprezentând un mijloc de educare estetică a școlarilor. Se știe că muzica are rol important în viața omului. Ea, muzica, generează emoții, formează vocea, dezvoltă gustul pentru armonie, dezvoltă dragostea pentru frumos. Muzica este prezentă în nenumărate manifestări ale vieții. Ea ne încântă, ne bucură sau ne întristează, ne dezvăluie un bogat conținut de idei, ne ajută să înțelegem gânduri și evenimente, ne mobilizează ne îndeamnă la realizări mobile.

Există o deosebire între „a auzi” muzică și „a asculta muzică”. Aceasta reiese din deosebirile de sensibilitate de la un individ la altul, de preferință, dar în primul rând, ea se datorește existenței sau lipsei de ambianță muzicală și de educație muzicală din copilărie. Prin urmare este important să se înceapă educația muzicală de la vârsta preșcolară. În grădiniță educația muzicală se realizează în mod organizat și sistematic cu mijloace, metode și procedee specifice.

Plecând de la premisa că nu există copii afoni, eventual decât copii insuficient educați grădinița acordă o atenție deosebită cultivării vocii copilului a auzului muzical, dezvoltarea simțului ritmic, melodic, dinamic. Copiii de la vârsta preșcolară dobândesc priceperi și deprinderi care stau la baza gustului pentru frumos al aprecierii și înțelegerii lui. Cântecul și jocurile prin conținutul lor influențează trăsăturile de caracter și voință ale copilului. Aceștia învață să fie buni, harnici, să-și iubească familia, ținutul natal, poporul, patria și natura. Preșcolarii simt o deosebită plăcere ascultând și interpretând cântece care-i fac mai vioi, mai veseli, mai sociabili, mai disciplinați, toate acestea ajutând la încheierea colectivului.

Mijloacele folosite în educația muzicală dezvoltă gândirea și imaginația, stimulează atenția, dezvoltă memoria auditivă. Educația muzicală influențează și dezvoltarea fizică a copilului. Mișcările executate ritmic dau suplețe și frumusețe corpului, mișcările devin mai îndemânate, mai expresive.

Conținutul educației muzicale este bogat și diversificat și trebuie să fie diferențiat la toate grupele ținând seama de particularitățile de vârstă a copiilor.

Muzica este una din cele mai grele și mai complicate arte deoarece este lipsită de imaginile vizuale de care dispune arta plastică și nu se folosește nici de mijloacele de comunicare folosite de literatură. În schimb, muzica, influențează direct și mai puternic sentimentele copiilor decât celelalte arte. Pentru ca ea să producă o stare emoțională este necesar să dezvoltăm capacitatea copiilor de a o percepe, să le educăm interesul și dragostea pentru muzică să-i învățăm să asculte, să cânte muzică și să se miște în ritmul ei.

La începutul anului școlar este bine să se pornească de la consolidarea deprinderilor formate în anii precedenți iar în cazul în care grupa este formată din copii care nu au frecventat grădinița trebuie să se insiste asupra deprinderilor elementare și anume deprinderea copiilor de a cânta în colectiv, de a începe cântecul deodată la un semnal al educatoarei, de a pronunța clar cuvintele, de a respira corect, de a avea o ținută corectă în timpul cântatului și de a se opri toți deodată.

Dacă există preocupare din partea dascălului pentru vocea copilului, dacă ora de educație muzicală nu va fi considerată un obiect neimportant de studiu, atunci ei vor îndrăgi tot mai mult acest obiect, iar cântecul va intra în sufletul și în viața lor. Experiența a arătat că dispoziția muzicală a copiilor poate fi creată doar acordându-i acestui obiect importanța cuvenită. „Materialul” muzicii este sunetul, care poate fi înțeles de orice copil. Totuși există câteva condiții importante care fac mai ușor înțeleasă și percepută muzica.

Una din cele mai importante condiții ar fi ca învățătorul care predă muzica să aibă o voce frumoasă, caldă, expresivă. Atunci când el este talentat la muzică, adică are o voce deosebită, când le va cânta elevilor săi un cântec va face să vibreze cele mai fine coarde ale sensibilității lor. Au fost cazuri de copii, care au fost atât de impresionați de vocea învățătorului lor, încât au lăcrimat când acesta le-a cântat pentru prima dată imnul țării. Ca urmare a observațiilor înregistrate pe generații de elevi nu se poate spune că educația muzicală este un obiect foarte ușor. În clasele I-II școlarii învață să cânte după auz. Ei se educă acum prin exerciții muzicale și cântece ușoare și atrăgătoare.

Tot în această perioadă ei își formează deprinderea de a percepe, a recunoaște și a reproduce duratele muzicale, pauzele și dirijatul intuitiv. De asemenea lecțiile mai cuprind noțiuni legate de mersul ascendent și descendent al melodiei, reprezentări legate de nuanțele și mișcarea cântecului sau tactarea măsurii. Ar fi de spus că există și un inconvenient care apare în procesul de învățare și anume, manualele de educație muzicală. La unele clase acestea sunt greu de utilizat pentru că sunt prost structurate, lecțiile nu au continuitate, iar exemplele muzicale nu sunt potrivite cu tema lecției respective.

În ciuda acestui fapt, învățătorul cu experiență și cu dragoste în meserie, poate substitui manualul când nu se poate utiliza și poate găsi diverse metode și procedee de predare – învățare. „Muzica e scânteia care aprinde focul în spiritul omenesc” (L. V. Beethoven). Odată aprinsă această scânteie în sufletul copilului ea îl va încalzi și-l va lumina spre descifrarea tainelor muzicii fără prea

multe auxiliare. Un alt lucru observat în ultimii ani la clasele de elevi este acela că ei au interes tot mai scăzut pentru folclorul românesc. Cântecul popular adevărat nu-i mai atrag pe școlari. Ei își însușesc tot felul de melodii, venite de aiurea.

Aici, iar trebuie să intervină dascălul, care are datoria de a le forma gustul elevilor pentru muzica bună, autentică. Pentru aceasta el trebuie să le ofere modele bune de cântece tradiționale românești. Practica arată că elevii care reușesc să înțeleagă muzica din clasele primare și pătrund în tainele ei cunoscându-i limbajul și mesajul ei, aceștia receptează ușor toate noțiunile legate de muzică și vor practica cu plăcere aceste activități.

În general copiii care înțeleg muzica vor ajunge maturii cu o cultură muzicală și vor ști ce muzică să asculte, cum s-o asculte, vor ști să deosebească genurile muzicale și mai ales să simtă muzica de calitate. Dar pentru ca toate acestea să se întâmple cu adevărat există o singură condiție: să acordăm atenție orelor de educație muzicală și mai ales să nu fie înlocuite cu alte ore de curs. Învățătorul are la îndemână obiectul opțional unde poate să opteze pentru muzica vocală.

Abstract: *Challenges school contemporary postmodern period, they are multiple and aims Learners and teachers alike. The prospect of integrated education, educational alternatives (Step by Step, Waldorf), interdisciplinary curriculum intentions, require a more generous and open those involved in teacher training for preschool and primary education. The role of music and music education from this perspective be considered as a fundamental element that is found in the daily schedule of children in kindergartens or schools.*

Key words: *music education, alternative education, preschool and primary education*

Along with other primary school subjects, music education occupies an important place, representing an aesthetic means of educating pupils. It is known that music plays an important role in man's life. It generates emotions, it shapes voice, and it develops the taste for harmony and love of beauty. Music is present in countless manifestations of life. It enchants us, it makes us happy or sad, it reveals us rich ideas, it helps us understand thoughts and events, and it sets us in motion.

There is a difference between "hearing" and "listening to" music. This arises from the differences in sensitivity and taste from one individual to another, but, essentially, it is due to the existing or lacking music education and music ambiance from childhood. Therefore, it is important to begin music education from preschool. In kindergarten, music education is carried out in an organized and systematic way, with specific methods and procedures.

Assuming that there are no gross ear children, maybe only insufficiently educated children, the kindergarten pays a particular attention to cultivating the child's voice, musical ear, and rhythmic, melodic, and dynamic sense. Since pre-school, children acquire skills and abilities that underlie the taste for beauty, its appreciation, and its understanding. Through their content, songs and games influence a child's character and will traits. They learn to be good, hardworking, to love their family, their homeland, people, their country, and nature.

Preschoolers take great pleasure in singing and listening to songs that make them livelier, happier, more sociable and more disciplined, all these things helping building-up the group.

Music education means develop thinking and imagination, stimulate attention, and develop auditory memory. Music education also influences the child's physical development. The rhythmically executed movements grant the body beauty and gracefulness; movements become more skillful, more expressive. Music education content is rich and diverse and it must be differentiated in all groups, taking into account the age peculiarities of the children.

Music is one of the most difficult and complicated arts because it lacks the plastic art visual and because it does not use the communication means of literature. Instead, music has a more powerful and direct influence on the children than any other type of art. In order for it to produce an emotional state, it is necessary to develop the children's perceiving ability, to educate their interest and love of music, to teach them to listen to music, to sing it and to keep its time.

At the beginning of the school year, it is good to start with reinforcing previously acquired skills and, if the group consists of children who have not attended kindergarten, one must insist on basic skills, namely the children's skills to sing collectively, to start singing at one time, at the signal given by the preceptress, to pronounce words clearly, to breathe correctly, to have a correct posture during singing, and to stop all at once.

If the teacher is concerned with the child's voice, if music education class shall not be considered an unimportant study object, then children will grow even more fond of this object, and the song will enter their souls and lives. Experience has proved that children's disposition to music can only be created by giving this object its due importance. The "material" of music is the sound, which any child can understand. However, there are some important conditions that make music understanding and perceiving easier.

One of the most important conditions would be that the elementary teacher who teaches music to have a beautiful, warm, expressive voice. When the teacher has a gift for music, namely that he has a great voice, when singing a song to his pupils, he will make their finest sensitivity chords vibrate. There have been cases in which children, so impressed with their teacher's voice, wept when he sang the national anthem for the first time. In the wake of the observations recorded in generations of students, it cannot be said that music education is a very easy study object. In the first and second grade, pupils learn to sing by ear. They are now educated with the help of musical exercises and easy and appealing songs.

During this time, they develop their perceiving, recognizing and reproducing time values, rests, and intuitive conducting skills. Moreover, the lessons include ascending and descending song pace notions, nuance, song movement, and keeping time representations. It should be mentioned that there is a drawback that occurs in the learning process, namely music education

textbooks. In some classes, they are difficult to use because they are poorly structured, the lessons lack continuity and because musical examples do not portray the theme of that particular lesson.

Despite this fact, the experienced teacher who loves his job can substitute the textbook when it cannot be used and find various teaching-learning methods. “Music is the spark that sets fire alight in the human spirit” (L. V. Beethoven). Once lit in the child’s soul, this spark will keep him warm and it will enlighten him towards deciphering the mysteries of music, without too many auxiliaries. Another thing noted in recent years in classrooms is that their interest in Romanian folklore is lower. True folk songs no longer attract schoolchildren. They learn all kinds of songs, coming from somewhere else.

In this case, the teacher, whose duty is to shape the pupils’ taste for good, authentic music, should intervene again. In order to do this, he must provide them with good Romanian traditional song models. Practice shows that students who succeed in understanding music in primary school and fathom its mysteries knowing its language and message, easily perceive all music notions and that they will practice these activities with pleasure.

In general, children who understand music will grow up to be adults with musical culture and will know which music to listen to and how to listen to it; they will know how to distinguish between musical genres and, mostly, feel good music. But, in order for all this to really happen, there is only one condition: to pay attention to music education classes and, especially, not to replace them with other study objects. The elementary teacher has at hand the optional subject, where he can opt for vocal music.

