

MUSICA ACADEMICA

No.1/2024



scientific journal

UNIVERSITATEA DIN ORADEA

ISSN: 3061-5364

ISSN ONLINE: 3090-9902

ISSN-l: 3061-5364

Musica Academica
Scientific Journal

No. I/2024

DOI: 10.61215/MA.2024.vol.1.iss.1

Musicological research journal affiliated with the
Doctoral School of Interdisciplinary Studies
within the University of Oradea, Romania

ORADEA

2024

EDITORIAL BOARD/Colectiv editorial
Scientific Board/ Colectiv științific

Univ. Professor, PhD., Master of Arts, VICTORIA MELNIC, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Faculty of Musical Art, Chișinău, Republic of Moldova

Univ. Professor, PhD., SVETLANA BADRAJAN, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Faculty of Musical Art, Chișinău, Republic of Moldova

Univ. Professor, PhD., habil., ELENA CHIRCEV, „Gh. Dima” National Academy of Music, Cluj-Napoca, Romania

Univ. Professor, PhD., habil., GABRIELA COCA, Babes –Bolyai University, Music Department of the Faculty of Reformed Theology and Music, Cluj-Napoca, Romania

Univ. Professor, PhD., CARMEN MIHĂESCU, Arts University of Târgu Mureș, Romania

Univ. Professor, PhD., habil., LAURA VERONICA DEMENESCU, „Aurel Vlaicu” University of Arad, Romania

Univ. Professor, PhD., habil PETRUȚA-MARIA COROIU, Transilvania University of Brașov, Romania

Univ. Assoc. Prof., ION ARDEREANU, „Aurel Vlaicu” University of Arad, Romania

Deputy/Managing Editor/ Director editorial

Univ. Professor, PhD., habil., ROMEO RÎMBU, University of Oradea

Editor in chief/ Redactor șef

*Univ. Professor, PhD., habil., MIRELA ȚÂRC, University of Oradea,
E mail: merceanmirela@yahoo.com, nr.1 University str.,Oradea, Bihor*

Permanent editorial board/ Redactori

Univ. Assoc. prof LUMINIȚA-VIRGINIA BURCĂ University of Music Bucharest

Univ. Professor PhD habil. LAURA VERONICA DEMENESCU „Aurel Vlaicu” University of Arad

Univ. Assoc. prof. PhD. MĂDĂLINA HOTORAN, Emanuel University of Oradea

CONTENT/CUPRINS

FEMINIST STUDIES

7 BIANCA-TEODORA BĂILĂ

Biographical and creation aspects of the swedish female composers during the romantic period.

Aspecte biografice și de creație ale compozitoarelor de origine suedeză din perioada romantismului.

MUSIC EDUCATION

22 BIANCA-PATRICIA DAMIAN-BICĂZAN

Age characteristics and preferences of primary school students - starting points in the creation of didactic musical activities.

Caracteristicile de vârstă și preferințele școlarilor mici - puncte de pornire în crearea activităților didactice musicale.

MUSIC ANALYSIS

37 ECATERINA GÎRBU

***Trenule for viola and țambal* by Igor Iachimciuc: compositional and stylistic particularities.**

Trenule pentru violă și țambal de Igor Iachimciuc: particularități compoziționale și stilistice.

49 CORINA ȚACA

Musical notation in the repertory of the *Ars poetica* ensemble: reflections on contemporary music from the Republic of Moldova

Notăția muzicală în lucrările din repertoriul ansamblului *Ars poetica*: reflexii asupra muzicii contemporane din Republica Moldova.

62 MARIA SERBINOV

Stylistic and compositional particularities in the *Sonata for flute and piano* by Sorin Lerescu. Particularitățile stilistice și compoziționale în *Sonata pentru flaut și pian* de Sorin Lerescu.

75 DANIELA TROCINEL

Historical, semantic and interpretative aspects of the *Echoes of the Forests cycle for violin and piano* signed by Alexandr Mulear.