3. PREDISPOZIȚII ARTISTICE ÎN PREȘCOLARITATE: ABORDĂRI CONCEPTUALE

ARTISTIC TENDENCIES IN PRESCHOOL EDUCATION: APPROACHES OF CONCEPT

Viorica Crisciuc, Lecturer PhD.,
„Alecu Russo” State University from Bălți, Republic of Moldova

Rezumat: Acest articol relevă aspecte conceptuale cu referire la predispozițiile artistice în preșcolaritate la copii. Se prezintă realizarea acestui proces operând cu conceptele renumiților savanți occidentali, ruși și autohtoni. Una dintre ideile caracteristice gândirii pedagogice a savanților este aceea, că în procesul formării/dezvoltării copilului prin intermediul artei, copilul supune obiectele și fenomenele schemelor sale de asimilare achiziționate anterior. Pentru integritate în asigurarea realizării la modul practic al unei educații timpurii, metodologia pe care o vom propune se bazează pe o cercetare, o rețea teoretică impunătoare de practici pedagogice încununate de succes ale unor savanți remarcabili din întreaga lume. Teoriile analizate sunt o sursă de inspirație și constituie universul teoretic ce contribuie la o cât mai adevărată educație a copilului în preșcolaritate. Copilăria timpurie reprezintă cea mai importantă perioadă din viața unui individ prin consecințele durabile pe care le are asupra dezvoltării ulterioare a acestuia.

Cuvinte cheie: predispoziții artistice, domeniile artei, competențe muzicale, educație timpurie, mecanismul cunoașterii

Nu există o singură teorie care să cuprindă în totalitate psihopedagogia dezvoltării abilităților artistice la copii în preșcolaritate. Pentru integritate în asigurarea realizării la modul practic al unei educații timpurii, metodologia pe care o vom propune se bazează pe o cercetare, o rețea teoretică impunătoare de practici pedagogice încununate de succes ale unor savanți remarcabili din întreaga lume. Abordarea ideilor lui J.Piaget, privind impactul învățării prin descoperire și explorare, constituie baza educației în copilăria timpurie. Fiind adept fidel al constructivismului, s-a impus prin teoria stadială a dezvoltării cognitive a copilului, conform căreia:

- Dezvoltarea intelectuală a copilului trece prin mai multe faze și etape succesive;
- Consecutivitatea acestora este universală, generală, iar gradul de dezvoltare a copilului poate varia de la un domeniu la altul, precum și în funcție de cultură și mediu;
- Stadiile semnificative în procesul de învățare și formare a personalității copilului sunt:
 - a) stadiul inteligenței senzomotorii, cuprins între 0 și 2 ani;
 - b) stadiul gândirii preoperaționale, cuprins între 2 și 6 ani;
 - c) stadiul operațiilor concrete, cuprins între 6 și 11 ani;
 - d) de la 11 ani intervine stadiul operațiilor formale.

Una dintre ideile caracteristice gândirii pedagogice a savantului este aceea, că în procesul dezvoltării copilului prin intermediul artei, copilul supune obiectele și fenomenele schemelor sale de asimilare: „a aplica” (inteligența senzomotorie); a clasifica (operații logice), a tacta, țopăi (operații numerice); a

relaționa fenomenele (explicații cauzate). Dobândind aceste operații în mod stadial, copilul este capabil să le aplice la o mai mare varietate de fenomene, obiecte, cu mențiunea că ele pot fi cucerite doar printr-o activitate de joc.

Conform teoriei lui Piaget, copilul interacționează cu forțele externe mai degrabă activ, decât pasiv: el desfășoară o activitate extrem de intensă, în timp ce se străduiește să găsească explicație evenimentelor și lumii din jurul lor. Pentru a contura ideile lui J. Piaget, delimităm:

- 1) formarea copilului are loc pe etape, care diferă prin calitatea judecății copiilor, modul în care acționează și învață aceștia despre lumea din jurul lor;
- 2) formarea este primordial **senzorială** și apoi de **explorare**, bazându-se pe aici și acum;
- 3) structurile mintale, inclusiv cea interpersonală, se formează prin interacțiunea copilului cu mediul.

Erik Erikson prin teoria dezvoltării psihosociale completează teoria dezvoltării cognitive a lui J. Piaget din care desprindem următoarele idei:

- 1) Dezvoltarea este un proces de integrare a factorilor biologici individuali cu factorii de educație și cel socio-cultural;
- 2) Pe parcursul vieții se traversează opt stadii polare, reflectate prin teza: potențialul de dezvoltare al individului capătă împlinire pe tot parcursul existenței;
- 3) Fiecare stadiu este sensibil pentru acumularea unor anumite calități.

În atare ordine de idei, menționăm că stadiile/fazele formării copilului urmează într-o anumită consecutivitate și au o anumită structură. Fiecare stadiu poate decurge pozitiv sau negativ, ce marchează dezvoltarea ulterioară a personalității:

- În primul an de viață există relația bipolară de caracteristici: încredere – neîncredere, ce generează încrederea în adulți;
- De la 1 la 3 ani se manifestă dihotomia: autonomie/emancipare – dependență/îndoială, ce generează autocontrolul;
- Între 4 și 5 ani – dihotomia constituirea dorinței de a afla ce fel de persoană va fi – sentimentul vinovăției, ce generează sentimentul de responsabilitate;
- Între 6 și 11 ani - dihotomia: constituirea inițiativei – sentimentul de inferioritate generează sentimentul competenței;
- Între 12 și 18 ani acționează dihotomia: conștientizarea identității Eu-lui – confuzia rolurilor, iar ca produs pozitiv - fidelitate și loialitate.

Cercetând tipuri de comportamente în care copiii prelucrează și asimilează informația, psihologul Howard Gardner a identificat câteva moduri de învățare, numite și inteligențe multiple: socială (interpersonală), spațială, lingvistică, logico-matematică, muzicală, corporal-chinestezică, naturalistă și existențială. Fiecare tip are la bază o structură neurologică care își are propriul curs de dezvoltare. Pornind de la ideea că orice modalitate de predare este, evident, nesatisfăcătoare, de vreme ce fiecare copil este diferit, H. Gardner consideră că procesul educațional planificat și realizat din perspectiva multiplexelor inteligențe:

condiționează centrarea pe copil și individualizarea;

facilitează interacțiunea cu lumea;
aigură și susține succesul în autoexprimare;
întărește imaginea de sine și sentimentul de competență [4, p.66].

Howard Gargner a contribuit prin teoria multiplelor inteligențe (până în prezent se fac referiri la nouă tipuri de inteligențe), conform căreia: Inteligența muzicală implică capacități deosebite pentru ritm și melodie, pentru activități de susținere și accentuare a ritmului, pentru a compune muzică, a cânta la un instrument și a interpreta piese muzicale. *Inteligența corporal-kinestetică* se manifestă prin preponderența sistemului senzorial și al mișcărilor fizice în procesul de cunoaștere și exprimare: prin preferințe evidente pentru joc de rol, dramatizări, jocuri de mișcare, activități sportive, experiențe tactile și modalități de învățare directă [3, p.37]. Jerom Bruner observă că, în timp ce copii explorează mediul social, ei dobândesc capacitatea de a comunica prin intermediul limbajului artistic. Există o relație de reciprocitate între limbajul artistic și experiența artistică a copilului. Experiența artistică formează și dezvoltă trăsăturile de personalitate a copilului. Recunoașterea acestei relații are o importanță deosebită în formarea copilului în cadrul educației timpurii. *Ca elemente definitorii ale procesului de acumulare a experienței artistice a copiilor considerăm receptarea operei de artă, creația artistică elementară*

Filozofia educațională a lui Kaminsky vizează menținerea copilului – a nevoilor/necesităților, particularităților (fizice, cognitive, socioemoționale), ritmul și nivelul de dezvoltare – în poziția centrală în gândirea și planificarea educației [1, p.68]. Utilizând drept criteriu evoluția afectivității și dialectica constituirii conștiinței de sine H.Wallon (1941) delimitează următoarele stadii: stadiul în cadrul căruia impulsivitatea emoțională se diferențiază de cea motorie, se structurează subiectivismul și simbioza afectivă cu mama, stadiul în care se formează conștiințe de sine ca exăresie a socializării și a complicării emoționale, stadiul interdependenței eului și al achizițiilor de rol. În istoria dezvoltării un loc de frunte îi revine lui J.Amos Comenius carea a argumentat terapia instruirii și educației ca sistem a cunoștințelor științifice. J.A.Comenius a determinat ce trebuie să cunoască copilul în primii șase ani. În cercetările sale se descrie programul cunoștințelor și priceperilor pe care trebuie să le acumuleze.

Pedagog, teoretic și publicist I.H.Pestalozzi este autorul unui sistem de idei pedagogice prin care dă răspunsuri la problemele principale ale pedagogiei. El a încercat să demonstreze cum poate fi asigurată dezvoltarea armonioasă a dispozițiilor native ale copiilor și cum poate fi direcționată cu ajutorul educației prin artă. În centrul gândirii sale pedagogice se află ideea potrivit căreia natura este formată din patru categorii de forțe sau puteri: intelectuale, morale, artistice și fizice. Contribuție esențială la dezvoltarea educației preșcolare a realizată de Fr. Frobel, pedagog german progresist din prim jum a sec, al-XIX-lea. Frobel consideră, că jocul dezvoltă posibilitățile creatoare ale copilului, fiind activitatea cea mai potrivită pentru vârsta timpurie. Savantul tratează conceptul de artă ca una dintre cele mai bogate resurse pentru procesul educațional al copiilor în preșcolaritate. Arta este o componentă firească a jocului lor, înlesnind contactul

pozitiv și fructuos cu adulții. Muzica nu cere un echipament prea scump sau pretențios ca tehnologie; cel mai valoros instrument pentru acești copii este vocea omenească; între muzică și copii, între muzică și limbajul artistic există interconexiuni intime. Muzica trebuie să fie parte integrantă a fiecărei zile din creșă sau grădiniță [4, p.21]. Ovide Decroly, ca reprezentant al școlii cantrate pe copil, consideră că: “Cunoașterea la copil are loc ca o privire a întregului. Activitățile multiforme ale copilului trebuie grupate în jurul trebuințe sale fundamentale. Activitățile se dau mai ales sub formă de jocuri cu muzică în care emulația și plăcerea reușitei vor fi principalele stimulente” [3, p.22]. Pentru savantul Lev Vîgotsky orientarea procesului educațional spre zona proximei dezvoltări este condiția prioritară în educația copilului. În contextul stadiilor de dezvoltare cercetătorul distinge:

- Zona actualei dezvoltări;
- Zona proximei dezvoltări, adică spațiul în care copilul ajunge să soluționeze problema, dar numai cu ajutorul adultului.

Studiul domeniului artistic realizat de savantul Vlad Pîslaru, prezintă o primă provocare pentru o posibilă teorie a educației literar-artistice a elevilor, validată conceptual, experiențial și experimental. Filonul conceptual al unei astfel de teorii îl constituie caracterul dublu-unitar al procesului de creație-receptare a operelor de literatură și artă, în care receptorul / cititorul este examinat în calitatea sa de al doilea subiect creator al operei receptate. Activitatea de lectură desfășurată în temeiul acestui principiu antrenează, într-un proces complex și continuu de interacțiune, gândirea reflexivă, proprie creației-receptării în literatură și artă, și gândirea determinativă, caracteristică cunoașterii științifice și celei empirice. Educația artistică se produce concomitent în toate cele trei tipuri de cunoaștere, prioritară fiind *cunoașterea artistică*.

Toate componentele teoriei educației literar-artistice – fundamentele estetico-filozofice, teleologia, epistemologia, conținuturile, tehnologiile – oferă cititorului argumentările teoretice, experiențiale și experimentale de rigoare, modele și tipologii ale sistemelor de principii (estetico-filozofice, literar-artistice, de educație literar-artistă, precum și pentru fiecare componentă indicată); modele ale sistemului activității de lectură a elevilor, ale sistemului de metode și tehnici specifice educației literar-artistice a elevilor – accesorii conceptuale și tehnologice absolut necesare oricărei activități în domeniu pe care o realizează fiecare profesor de literatură cu elevii săi [5, p.77].

În viziunea savantului Ion Gagim pedagogia artei (predarea disciplinelor artistice) trebuie să-și construiască legile sale. Ele există empiric în practica zilnică a învățământului muzical – în caz contrar muzica n-ar fi atins performanțele cunoscute astăzi de societate. Dar ele trebuie conștientizate – culese, selectate, descrise, argumentate, prezentate într-un anumit mod, dezvoltate, îmbogățite, scientizate [4, p.99]. Astfel, concepția noastră despre artă și abordarea ei în educația timpurie se va sprigini pe psihologismul profund al uzicii, pe energia interioară conținută în această artă. Tot ce se întâmplă în muzică și cu muzica se va identifica cu ceea ce se întâmplă în viața copilului. Muzica trebuie să reflecte direct stările sufletești a copilului. De aceea orice

abordare a fenomenului artistic, inclusiv ceea de formare-dezvoltare a copilului – în afara înțelegerii că el este principalul actor cu trăirile și emoțiile specifice fiecărui în parte.

„Educația muzicală, cu experiența sa de milenii, a devenit un factor constatnt și de neînlocuit în edificarea copilului” constată cercetătoarea M.Morari. Acest lucru l-au înțeles grecii antici, edificatorii uneia dintre cele mai distinse civilizații, situînd muzica și educația muzicală în fruntea valorilor. Acest principiu trebuie să constituie dezideratul fundamental și în zilele noastre. El trebuie luat drept bază în demararea procesului muzical-educational în preșcolaritate. Muzica este în primul rînd arta sunetelor „frumoase”, care ne produce satisfacții estetice și artistice. De la această premisă trebuie începută comunicarea cu ea, deși muzica în viața copilului nu trebuie să se limiteze la acest lucru. În condițiile de viață ale unui mediu sonor, muzica de înaltă valoare artistică devine și un factor „ecologic” pentru auz și spirit. Evidențiem, principiul fundamental al educației muzicale în preșcolaritate, dobîndirea experienței de comunicare cu muzica sub diferite aspecte (audiție interpretare, creație-improvizație, discuție orală despre fenomenele muzicale) deci formarea competenței de a comunica cu arta sonoră în diferite ipostaze [6, p.66]. Toate aceste teorii sunt o sursă de inspirație și constituie universul teoretic ce contribuie la o cît mai adevărată educației a copilului în preșcolaritate. Pentru abordarea integră a educației timpurii vom parcurge obiectivele generale ale educației timpurii:

- dezvoltarea integrală normală și deplină a copilului, valorificându-se potențialul fizic și psihic al acestuia, respectându-se nevoile sale afective și specificul activității sale de bază – *jocul*;
- dezvoltarea capacităților de a interacționa cu alți copii, cu adulți și mediul pentru a dobîndi cunoștințe, deprinderi, atitudini și conduite noi;
- descoperirea de către fiecare copil a propriei identități, a autonomiei și dezvoltarea unei imagini de sine pozitive;
- sprijinirea copilului în acumularea cunoștințelor, capacităților, deprinderilor și atitudinilor necesare acestuia la intrarea în școală și pe tot parcursul vieții.

După adoptarea **Convenției Internaționale privind Drepturile Copilului** în 1989 de către 128 de state, în martie 1990 la Jomtien în Thailanda, a avut loc Conferința mondială „Educație pentru toți”. Declarația de la Jomtien a marcat un moment important pentru educația timpurie întrucât a subliniat ideea că: „Învățarea începe de la naștere. Acest fapt atrage nevoia de educație și îngrijire timpurie, ce pot fi asigurate prin implicarea corespunzătoare a familiilor, a comunităților și a programelor instituționale”. *Copilăria timpurie* reprezintă cea mai importantă perioadă din viața unui individ prin consecințele durabile pe care le are asupra dezvoltării ulterioare a acestuia. Fiecare copil este unic, iar unicitatea lui reprezintă punctul de plecare în luarea deciziilor privind dezvoltarea deplină. Recunoașterea și cunoașterea îndeaproape a unicității lui ne vor ajuta să știm cum să-l ajutăm. Întrucât copii învață și se dezvoltă explorând lumea în întregul ei, care solicită și stimulează copilul sub toate aspectele, standardele de învățare și dezvoltare motorie sunt structurate pe toate domeniile

de formare ale copilului. Se creează, astfel, premisele pentru o viitoare integrare a copiilor, conform propriilor opțiuni, dar și pentru orientarea lor judicioasă în studiul ulterior și a domeniului artistic. Acest domeniu reprezintă un traseu care prevede deplasarea accentului de pe acumulările mecanice de cunoștințe pe asimilarea lor creativă, de pe caracterul informativ pe cel formativ al educației artistice specializate, centrând interesul pe copil și pe opțiunile sale. În acest sens, domeniul artei trebuie să-și propună ca finalități următoarele obiective:

- să familiarizeze copiii cu limbajele specifice fiecărui gen de dans, în vederea diversificării capacității de expresie;
- să formeze deprinderi motrice susținute motivațional intrinsec și ideatic;
- să creeze deprinderi de gândire creativă;
- să dezvolte capacități de valorizare într-un sistem axiologic propriu;
- să ajute viitorii artiști să-și definească propria personalitate, prin raportare la stilurile artistice și la reprezentanții culturii naționale și universale.

În structura dezvoltării copilului prin artă, alături de competențele generale și de cele specifice, conținuturile trebuie organizate în concordanță cu fiecare treaptă de dezvoltare a copilului, dar, în același timp, pot constitui mijloace și pentru realizarea altor competențe specifice. Educatorul/profesorul are astfel o libertate sporită de a acționa în funcție de particularitățile individuale ale copiilor/elevilor, de opțiunile acestora, dar și în funcție de mijloacele didactice de care dispune (înregistrări video, kinetograme, literatura de specialitate, internet etc.). Responsabilitatea educatorului/profesorului față de calea aleasă în dezvoltarea competențelor, prin diversificarea conținuturilor, crește evident în aceeași măsură. Fiecare părinte, educator, bunică/bunel trebuie să fie motivat pentru o dezvoltare calitativă prin artă din perspectiva activităților muzical-ritmice. Cei care educă au ca scop promovarea practicilor educaționale care stimulează și susțin dezvoltarea armonioasă a copilului. În *Figura N 1* prezentăm unii indicatori care ar motiva părinții/educatorii/bunicii în luarea deciziei pentru o educație armonioasă a copilului în preșcolaritate.

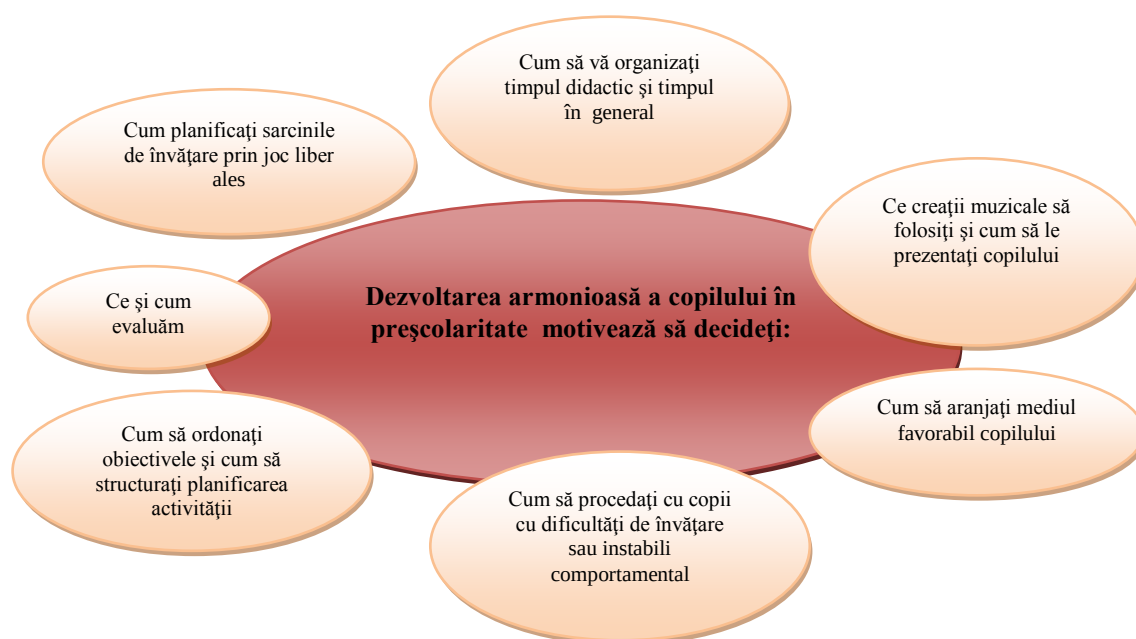


Figura N 1. Motivația pentru dezvoltarea armonioasă a copilului prin artă.

Sugestiile metodologice cuprind câteva posibile căi de urmat în demersul didactic. Recomandările metodologice privind formarea/dezvoltarea elementelor specifice domeniului artistic prin care începe procesul de familiarizare prin artă, cuprinde muzică de diferit caracter. Astfel, se conturează trei faze importante de parcurs:

➤ **Respectarea strictă a particularităților de vârstă**, unde se urmărește selectarea unui repertoriu adecvat capacităților de înțelegere, mijloacelor de redare-interpretare proprii nivelului de evoluție.

➤ **Respectarea nivelului tehnic atins în cadrul activităților/orelor de formare a capacităților artistice**. Cerințele tehnice ale repertoriului trebuie să fie în concordanță cu nivelul de pregătire specific vârstei copiilor care, la rândul său, depinde de dezvoltarea psiho-somatică a copiilor.

➤ **Accentuarea caracterului expresiv al activităților muzicale, de creație, desen, dans** – coordonată prin care se vizează înțelegerea raportului expresiv între formă și conținut, a structurării coerente a elementelor artistice și a relației dintre ritmul mișcării și cel al muzicii, dansului. Parcurgerea repertoriului nu se face ca scop în sine, ci ca mijloc pentru atingerea competențelor interpretului și ca element indispensabil desăvârșirii personalității copilului în devenire/formare/educație [3, p.23].

Demersul metodologic se va începe cu prezentarea conținutului ideatic al repertoriului abordat, prin sublinierea particularităților personajelor ce urmează a fi interpretate și încheind prin analiza structurală spațială și temporală a partiturii muzicale și activităților alese. Se recomandă utilizarea analizei materialelor vizionate și a spectacolelor/desenelor animate, pentru crearea unor modele, prin raportare la care să se construiască concepția proprie a fiecărui copil. Este de dorit ca aceste modele să nu fie imitate mecanic, ci să fie asimilate creativ. În cazul repertoriului creat de părinte/educator, se sugerează ca modalitățile de abordare să țină cont de criteriile enunțate, fără însă ca acestea să devină un element coercitiv, generator de inhibiție în procesul de creație. În situațiile în care copilul este autorul “creațiilor artistice”, rolul părintelui/educatorului/profesorului trebuie să fie exclusiv de îndrumător critic obiectiv în observațiile sale *Tabelul N 1*.

Tabelul N 1. Competențe și conținuturi specific dezvoltării copilului în preșcolaritate

1. Operarea cu elemente de limbaj specific în abordarea creațiilor artistice

Competențe specifice	Conținuturi
Asocierea motivelor, a temelor muzicale cu semnificații adecvate	Textul muzical analizat în contextul operei ca întreg
Analizarea modalităților de expresivizare a limbajului în interpretarea muzicală	Elementele de limbaj expresivizate prin forma mișcării, mimică, gestică

2. Interpretarea creativă, utilizând limbajul propriu artei

Competențe specifice	Conținuturi
Nuanțarea interpretării după repere stilistice date	Specificul stilistic al limbajului muzical (clasic, contemporan, folcloric etc.)
Identificarea de modalități de	Elemente de exersare a comunicării eficiente, în

eficientizare a comunicării, în contextul grupului de copii	contextul grupului de copii (anticiparea mișcărilor partenerilor, sincronizarea etc.)
Particularizarea interpretării, în funcție dominantele proprii personalități și de caracteristicile personajului.	Criterii de selectare a repertoriului, în vederea interpretării Modalități de diversificare a propriilor posibilități interpretative Structuri elementare de joc cu mișcări muzical-ritmice.

În această ordine de idei, cea mai bună sugestie este crearea condițiilor favorabile pentru integrarea tuturor copiilor în activitățile specifice artei, părintele/educatorul propune copiilor diferite activități muzicale, de creație, literare, dar urmărește același scop – ei să formeze abilități psihomotorii specifice vârstei. Integrarea creațiilor muzicale în toate activitățile copilului și stimularea creativității, a talentului le vor permite acestora să exploreze și să aibă încredere în capacitățile lor artistice. Sondarea ambianței social – istorice și cultural estetice, în care s-a dezvoltat existența domeniului artistic, ca și procesul de elaborare a certitudinilor de restituire a valorilor au impus introducerea instrumentelor actuale de cercetare specifică, sub o optică nouă a experienței artistice, desfășurată de-a lungul vremii și de descifrarea a semnificației conținutului sau de creație.

În concluzie, pentru a orienta educatorii/bunei/părinții în procesul de conștientizare și acumulare a experienței artistice a copiilor în preșcolaritate, se parcurg fazele respective:

1. *Etapă subsenzorială* (stadiul inteligenței senzomotorii), care se caracterizează prin perceperea elementară a fenomenului artistic cu manifestarea emoțională la stimulatori artistici.
2. *Etapă asociativă* reprezintă faza când copilul asociază caracterul muzicii/culorile picturii/intonațiile vocii etc. cu semnificațiile adecvate specifice domeniilor.
3. *Etapă identificativă/contemplativă/apreciativă*, copilul identifică ceva frumos din tot amalgamul de elemente. Apreciază ceea ce ia plăcut.
4. *Etapă experienței artistice elementare*. Copilul se descurcă, operează creativ cu elemente achiziționate, bazându-se pe experiențele anterioare.

Abstract: The article describes conceptual aspects related to the artistic tendencies in preschool education. The realization of this process is presented by operating with the concepts of the famous occidental, Russian and local scientists. One of the ideas characteristic to the scientists' pedagogical thinking is that in the process of formation/development of the child through arts, the child is submitting the objects and phenomena to his/her previously acquired assimilation schemes. To insure integrity in the practical way of the early education, the methodology we are proposing is based on a research, a significant theoretical network of successful pedagogical practices of word known scientists. The analyzed theories are a source of inspiration and constitute the theoretical universe which contributes to as-truthful-as-possible preschool education of the child. Early education is the most important period in one's life through the sustainable consequences it has on his/her ultimate development.

Key words: artistic tendencies, fields of art, musical skills, early education, the mechanism of knowledge

There is no single theory to entirely cover the psycho-pedagogy of the development of the preschool children's artistic skills. For the integrity of the early education practical application, we grounded the methodology we are proposing on a research, a significant theoretical network, of successful pedagogical practices of some remarkable world-known scientists. The approach of J. Piaget's ideas regarding the impact of learning by discovery and exploration constitutes the basis of education in early education. Being a reliable follower of constructivism, he imposed himself by the child's **levelled theory of cognitive development**, according to which:

- The child's intellectual development undergoes certain continuous phases and stages;
- The consecutiveness is universal, general, and the child's level of development may vary from a field to another, as well as depending on his/her culture and environment;
- The significant stages in the learning process and that of the personality formation are:
 - e) The stage of sensorial-motor intelligence, between 0 and 2 years old;
 - f) The stage of pre-operational thinking, between 2 and 6 years old;
 - g) The stage of concrete operations, between 6 and 11 years old;
 - h) The stage of formal operations, from 11 years old on.

One of the ideas peculiar to the pedagogical thinking, is that in the child's development process through arts, the child submits the objects and the phenomena to his/her assimilation schemes: „to apply” (the sensorial-motor intelligence); to classify (logical operations), to tact, to leap (numerical operations); to relate phenomena (reasoned explanations). By acquiring these operations stage by stage, the child is able to apply them in a larger variety of phenomena, objects, mentioning the fact that they can be conquered by a game activity only. According to Piaget's theory, the child interacts with external forces more actively rather than passively: he has a quite intense activity, while he tries to find explanations of the events and the world around. To give an outline to J. Piaget's ideas, we shall emphasize:

- 4) The is formed by stages, which differ by the quality of the children's judgements, the way they act and learn about the world around them;
- 5) The formation is primarily **sensorial**, then **of exploration**, being based on “right here and right now”;
- 6) The mental structures, including the interpersonal one, are formed through the child's interaction with the environment.

Erik Erikson through his theory of psycho-social development completes J. Piaget's theory of cognitive development from which the following ideas shall be emphasized:

- 4) Development is a process of integration of the individual biological factors with the education and social-cultural ones;

5) Through the course of life, eight polar stages are passed, reflected through the thesis: the child's development potential acquires fulfilment during his/her entire existence;

6) Each stage is sensitive for acquiring certain qualities.

In this course of ideas, we should mention that the stages/phases of the child's formation follow a certain consecutiveness and structure. Each stage may take a positive or negative flow, which marks the ultimate development of the personality:

7) In the first year of life, there is a bipolar relationship of characteristics – lack of confidence, which generates the trust to adults:

- Between 1 and 3 years old, the dichotomy is being manifested: autonomy/emancipation – dependence/doubt, which generate the self-control;
- Between 4 and 5 years old – the dichotomy: the willingness to find out what kind of person he/she will be – the feeling of guilt, which generate the feeling of responsibility;
- Between 6 and 11 years old - the dichotomy: the initiative – the feeling of inferiority causes the feeling of competition;
- Between 12 and 18 years old - the dichotomy: the awareness of the I-identity – the confusion of roles, and as positive result - fidelity and loyalty.

By studying the types of behaviours where the children process and assimilate information, the psychologist Howard Gardner has identified certain learning modalities, also called multiple intelligences: social (inter-personal), spatial, linguistic, logical - mathematical, musical, corporal - kinesthetic, naturalistic and existential. Each of the types is based on a neurological structure with own course of development. Starting from the idea that any teaching method is, obviously, unsatisfactory, as each child is different, H. Gardner considers that the educational process planned and realized from the multiple-intelligence perspective:

- Conditions the child-centered and individualization;
- Facilitates the interaction with the world;
- Insures and supports the self-expression success;
- Strengthens the self-image and the feeling of competition [10, p.66].

Howard Gargner has contributed through the multiple-intelligence theory (so far, they make reference to **nine types** of intelligences), according to which: **The musical intelligence** implies special skills of rhythm and melody, for activities of rhythm support and emphasis, to write music, play an instrument and sing songs. **The corporal-kinesthetic intelligence** is mainly manifested through the sensorial system and physical movements in the learning and expression process: through obvious preferences for role-play, dramatizations, movement games, sports activities, tactile experiences and ways of direct learning [3, p.37]. Jerom Bruner has noticed that, while exploring the social environment, the children acquire the skill to communicate by using the artistic language. There is a relationship of mutuality between the child's artistic language and artistic experience. The artistic experience forms and develops the child's traits of personality. The recognition of this relationship has special

importance in the child early-education formation. *As defining elements of the children's artistic experience accumulation process we consider the receiving of the work of art, the elementary artistic creation.* Kaminsky's educational philosophy addresses the child maintenance – of the needs/necessities, peculiarities (physical, cognitive, socio-emotional), rhythm and the development level of the individual – in the central position in the education thinking and planning [2, p.68].

By using as a criterion the evolution of the affectivity and the dialectics of establishing the self-consciousness H. Wallon (1941) distinguishes the following stages: the stage when the emotional impulsiveness differs from the motor one, the subjectivism and the affective symbiosis with the mother is being structured, the stage of the self-consciousness formation as an expression of socialization and emotional complexity, the stage of the I independence and of the role taking. A primary place in history is taken by J. Amos Comenius who brought arguments for the therapy of training and education as a system of scientific knowledge. J.A. Comenius has found what the child should have in his/her first six years. His research describes the programme of knowledge and skills the child should accumulate. Pedagogue, theoretician and publicist I.H. Pestalozzi is the author of the system of pedagogical ideas by which he answers all the main problems of pedagogy. He tried to prove how the harmonized development of the child's moods can be insured and how it can be oriented by using education through arts. The center of his pedagogical thinking is taken by the idea according to which the nature is formed out of four categories of forces or powers: intellectual, moral, artistic and physical. The essential contribution to the preschool education development is realized by Fr. Froebel, progressive German pedagogue from late nineteenth century. Froebel considers that the game develops the child's creative possibilities, being the most appropriate activity for the early education.

The scientist creates the concept of arts as one of the richest resources for the preschool children's educational process. Art is a natural component of their game, facilitating the positive and fruitful contact with the adults. Music does not require expensive or demanding equipment; the most valuable instrument for these children is the human voice; there are intimate interconnections between music and children, between music and the artistic language. Music should be an integral part of the every-day activities in kindergarten or nursery [4, p.21]. Ovide Decroly, as a representative of the child-centered school, considers that: "The child is acquiring knowledge as a view of the whole. The child's multiform activities should be grouped around his/her fundamental needs. The activities are mainly represented by games and music, where emulation and pleasure shall be the main incentives". [3, p.22] For the scientist Lev Vîgotsky, the orientation of the educational process towards the area of proximal development is the priority condition in the child's education. In the context of development stages, the scientist distinguishes:

- The area of the current development;

- The area of the proximal development, meaning the space where the child comes to solve the problem with the adult's help only.

The study of the artistic field realized by the scientist Vlad Pislaru represents a first challenge for the possible theory of the pupils' literary-artistic education, validated conceptually, experientially and experimentally. The conceptual pillar of such a theory is constituted by the double-unitary character of the creation-receipt process of the literature and art works, where the receiver/reader is examined in his quality of the second subject creator of the creation heard. The reading activity based on this principle trains, in a complex and continuous process of interaction, the reflexive thinking, characteristic to the creation-receipt in literature and arts, and the determining thinking, characteristic to the scientific and empirical knowledge. The artistic education is produced simultaneously in all the three types of knowledge, the priority being **the artistic knowledge**.

All the components of the literary-artistic education theory – aesthetic-philosophical fundamentals, teleology, epistemology, contents, technologies – offer the reader related theoretical, experiential and experimental arguments, models and typologies of systems of principles (aesthetical-philosophical, literary-artistic, of literary-artistic education, as well as for each indicated component); models of the system of the pupils' reading activity, of the system of methods and techniques specific to the pupils' literary-artistic education – conceptual and technological accessories absolutely necessary to any related activity which every literature teacher is doing with his/her pupils [4, p.66]. In the view of the scientist Ion Gagim the pedagogy of arts (teaching of artistic subjects) should build its own rules. They exist empirically in the daily practice of the musical education – otherwise music would not have attained the performances the society knows today. But they should be recognized – collected, selected, described, reasoned, presented in a certain way, developed, enriched, researched [1, p.44].

Thus, our concept about arts and approaching it in early education shall be based on the deep professionalism of music, on the internal energy of this art. Everything that happens in music and with music shall be identified with the child's life happenings. Music should directly reflect the internal states of the child. That is why, any approach of the artistic phenomenon, including that of child formation-development – outside the understanding that he/she is the main actor with the feelings and states specific to everyone in part. „The musical education, with its experiences of centuries, has become a constant and unreplaceable factor in the child's education” researcher M. Morari has concluded. This has been understood by the old Greeks, the educators of one of the most elevated civilizations, placing music and musical education on the top of values. This principle should constitute the fundamental desideratum nowadays as well. It should be the foundation in starting the musical-educational process in preschool education.

Music is, first of all, the art of the „beautiful” sounds, which gives us aesthetic and artistic satisfactions. From this very premise we should start

communicating with it, though music in the child's life should not be limited to this issue. In the life conditions of an environment of sounds, music of high artistic value becomes an "ecological" factor for the hearing and spirit. We should emphasize the fundamental principle of musical education in preschool education, acquisition of the communication experience with music under different aspects (audition, interpreting, creation-improvisation, free discussion about the musical phenomena), so formation of the competence to communicate with the art of sounds in different aspects [2, p.55]. All these theories are a source of inspiration and constitute the theoretical universe which contributes to as truthful as possible education of the preschool child. For an integral approach of the early education we shall enumerate the early-education general objectives:

- The child's normal and full integral development, capitalizing his physical and psychic potential, following his affective needs and the specifics of his main activity – *the game*;
- The development of the skills to interact with other children, with adults and environment for acquiring knowledge, habits, behaviours and new conducts;
- Discovery by each child of own identity, of the autonomy and development of a positive self-image;
- Support the child in accumulating knowledge, skills, habits and behaviours necessary to enter school and during all his/her life.

After the adoption of the **International Convention of the Children's Rights** in 1989 by 128 states, in March 1990 at Jomtien, Thailand, the World Conference "Education for All" took place. The statement at Jomtien marked a significant moment for the early education, as it emphasized the idea that: "Learning starts at birth. This fact draws the need of early education and care, which can be insured by appropriate involvement of families, communities and institutional programmes". *Early childhood* represents the most important period in an individual's life through the sustainable consequences it has on his ultimate development. Each child is unique, and his/her uniqueness represents the starting point in taking decision of his/her full development. Recognition and knowing closely his/her uniqueness shall help us in finding out how to support him/her. As the children learn and develop by knowing the world around them as a whole, which demands and stimulates the child under all aspects, standards of motor learning are structured by all the development areas of the child formation. Thus, the premises for the future integration of the children are formed, according to own options, as well as for their judicious orientation in the next stage of the artistic field. This field represents a mind map that implies the replacement of the accents from the mechanic accumulations of knowledge on their creative assimilation, from the informative character to the formative one of the specialized artistic education, orienting the interest on the child and his options. In this respect, the arts should have the following objectives:

- To familiarize the children with the languages specific to each genre of dancing, in order to diversify the capacity of expression;
- To form motor skills supported motivationally in an intrinsic and ideatic way;

- To create creative-thinking habits;
- To develop capitalization capacities in own axiological system;
- To help the future artists define own personality, by reporting to artistic styles and the representatives of the national and universal culture.

The structure of the child's development through art, together with the general and specific competences, the contents should be organized according to each step of the child's development, but, at the same time, it may constitute the means for the realization of other specific competences. The educator/teacher has thus more freedom in acting depending on the individual peculiarities of the children/pupils, on their options, as well as on the means that the teacher has (video recordings, kinetograms, specialized literature, internet, etc.). The responsibility of the teacher/educator towards the path chosen in developing skills, by diversifying the contents, obviously grows to the same extent. Every parent, educator, grandparent should be motivated for a qualitative development through art from the perspective of the musical-rhythmical activities. Those that educate aim at promoting the educational practices which stimulate and support the harmonious development of the child. *Figure No. 1* presents indicators that motivate the parents/educators/grandparents in taking decisions for a harmonious development of the preschool child.

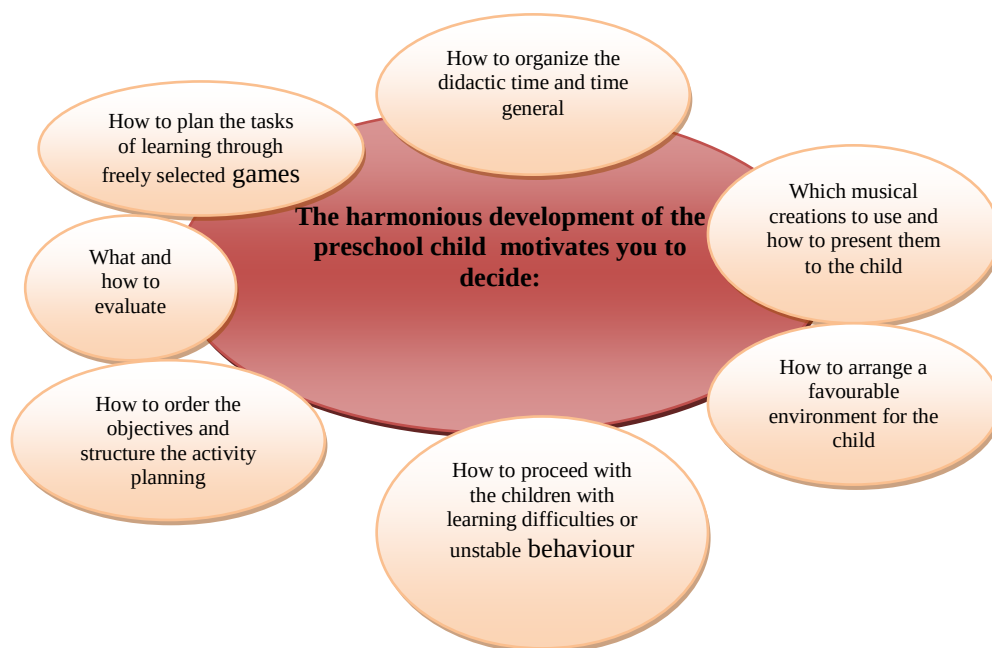


Figure No. 1. The motivation for the harmonious development of the child through art

The methodological suggestions cover some possible ways to follow in the didactic demarche. The methodological recommendations regarding the formation/development of the elements specific to the artistic field by which the familiarization process through art starts, covers music of different character. Thus, three important phases take shape:

- **Strictly follow the age peculiarities**, where they aim at selecting a repertoire appropriate for the understanding skills, for the rendering-interpreting means specific to the level of evolution.
- **Follow the technical level reached within the activities/classes of**

formation of the artistic skills. The technical requirements of the repertoire should follow the level of preparation specific to the children's age, which, in its turn, depends on the psycho-somatic development of the children.

➤ **Emphasize the expressive character of the musical, creation, drawing and dancing activities** – coordinated, by which the understanding of the expressive report between form and content is approached, of the coherent structuring of the artistic elements and of the relationship between the rhythm of the movement and that of music, dance. The repertoire realization is not done for the sake of the goal, but it is used as a means to attain the performer's skills and as an element indispensable for the realization of the child's personality in development/formation/education [3, p.23].

The methodological demarche shall start with the presentation of the ideatic content of the repertoire, by emphasizing the characters' peculiarities to be performed and by closing with the structural spatial and temporal analysis of the selected musical part and activities. It is recommended to use the analysis of the watched materials and plays/cartoons, for creating models, by reporting to which the children could create own concept. It is advisable not to mechanically imitate the models, but rather to creatively assimilate them. In the case of the repertoire created by the parent/educator, it is advisable that the approaching methods take into account the stated criteria, without becoming a coercive element, generator of inhibition in the creation process. In the situations when the child is the author of the "artistic creations", the role of the parent/educator/teacher should exclusively be that of a leader critically objective in his observations *Table No. 1.*

Table No. 1. Skills and contents specific to the development of the preschool child

1. Operating with elements of specific language in approaching the artistic creations	
Specific skills	Contents
Associating reasons, musical topics with appropriate significances	The music text analyzed in the content of the work as a whole
Analyzing methods of expressing the language in music interpretation	Language elements expressed through the form of movement, facial expression, gestures
2. Creative interpretation by using the art -specific language	
Specific competences	Contents
Customization of the interpretation according to given stylistic benchmarks	The stylistic specifics of the musical language (classic, modern, folkloric, etc.)
Identifying ways to facilitate communication, in groups of children	Elements for practicing efficient communication, in groups of children (anticipation of the partners' movements, synchronization, etc.)
Customization of the interpretation depending on the dominants of own personality and the characteristics of the character.	Criteria for selecting the repertoire, for interpreting Ways of diversifying own interpretative possibilities Elementary game structures with musical-rhythmical movements.

In this order of ideas, the best suggestion is to create favourable conditions for the integration of all children in the art-specific activities, the parent/educator is suggesting the children amongst different musical, creation, literary activities, but it follows the same goal – they should form psychomotor skills characteristic to their age. Integrating musical creations in all the activities of the child and stimulating his/her creativity, talent shall allow them to explore and have trust in their artistic skills. Testing the social – historic and culturally aesthetic atmosphere, in which the existence of the artistic field has evolved, as well as the process of developing certainties of recovering the values have imposed the introduction of current instruments of specific research, under a new optics of the artistic experience, organized in the course of time, and of deciphering the significance of the content or creation. In conclusion, to guide the educators/grandparents/parents in the process of awareness and accumulation of artistic experience of the preschool children, the following stages are taken:

1. *Sub-sensorial stage* (the stage of sensorial-motor intelligence), which is characterized by the elementary perception of the artistic phenomenon with the emotional manifestation to artistic stimulators.
2. *Associative stage* is the stage when the child associates the character of music/the colours in painting/the voice intonations, etc. with the significances specific to those areas.
3. *The identifying/contemplative/appreciative stage*, the child identifies something beautiful from all the range of elements. He/she appreciates everything he/she has seen.
4. *The stage of the elementary artistic experience*. The child is handling well; he creatively operates with the acquired elements, being based on previous experience.

References

1. Gagim I., (2004), Știința și arta educației muzicale, Editura ARC, Chișinău
2. Morari M., (2011), Educație muzicală: Ghid de implementare a curriculumului modernizat pentru învățământul primar/gimnazial. – Chișinău: Institutul de Științe ale Educației
3. Morari M., (2014), Educație muzicală: Ghid de implementare a manualului pentru clasa I, Editura: Știința, Chișinău
4. Pâslaru V., (2001), Introducere în teoria educației literar-artistice. – Editura: Museum, Chișinău
5. Prince G., (1973), Introduction à l'étude du narrataire. În: *Poétique*, 14, avril, Paris
6. Programa de educație muzicală: pentru învățământ preuniv. (c I.I-VIII) (1997), / Aut.: E. Coroi, V. Vasile, S. Croitoru, A. Borș, A. Popov, I. Gagim; Min. Învățământului R. Moldova; Inst. De Șt. pedagogice și psihologice. -Editura: Lumina, Chișinău
7. Negry G., (1986), Memoria dansului, Editura: Orfeus, București

4. ELEMENTE DE TEHNICĂ VOCALĂ ȘI APLICABILITATEA LOR DIDACTICĂ

ELEMENTS OF VOCAL TECHNIQUE AND THEIR DIDACTIC APPLICABILITY

Doina Dimitriu Ursachi, Lecturer PhD.,
„George Enescu” University of Arts, Iași, Romania

Rezumat: *Progresul științific la începutul secolului al XX-lea, pașii importanți făcuți de medicină, lucrările științifice realizate prin sondarea domeniului vocal au demonstrat că stilul belcanto a depășit concepția școlii vechi italiene, însemnând în contemporaneitate artă, rigoare științifică și limbaj de specialitate. Dacă tradiția cântului pune vocea în prim-plan, în perioada modernă compoziția muzicală, evoluția gândirii, științele conexe ce alcătuiesc arta vocală au adâncit procesul de cunoaștere și cercetare interdisciplinară și în același timp solicită cântărețului un întreg arsenal de mijloace vocale și scenice. Exactitatea ritmică și intonațională, menținerea egalității vocale, procesul respirator amplu, articulația și dicția, expresivitatea artistică, interferența artelor sunt parametrii de urmărit de către actorul cântăreț. Măiestria scenică se obține prin însușirea legilor de bază ale tehnicii, deprinderile scenice trebuind să meargă alături de munca asupra perfecționării vocii și să devină o a doua natură a cântărețului. Diversificarea mijloacelor tehnice, îmbinarea timbrului vocii cu efectele electronice, audio, video și cu timbrul instrumentelor, asimilarea particularităților sprechgesang-ului, sprechstimme, declamando, parlato, quasi-parlato, onomatopoe, precum și împingerea vocii aproape de limitele sale prin sonorități crude în scopul exploatării timbralității repun vocea umană într-o nouă lumină esențializată.*

Cuvinte cheie: *sunet vocal, aparat vocal, cântare vocală*

1. Introducere

Emisia corectă a vocii, chiar și a celei cântate, prevede ceea ce atât foniatrii cât și profesorii de canto definesc ca „bilanț de rezonanță”, adică o echilibrată exploatare a tot ceea ce constituie „cutia de rezonanță” și care acționează ca un fel de megafon pentru amplificarea sunetelor: cavitatea faringiană, cavitatea orală și cavitatea nazală. Spre deosebire de instrumentele muzicale, fiind cavități modificabile în volum și conformație mulțumită prezenței unor organe mobile (limba, buze, laringe, cerul gurii), vocea umană se caracterizează prin întăriri, armături armonice diversificabile, deținând posibilitatea de modificare a timbrului vocal (în termeni muzicali “culoarea”), și generând acea multitudine de emisii la care atribuim diverse adjective în baza caracteristicilor recunoscute la nivel perceptiv. De asemenea când vorbim despre defecte ale emisiei legate de timbru, de sunetul înghițit, sunetul nazal, sunetul din spate, ne referim strict la gestionarea acestor cavități în activitatea lor de întărire armonică. Rezonanța este deci procesul prin care produsul primar al fonației, adică sunetul generat de vibrația corzilor vocale, în afară de a fi ranforsat în intensitate, dă naștere prin intermediul cavităților amintite mai sus la ceea ce poartă denumirea de timbru vocal.

2. Aspecte ale emisiei vocale

Cavitățile de rezonanță sunt spații care conțin aer limitat, capabile să rezoneze, adică să vibreze în cazul în care sunt atinse de o undă sonoră, produsă de vibrația corzilor vocale, generând un sunet compus din armonice, care conțin

unele vârfuri centrate pe frecvențele de rezonanță naturale ale crucii cavității. Cu alte cuvinte, în baza conformației și a atitudinii asumate de cavitățile traversate, ce primesc permanent unde sonore, vom avea un anumit tip de consolidare a unor armonice. Se merită subliniat faptul că în realitate ceea ce rezonază, adică ceea ce în realitate constituie “rezonatorul”, este aerul din cavitate și nu cavitatea în sine.

Cavități de rezonanță mai sunt numite și *conduce suplimentare*, în raport cu funcția de amplificator al sunetului, după ce acesta a fost generat de sursă (coarda vocală), sau ca și *cavitate sopraglotică* (care influențează distribuirea energiei în spectrul vocal, modificând volumul, forma și caracteristica rezonanței paretale), fiind plasate deasupra glotei - care nu este un organ, ci pur și simplu spațiul orizontal delimitat de marginea liberă a corzilor vocale: triunghiular în timpul respirației, când corzile sunt separate, extern, pentru a permite tranzitul aerului respirator în trahee, și virtual, când corzile sunt în poziție îndepărtată, adică închise în fonație.

Sunetul laringian este amplificat și îmbogățit cu armonice datorită traseului prin cavitatea rezonatoare, ajungând la un ambient cu caracteristici acustice strict dependente de atitudinea funcțională adoptată de cavități, dincolo de structura lor anatomică. Este important să precizăm că rezonanțele sunt plasate numai între sursă și tot ceea ce compune așa-numitele *conduce suplimentare*. Din această perspectivă, este deci inimaginabil ca o cavitate care se găsește înainte de punctul de plecare a sunetului fundamental, a notei emise, poate să rezoneze, întrucât această cavitate nu va putea fi niciodată traversată de o undă sonoră și tocmai de aceea n-ar avea nimic de amplificat.

Începând cu alveola pulmonară și până la corzile vocale, aerul expirat nu vibrează, iar căile aeriene (plămânii, branhiile, traheea, pieptul) nu sunt rezonatoare. Iată de ce, chiar și din punct de vedere didactic este greșit să vorbim despre rezonanțe toracice (senzatile vibratorii care în anumite ambitusuri tonale ai emisiei se localizează și sunt percepute de cântărețul în “piept” nu sunt datorate fenomenului de rezonanță ci a proceselor vibratorii musculare și scheletice ce determină transmisia de sunete în componentele țesutului.

Toracele, pieptul și alte părți al corpului nu rezonază, ci “sună împreună”, cu alte cuvinte nu amplifică sunetul ci transmit doar vibrațiile sub formă de corpuri solide. Când vorbim despre vocea de piept, trebuie să ne referim doar la aceste senzații, mai perceptibile la vocile grave, dar posibile și în prima octavă a vocilor acute. Este greșit să considerăm trăsăturile timbrului în strânsă legătură cu “vocea de piept”, iar senzațiile vibratorii din torace drept registru; din punct de vedere fiziologic, registrele vocii sunt fenomene de origine laringiană și nu au nimic de-a face cu rezonanța. Interpretul face oricum apel la controlul comportamentului funcțional al organelor tubulare, care acționează în maniera cavităților rezonatorii, prin intermediul senzațiilor musculare și vibratorii pe care le primesc. De aceea se vorbește despre “cântul mascat” care este rezultatul vibratoriu pe care cântărețul îl primește în timpul emisiei vocale, în scheletul facial.

În mod asemănător termenul “voce de cap” trebuie acceptat doar cu referire la senzațiile vibratorii subiective pe care interpretul le simte în craniu și în masivul facial, prin “consonanța” vibratorie a structurilor musculoscheletice care, cum se întâmplă în cazul intonării sunetelor din octava a doua și în mod particular după așa-zisa trecere a registrului către tonalități acute, cel puțin când se folosește vocea plină și nu “falseto”.

De la un individ la altul, conformația aparatului rezonator este variabilă, un bun cântăreț liric având o față largă, cu amplă componentă zigomatică, lucru ce a condus de-a lungul timpului la teoria importanței sinusurilor maxilare la rezultatul acustic al emisiei. În realitate, sinusurile paranasale sunt cavități virtuale care influențează foarte puțin rezonanța, deoarece aerul conținut de acestea nu este afectat de vreo undă sonoră, deoarece conexiunea la aerul din fosele nazale se realizează printr-un canal care în condiții normale este prăbușit. În schimb, față largă a cântărețului este un semn al unei amplitudini generale optime a cavităților rezonatoare, ce coincide cu suprafața de reflectare și propagare vibratorie musculoscheletică a vocii în acele cavități, și care exploatate corect, acționează ca un megafon, un selector de armonice ce conferă calitate timbrului și sonoritate sunetului emis.

Spre deosebire de cutia rezonatoare a instrumentelor cu coarde, cavitățile de rezonanță ale vocii umane au caracteristica de a putea varia în volum și conformație datorită organelor mobile - limba, buze, laringe, cerul gurii -, ce permit o selecție a frecvențelor armonice amplificate și dând naștere la o varietate de timbre, ce îmbogățesc culoarea vocală a interpretului, posibilitățile expresive ale vocii, capacitatea de articulare a vocalelor, etc. În cântul vocal există diverse fenomene legate de gestiunea emisiei vocale, care depind strict de modalitatea de utilizare a aparatului rezonator: echilibrul corect al acestuia prevede ca sunetul să dețină atât un “corp”, o grosime, o amplitudine de cavitate (ce face vocea plină și o rotunjește), cât și o direcție, un vârf (care conferă sunetului strălucire și focalizare).

Utilizarea deficitară a rezonatorilor nu se limitează totuși la dezvoltarea insuficientă a unei din componentele citate anterior. Spre exemplu, timbrul “din gât” al unor cântăreți se caracterizează prin retragerea constantă a bazei limbii, un defect tipic celor care încearcă să-și transforme timbrul în unul mai închis, sau a celor care prin defectul de impostare declanșează procese de tensiune la baza limbii și a faringelui, cum se întâmplă adesea elevilor ce fixează o poziție a limbii undeva în spate, dorind să uniformizeze culoarea vocală, rezultatul fiind o execuție din gât și o articulație și mai puțin inteligibilă. Fenomenul se datorează faptului că în cântul vocal exigențele articulării și cele de uniformitate a timbrului în toată gama ambitusului sunt uneori contradictorii.

Exigențele cântului vocal din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, neavând probleme particulare de extensie și audibilitate, s-au concentrat în special pe libertatea de pronunție și gradul de adecvare al cântului recitativ. Necesitatea unei voci cu volum mai mare utilizată în opera romantică a impus o mai mare exploatare a capacității rezonatoare pentru îmbogățirea în armonice a sunetului, economisind totodată energie musculară. Acest fapt era însă posibil doar prin

căutarea și menținerea unui spațiu faringian adecvat (deci mai puține mișcări cu limba) în detrimentul inteligibilității. Din acel moment, cavitatile de rezonanță au evoluat de la scopul lor principal de articulare a cuvintelor la asumarea din ce în ce mai mult al unui al doilea rol, care nu permitea mereu corelarea clarității dicției cu uniformitatea timbrului.

Este vorba despre o regulă de fonetică acustică: cu cât lăsăm mai liberă limba și buzele pentru a articula vocalele și consoanele, ca în vorbire, cu atât permitem deplasări ale vârfurilor armonice, cu manifestări ale diferitelor rezultate timbrale, cum ar fi o mai slabă uniformitate a culorii vocale. În timp ce de fiecare dată când încercăm să menținem în mod constant deschis spațiul faringelui și limităm deplasările limbii, omogenizăm coloratura vocii, întrucât permitem mai puține deplasări ale vârfurilor armonice, dar în detrimentul inteligibilității fonemice. Iată de ce, unele dintre “marile cântărețe” pe care le amintim pentru puritatea și omogenitatea emisiei au uneori o inteligibilitate precară, în timp ce altele cu o foarte bună dicție (Maria Callas, de exemplu), demonstrează mai mari schimbări ale culorii vocale în diferitele ambitusuri tonale ale extensiei vocii.

În drumul sau de la laringe spre mediul exterior, fluxul de aer expirat întâlnește cavități așezate în serie sau în paralel (cavitatea faringiană, cavitatea orală și cavitățile nazale), tranzit în care este obligatorie (în cazul primelor 2 cavități) sau opțională (penru fosele nazale): posibilitatea de trecere a aerului în rinofaringe este reglată de vâlul palatin, care, prin relaxare, permite continuitatea asecendentă al fluxului, iar prin înălțare, blochează trecerea. Câteodată, în încercarea de a masca acest fenomen, vâlul palatin este ținut prea jos, generând și mai mari senzații vibratorii ale componentelor scheletice a “măștii”, însă generând astfel deplorabilul fenomen de nazalizare.

Uneori, experiența asupra rezonatorilor nazali este folosită de unii maeștri de canto ca și antrenament, în faza de încălzire, vocalize, pentru a înțelege cum să proiecteze sunetele în față, cum să manevreze întregul sistemul muscular al feței, adică, cum să exploateze corect întregul ansamblu de armonice, pentru echilibrarea timbrală a sunetului și amplificarea sa în volum. Când însă această încercare se finalizează cu o uniformizare a emisiei ce evoluează către o treaptă excesiv de înaltă a senzațiilor vibratorii, lucrând astfel cu unexces de nazalizare, apare riscul de a conferi execuției o calitate timbrală un pic nazală, deoarece interpretul se obișnuiește considera aceste poziții înalte drept punct de referință în ceea ce privește amplasarea sunetului.

Cercetarea “corpului” vocii completează rolul îndeplinit de aparatul rezonator, adică acela de a conferi vocii cu un timbru echilibrat care prevede atât intensificarea armonicilor ce relevă caracteristicile pozițiilor sunetelor, cât și a celor care îl îmbogățesc din punctul de vedere al timbrului. Armonicile sunt cel care surclasează orchestra și fac că sunetul să fie auzit cu ușurință, conferindu-i grosime și rontunjime, proces realizat prin controlul poziției laringelui, ce trebuie menținut coborât, și căutarea unei amplitudini faringiene. În funcție de categoria vocală, de repertoriu și a ambitusului tonal în care se cântă, putem găsi dezechilibre în favoarea unuia sau altuia, însă coexistența celor doi factori

primordialii ai voci este permanent necesară: vârful și corpul. De asemenea, simpla căutare a volumului vocal prin intermediul rezonatorilor implică riscul de a se genera o emisie timbrală univocă, unde se cântă doar în forte, și se încheie cu paradoxalul cântat “din gât”, și nu un cântat bazat pe rezonanțe: prea multă respirație și prea puține nuanțe.

Există un concept acceptat la scară largă în psihologie, conform căruia gândurile influențează comportamentul social, iar ambientul social al individului îi condiționează majoritatea gândurilor. Cântăreții de succes sunt indivizi foarte motivați și în mare parte autodidacți. Fără a diminua rolul talentului natural, acesta trebuie susținut de cunoștințe temeinice privind didactica în cânt. Fiecare cântăreț excepțional își dezvoltă o conștiință foarte rafinată privind propriile posibilități vocale particulare, în final dobândind prin aceasta o autonomie fundamentală. Astfel, fiecare cântăreț profesionist are, de regulă, încredere într-un singur profesor de canto pentru a se asigura a cunoștințelor vocale inconștient dobândite. Există multiple modalități pentru de a reuși devăluirea posibilităților vocale ale unui solist vocal și se subînțelege că cei ce par a cânta fără prea mult efort obțin cele mai mari satisfacții precu, și admirația generală a publicului. A cânta fără a depune efort nu este posibil: fiecare acțiune trebuie să aibă o sursă de energie și a cânta reprezintă o acțiune care cere un tip de energie foarte specifică. Responsabilitatea profesorului de canto stă în îndrumarea elevului în înțelegerea propriilor resurse fizice, echilibrate într-o manieră extrem de fină, în așa fel încât să obțină un rezultat maxim printr-un minim efort.

Nivelul reușitei, plecând de la punctul în care cântărețul înregistrează progrese semnificative constă într-o combinație a mai multor factori. Primul aspect (și cel mai important) constă în faptul că indivizii dotați genetic cu caracteristici fizice de un anumit tip (un arc palatin înalt și amplu, o întindere vocală extinsă, corzi vocale sănătoase și flexibile și în general o sănătate bună) răspund mult mai repede unei corecții vocale. Aceste trăsături fizice sunt un dat, elevul făcând eforturi moderate în coordonarea mișcărilor fizice, tinzând către un răspuns vocal mai mult instinctiv. De obicei, cântăreții mai puțin dotați din punct de vedere natural sunt în schimb mai determinați și, printr-un exercițiu constant, sunt capabili de a se coordona mult mai eficace, atingând astfel propriile obiective, depășind de cele mai multe ori pe cei mult mai dotați natural.

3. Aspecte didactice ale educării vocii

Competența profesorului de canto stă în în abilitatea de a evalua în ce mod un elev va reacționa mai bine la sfaturile sale. Aceasta reprezintă o primă etapă, ce va condiționa modul în care gândește și raționează, înaintea acțiunii fizice ulterioare. Învățarea poate fi transmisă prin recunoașterea senzațiilor, impostăției, vizualizării, conștientizării anatomice sau a combinării acestora. De obicei cântărețul alege instinctiv modul cel mai potrivit lui, astfel încât la sfârșit aceste metode trebuie să conducă la aceleași rezultate – un sens general de eliberare, de bună stare, lăsând individul într-o stare de independență în a interpreta și a convinge privind abilitățile sale artistice.

Profesorii de canto care insistă asupra unor indicații extrem de uzate ca, „pune în față”, „cântă în mască”, „susține, susține, susține”, fără a-și asuma responsabilitatea de a explica tânărului cântăreț cum se ajunge la această senzație eliberatoare, reprezintă un risc în procesul pedagogic. Bunăstarea vocală și emotivă a elevului pot fi subminate de insistența asupra simplei „impostări a vocii” fără o reală cunoștință a mișcărilor fizice coordonate, ce conduc la o emisie cu ușurință a sunetelor. Terapeuții vocali, foniatrii și otorinolaringologii sunt martorii direcți privind multitudinea problemelor vocale serioase și a confuziilor ce se pot crea în studiul canto-ului clasic (liric). Cea mai frecventă problemă întâlnită în activitatea pedagogică lirică este cea legată de simptomul vocii plasate „în spate”. Mulți dintre studenții astfel catalogați consultă numeroși specialiști privind vocea, sperând a descoperi dacă există o anomalie fizică de corectat. Însă, cauza cea mai comună a tuturor problemelor este faptul că interpretul are o cunoștință minimă sau inexistentă asupra poziției și mișcărilor limbii, mai mult de jumătate din elevi cât și cântăreți profesioniști fiind într-o continuă luptă cu tensiunea și rigiditatea inconștientă a limbii.

În acest caz, limba trasă în spate, ridicată sau strivită, este ca un „burete” situat în cavitatea orală, absorbind vibrațiile. În practică, cântărețul cu acest defect reduce spațiul între faringele oral și cavitatea orală, sunetul rezultat având o conotație guturală. Insistarea în a pune vocea înainte sau în mască nu va rezolva problema, putând dimpotrivă să creeze alte probleme vocale serioase. Astfel, în încercarea de a-și dezvolta o întreagă idee privind talentul său, cântărețul care nu reușește să-și simtă vocea înainte sau în mască, percepend o senzație de blocaj. În lipsa unei neînțelegeri a fenomenului, el reacționează într-o manieră instinctivă asupra rezistenței sunetului care nu este fluid, măbind presiunea fluxului de aer și ajungând astfel la un efort ulterior în căutare senzației dorite sau cerute cu insistență de către profesor. Se deshide astfel un cerc vicios de defecte care pornesc de la rigiditatea mandibulară, tensionarea gâtului și a toracelui și până la probleme acustice – de intonație și fonație. Întrebat de ce a dezvoltat această obișnuință, cântărețul va explica demersul său drept o încercare de a căuta o amplitudine în fonație. Amplitudinea în fonație se obține prin crearea unui spațiu numit deschidere de gât și se realizează prin absența oricărei contracții.

4. Concluzii

Întâlnirea inițială profesor-elev constă în a-i explica acestuia structura cavității orale, care este un spațiu utilizat de către două mecanisme diferite ale corpului: aparatul respirator și cel digestiv. În procesul de glutiție, limba împinge în jos epiglota care închide deschiderea laringelui și a traheei. Laringele se ridică în consecință, și faringele se strânge pentru a trimite mâncarea și lichidul în esofag. Această mișcare este percepută cu ușurință atingând rădăcina limbii și mărul lui Adam cu mâna în timpul înghițirii. În timpul respirației, limba este mai mult sau mai puțin relaxată, epiglota este într-o poziție erectă, aerul intrând și ieșind fluent: este poziția optimă pentru a cânta.

În timp cântului, interpretul stimulează procesul digestiv coborând și apăsând în jos limba, gâtul începând să se strângă, laringele ridicându-se,

rezultând o reducere generală a tubului însuși prin care aerul trebuie să treacă înainte de a ieși din gură. Cu alte cuvinte, în această situație cântărețul, care trebuie să pună în mișcare un proces al aparatului respirator, stimulează din punct de vedere neurologic aparatul digestiv provocând un haos total asupra senzațiilor de eliberare pe care le caută în timp ce cântă.

Folosind imaginile anatomice și exemplele de canto privind limba în poziție relaxată sau tensionată este un sistem relativ simplu de a explica sau clarifica elevului cu rapiditate diferența. Mușchii, folosiți greșit în mod obișnuit sunt în mod inconștient condiționați în a face aceste mișcări eronate. Memoria musculară retrimite limba și faringele în vechea lor poziție familiară, elevul acceptând sunetul rezultat ca fiindu-i propriu de cele mai multe ori având percepția unei emisii rotunde, cupolate. Când poziția limbii este corectă elevul trebuie să învețe să accepte un nou sunet, radical diferit. Inițial, majoritatea cântăreților se lamentează că sunetul pe care-l emit este mic, prea strălucitor, metalic, etc., fenomen ce poate induce o traumă emoțională datorită identificării sunetului produs cu identitatea vocală a cântărețului.

Abstract: *The scientific progress in the early twentieth century, the major steps made by medicine, the scientific works carried out by analyzing the vocal field have demonstrated that the bel canto style had exceeded the old Italian school design, nowadays its meaning being that of art, scientific rigor and technical terms. If in the case of the singing tradition, voice was put in the foreground, during the modern period, musical composition, the evolution of thinking and the interfacing sciences composing vocal art have deepened the process of interdisciplinary knowledge and research, at the same time, the singer being called upon for a whole arsenal of vocal and stage means. Rhythmic and tonetic accuracy, maintaining the vocal amplitude equal, ample breathing, articulation and diction, artistic expressiveness and the interference of arts are parameters which should be followed by actor-singer. Stage mastery is obtained by acquiring the basic laws of technique, the aforementioned stage skills having to go together with the work of improving ones voice and become a second nature to the singer. The diversification of technical means, the combination of vocal timbre and electronic effects, baaudio , video and instrumentals, the assimilation of the peculiarities of Sprechgesang, sprechstimme, declamando, parlat , quasi - parlato, onomatopoeia and pushing voice almost to its limits through cruel sonorities in order to exploit the timbre of the voice, places human voice in a unique new angle.*

Key words: vocal sound, vocal apparatus, vocal song

1. Introduction

The correct emission of voice, even while singing, anticipates what both phoniaticians and voice teachers define as “balance of resonance”, meaning a balanced exploitation of all that is “the resonance box” which acts as a kind of megaphone that amplifies sounds: the pharyngeal cavity, the oral cavity, the nasal cavity. As opposed to musical instruments, being a cavity able to modify its volume and shape thanks to the presence of various movable organs (tongue, lips, larynx, palate), the human voice is characterized by fortifications, reinforcements harmonically diversifiable, holding the possibility of modifying the vocal timbre (in musical terms “color”), and generating a multitude of emissions to which diverse adjectives are attributed based on certain characteristics recognizable at a perceptual level. What is more, when discussing

about emission defects concerning timbre, swallowed sound, nasal sound, back sound, the only element referred to is the management of those cavities in their harmonic reinforcement. Resonance is therefore the process through which the primary produce of phonation, meaning the sound generated by the vocal cords' vibration, in addition to being reinforced in intensity, creates through the aforementioned cavities something called vocal timbre.

2. Aspects of vocal emission

Resonance cavities are spaces which contain limited air and they are capable of resonating, of vibrating when touched by a sound wave produced by the vibration of the vocal cords, generating a sound composed of harmonics which contain some peaks centered on the natural resonance frequencies of the cavity's cross. In other words, based on the conformation and the attitude assumed by the crossed cavities which receive sound waves permanently, there will be a certain type of harmonics consolidation. It is worth mentioning that, in reality, what resonates, meaning what constitutes "the resonator" in reality, is the air in the cavity and not the cavity itself.

Resonance cavities are also named auxiliary pipelines, referring to the function of amplifying sound after it has been generated by the source (vocal cords), or as a supraglottic cavity (which influences the distribution of energy through the vocal spectrum, modifying the volume, shape and characteristic of the parietal resonance), being placed above the glottis – which is not an organ, but simply the horizontal space delimited by the free edge of the vocal cords: triangular during respiration when the vocal cords are separated, extrinsic, in order to allow the transit of the breathing air through the trachea, and virtual, when the vocal cords are not close to each other, ie closed in phonation.

Laryngeal sound is amplified and enriched with harmonics thanks to its route through the resonating cavity, reaching an ambient defined by acoustic characteristics strictly dependent on the functional attitude adopted by cavities, beyond their anatomical structure. It is important to note that resonances are placed only between the source and all that composes the so-called additional pipelines. From this perspective, it is therefore inconceivable that a cavity found in front of the starting point of the fundamental sound, the emitted note, can resonate, being that this cavity will never be crossed by a sound wave, which is why it would have nothing to amplify.

Starting with the pulmonary alveolus and all the way to the vocal chords, the exhaled air does not vibrate and the airways (lungs, bronchi, trachea, chest) are not resonating. That is why, even in terms of teaching, it is wrong to talk about thoracic resonance (vibratory sensations which in certain tonal ambituses of the emission can be located and are perceived by the singer in "the chest", are not due to the resonance phenomenon, but the vibratory muscular and skeletal processes determining transmission of sounds through tissue components).

The thorax, chest and other body parts do not resonate, they "ring together", in other words they don't amplify sound, but only transmit vibrations in the form of solids. When talking about chest voice, the only reference made is that of those sensations, more perceptible in deep voices, but which are also possible in

the first octave of high voices. It is wrong to consider the characteristics of timbre closely related to “chest voice” and the vibratory sensations of the chest as register; physiologically speaking, vocal registers are phenomena of laryngeal origin and have nothing to do with resonance.

The musician uses the control of the tubular organs’ functional behavior which acts similar to resonating cavities through the medium of muscular and vibratory sensations that are received. That is why there are talks about the “masked song” which is the vibratory result received by the singer during vocal emission in the facial skeleton. Similarly, the term “head voice” should be accepted only in reference to the subjective vibratory sensations felt by the musician in their cranium and bones composing the face, through the vibratory “consonance” of the musculoskeletal structures which, as in the case of intoning the sounds of the second octave and particularly after the so-called switching of the register to high tonalities, at least when the full voice is used and not the falsetto one.

From one individual to another, the conformation of the resonance apparatus is variable, a skilled singer having an ample face with a large zygomatic component, which has led over time to the theory concerning the importance of the maxillary sinuses in the acoustic result of emission. In reality, paranasal sinuses are virtual cavities which influence resonance very little because the air they contain is not affected by any sound wave, as the connection to the air from the nasal passages is accomplished through a canal which is fallen under normal circumstances. Instead, the singer’s large face is a sign of optimal general amplitude for the resonating cavities, coinciding with the surface of musculoskeletal vibratory reflection and propagation of the voice in the said cavity, and which exploited correctly acts as a megaphone, a selector of harmonics that gives quality to the timbre and sonority to the emitted sound.

As opposed to the resonance box of stringed instruments, the resonance cavities of the human voice have the characteristic of being able to vary in volume and conformation due to the movable organs – tongue, lips, larynx, palate – which allow a selection of amplified harmonic frequencies and create a variety of timbres which enrich the vocal color of the interpret, their expressive possibilities of the voice, their capacity to articulate vowels, etc. In the singing voice there are various phenomena related to the management of vocal emission which depend strictly on the method of use of the resonator: its right balance ensures that the sound has both a “body”, a width, an amplitude of cavity (which makes the voice full and also rounds it), and a direction, a peak (which gives the sound some focalization and spark).

Poor use of resonators is not however limited to the insufficient development of one of the aforementioned components. For example, the “throat timbre” of some singers is characterized by the constant withdrawal of the base of the tongue, a typical defect to those who try to alter their timbre to a more closed one or to those who due to their impostation defect set off strain processes at the base of the tongue, as is often happens to students who fixate on a position of the tongue somewhere in the back, wanting to homogenize the

vocal color, the result being a throat performance and even less intelligible articulation. The phenomenon owes to the fact that in the vocal singing, the exigencies of articulation and uniformity of timbre throughout the entire range of the ambitus are sometimes contradictory.

The requirements of the singing voice during the sixteenth and seventeenth century, not having any particular issues with extension and audibility, concentrated especially on freedom of pronunciation and the adequacy of recitative singing. The need for a voice with a greater volume to be utilized in the romantic opera imposed a bigger exploitation of the resonating capacity for the harmonic enrichment of sound, while also saving muscular energy. This was only possible by searching for and maintaining an adequate pharyngeal space (so less tongue movements) at the expense of intelligibility. From that moment on, resonant cavities have evolved from their primary purpose of articulating words to assuming more and more of a second role which did not always allow correlating the quality of diction with the timbre uniformity.

It is all about a rule of phonetic acoustics: the more the tongue and lips are left free in order to articulate vowels and consonants as in speech, the more harmonic peaks are allowed to drift, with manifestations of different timbre results, such as a weaker uniformity of the voice's color. While every time there is an attempt of permanently keeping the space of the pharynx open and limiting the movements of the tongue, the color of the voice is homogenized, as fewer movements of the harmonic peaks are allowed, but at the expense of phonetic intelligibility. This is why some of the "great singers" who are remembered for their purity and homogeneity of emission, sometimes have a poor intelligibility, while others with great diction (Maria Callas, for example), demonstrate bigger changes of vocal color during different ambituses.

In its way from the larynx to the external environment, the flow of exhaled air meets cavities arranged in a series or parallel to each other (the pharyngeal cavity, the oral cavity and the nasal ones), transit during which it is mandatory (in the case of the first two cavities) or optional (for the nasal cavities) to have the possibility of air passage in the nasopharynx be regulated by the soft palate which, when relaxing, allows the ascendant continuity of flow, and by ascending, blocks the passage. Sometimes, in an attempt to mask this phenomenon, the soft palate is held too low, generating even greater vibratory sensations of the "mask's" skeletal components, but thus generating the horrible phenomenon of nasalization.

Sometimes, the experience with nasal resonators is used by some artists as training during the warm up phase in order to understand how to project sounds in front, how to maneuver the entire muscular system of the face, meaning how to correctly exploit the entire harmonics assembly in order to balance the sound and its volume. But when this attempt ends with uniformity of emission which evolves to a level too high for the vibratory sensations, thus working with an excess of nasalization, it runs the risk of giving the performance a slightly nasal timbral quality because the artist considers these high positions as a reference point in terms of positioning the sound.

Research of the “body” of the voice complements the role of the resonator, meaning that of giving the voice a balanced timbre which includes both the intensification of harmonics that reveal the characteristic of the sounds’ positions, and of those which enrich it in terms of timbre. Harmonics are the ones that outperform the orchestra and make the sound be heard easily by giving it fullness and roundness, a process achieved by controlling the position of the larynx which has to be kept down, and by maintaining a certain pharyngeal amplitude. Depending on vocal category, repertoire and ambitus, there can be found imbalances in favor of one or another, but the coexistence of the two primordial factors of voice is always mandatory: peak and body. Also, the mere search of vocal volume with the help of resonators carries the risk of generating an unequivocal timbral emission, where the singing is only in forte and it ends with a paradoxical “throat song” instead of a song based on resonances: too much breath and too few nuances.

There is a widely accepted concept in psychology according to which thoughts influence social behavior and the social environment of the individual conditions their most thoughts. Successful singers are highly motivated and mainly self-taught. Without diminishing the role of natural talent, it must be supported by rigorous knowledge regarding the didactic of song. Each and every singer develops a highly refined conscience about their own vocal possibilities, at the end thereby gaining fundamental autonomy. Thus, every professional singer usually trusts only one singing teacher in order to ensure certain unconsciously acquired knowledge. There are multiple ways to manage unveiling the vocal possibilities of a singer and it goes without saying that those who seem to perform without too much trouble get the highest satisfactions as well as the general admiration of the audience. Singing without making any effort is not possible: every action has to have a source of energy and singing is an action which requires a very specific type of energy. The singing teacher’s responsibility lies in guiding the student in understanding their natural physical resources, balanced in an extremely fine manner, so as to obtain maximum results with minimal effort.

The level of success, starting from the point when the singer makes significant progress, consists in a combination of several factors. The first aspect (and the most important one) is that individuals genetically equipped with certain physical characteristics (high and ample palate, extended vocal length, healthy and flexible vocal chords, and good health in general) respond much sooner to vocal correction. These physical features are a given, the student making mild efforts to coordinate physical movements, leaning towards a much more instinctive vocal response. Usually the singers less gifted by nature are more determined and by constant exercise are able to coordinate themselves more effectively, thereby achieving their own goals, often surpassing the naturally gifted ones.

3. Didactic aspects of educating the voice

The singing teacher’s competence lies in their ability to assess in which way a student will respond better to their advice. This constitutes a first step which will

condition the way they think and reason before further physical actions. Learning can be transmitted by recognizing sensations, impostation, anatomical viewing and awareness or a combination of all these. Usually the singer instinctively chooses the method best suited to them, so that in the end, these methods should lead to the same results – a general sense of freedom, leaving the individual in a state of independence to interpret and convince themselves of their artistic skills.

Singing teachers who insist on outdated advice such as “bring it forward”, “sing as in mask”, “maintain, maintain, maintain”, without assuming the responsibility of explaining to the young student how to reach that freedom state, represent a great risk in the pedagogic process. The student’s vocal and emotional well-being can be undermined by insisting on “voice impostation” without a true knowledge of coordinated physical movements leading to a facilitated sound emission. Vocal therapists, phoniatrics and otorhinolaryngologists are direct witnesses regarding the variety of serious vocal issues and confusions which can be created while studying classical singing. The most common problem encountered in pedagogical activity is related to the symptom of the voice placed “in the back”. Many students categorized as such consult various specialists in regards with their voice, hoping to discover a physical abnormality that can be corrected. However, the most common cause of all these issues is the fact that the singer has minimal or no knowledge about the position and movements of the tongue, more than half of the students as well as professional singers finding themselves in a continuous struggle with their unconscious tension and stiffness of the tongue.

In this case, the tongue pulled backwards, raised or crushed, is like a “sponge” situated in the oral cavity and absorbing vibrations. In practice, the singer with this defect reduces the space between the oral pharynx and the oral cavity, the resulting sound having a throaty connotation. Insisting on placing the voice forwards or “in mask” will not solve the problem and may instead create other serious vocal issues. Therefore, while trying to develop a full idea of their talent, the singer who fails to bring their voice forward or in mask, will perceive a sensation of blockage. In the absence of a full understanding of the phenomenon, the singer reacts in an instinctual manner over the resistance of the sound which is not fluid, increasing the pressure of airflow and thus reaching a further effort in search of the desired sensation or the one insistently required by the teacher. Hereby, a vicious circle of defects is created, stemming from mandibular rigidity, neck and thorax strain, and acoustic issues with intonation and phonation. When asked why they developed this habit, the singer will explain their approach as an attempt to seek amplitude in phonation. Phonation amplitude is obtained by creating an opening called neck opening and it is obtained through the absence of any contractions.

4. Conclusions

The initial teacher-student meeting consists in explaining to the student the structure of the oral cavity which is a space utilized by two different mechanisms of the body: the respiratory and digestive system. During the

deglutition process, the tongue presses down on the epiglottis which closes the opening of the larynx and trachea. The larynx rises accordingly and the pharynx tightens so that the food and liquids can be sent to the esophagus. This movement can be easily perceived by touching the base of the tongue and Adam's apple during deglutition. During breathing, the tongue is more or less relaxed and the epiglottis is in an upright position, so the air can go in and out fluently: this is the optimal position for singing.

While singing, the artist stimulates the digestive process by lowering and pressing the tongue down. The throat begins to tighten and the larynx rises, resulting in an overall reduction of the tube itself through which the air has to pass before exiting the mouth. In other words, in this situation the singer, who has to trigger a process of the respiratory system, neurologically stimulates the digestive system, producing a general chaos over the freedom sensations sought while singing. Using anatomical images and singing examples regarding the tongue in a relaxed or strained position is a relatively simple system which shows the student the difference between the two situations. Muscles, commonly misused, are unconsciously conditioned to make these wrong moves. Muscular memory resends the tongue and pharynx in their old familiar position, the student accepting the resulting sound as their own, often having the perception of a well rounded emission. When the position of the tongue is correct, the student must learn to accept a new sound which is radically different. Initially, most singers complain that the sound they emit is small, too shiny, metallic, etc., phenomenon that can induce emotional trauma due to identifying the sound produced with the vocal identity of the singer.

References

1. Bornac, Raluca – *Sociologia muzicii vocale*, Adana Publishing, Piatra-Neamț, 1998
2. Câmpeanu, Liviu – *Elemente de estetică vocală*, Interferențe Publishing, București, 1975
3. Cernei, Elena – *Enigme ale vocii umane*, Litera Publishing, București, 1982
4. Cristescu, Octav – *Cântul – probleme de tehnică și interpretare vocală*, Muzicală Publishing, București, 1963
5. Dorizo, Alexandru – *Vocea. Mecanisme, afecțiuni, corelații*, Medicală Publishing, București, 1972
6. Duțescu, Mircea – *Am învățat să nu strig*, piece edited by the author, Aachen, 2005
7. Husson, Raoul – *Vocea cântată* (translated by Nicolae Gafton), Muzicală Publishing, București, 1968
8. Severin, Adriana – *Metodica predării cântului*, Artes Publishing, Iași, 2002

Abstract

The volume is a sequel of the series and contains a part of the scientific works/studies presented at the international event that were initiated and organized by **Department for teachers Education** within “George Enescu” University of Art from Iași through the Center of Intercultural Studies and Researches during the year 2015. The scientific presentations/lectures within the sections were in the following domains: Music, Theatre, Choreography, Fine Arts, Education.

The organizing on 19th – 21th of November 2015 of the International Conference with the theme „**Traditional and contemporary issues in the Romanian and International artistic education**” 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 Europe (Republic of Moldavia, Czech Republic, Slovak Republic, Belgium, Italy, United Kingdom) toward these initiatives is conclusive through the communications that were presented, in this volume, being included studies from Romania and Republic of Moldavia, we hope to be useful to those involved in the research and education activity from the artistic domain.

©2016 Editura Artes
Str. Costache Negruzzi, nr.7-9,
cod 700126, Iași, România
Tel.: 075 210 1095
e-mail: artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”