Aspectul istoric, semantic și interpretativ al ciclului *Ecoul Codrilor pentru vioară și pian* semnat de Alexandr Mulear./

MUSIC THERAPY

89 LILIANA SABOU-POP

Psycho-neuro-physiological processes involved in listening to music- music therapy

Procese psiho-neuro-fiziologice implicate în audierea muzicii-muzicoterapia.

MARKETING FOR LUTHIERS

129 REMUS GAȘPAR

Analysis of violinist's preferences for the use of accessories.

Analiza preferințelor violoniștilor pentru utilizarea accesoriilor

149 AUTHORS/AUTORI

FEMINIST STUDIES

**BIOGRAPHICAL AND CREATION ASPECTS OF THE SWEDISH
FEMALE COMPOSERS DURING THE ROMANTIC PERIOD**
ASPECTE BIOGRAFICE ȘI DE CREAȚIE ALE COMPOZITOARELOR DE
ORIGINE SUEDEZĂ DIN PERIOADA ROMANTISMULUI

BIANCA-TEODORA BĂILĂ

University of Oradea

biancaateodoraa@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-7118-569X>

Abstract: *Laura Netzel (1839-1927), Elfrida Andrée (1841-1929) and Helena Munktel (1852-1919) were some of the most representative composers of the Swedish national school during the 19th century. They have brought significant contributions in the compositional field, especially due to their special status as female composers. Unfortunately, this role was insufficiently popularized among the public in that period of time. Each one of them had a different, and sometimes fresh approach, managing to blend cultural elements belonging to the French and Swedish cultures with great success. Despite all the elements mentioned, or their effort to get rid of the stigma of „saloon music”, they couldn’t get the recognition they deserved while being alive as the musical world was being dominated by male composers.*

Brought up in the following discussion will be the collaboration between Laura Netzel and the Queen Elisabeth of Romania - under her pseudonym of Carmen Sylva, their professional relationship with Ludvig Norman, and the multicultural influences present in their various works.

Key words: *Helena Munktel, Laura Netzel, Elfrida Andrée, Carmen Sylva, Swedish National School, 19th century music, Stylistic Analysis.*

Introducere. Context istoric

Între secolele XVIII și XIX, societatea burgheză suedeză a stabilit că locul femeii era în interiorul casei, iar cel al bărbatului în sfera publică, iar

În acest context, saloanele muzicale și literare, preluate ideologic din Franța, au reprezentat una dintre singurele granițe comune către socializare și dezvoltare artistică. Participarea în cadrul acestor saloane artistice oferea posibilitatea de a întâlni un sponsor și de a aprofunda astfel cunoștințele artistice, sau de a testa anumite viziuni și compoziții noi. Cele care primeau sarcinile de a organiza programelor artistice ale saloanelor și de a socializa cu toți oaspeții prezenți erau femeile, care de altfel trebuiau să fie și extrem de pricepute din punct de vedere artistic pentru a putea participa la aceste manifestări.

Lucrările muzicale considerate ideale pentru o femeie au fost cele specifice muzicii de cameră (pentru ansamblu mic), cele pentru pian (de mici dimensiuni) și romanțele vocal-instrumentale. Un alt drept al femeilor suprimat în această perioadă a fost acela al renumelui de compozitor. Ele au fost consemnate în cărți și articole ale vremii drept interprete sau profesoare, în ciuda faptului că profesau și în calitate de compozitoare.

Saloanele muzicale ale vremii erau organizate și de femei, exemple importante fiind salonul Mallei Silfverstolpe (Uppsala, 1820), sau salonul deschis de către Fredrika Limnell (Stockholm, ultima parte a anilor 1800). Dintre compozitoarele de gen feminin reprezentante ale acestui fenomen, Helena Munktell a reușit să se remarce cel mai ușor și rapid. Diferența pe care chiar și compozitorii de gen masculin au simțit-o între Helena și celălalte compozitoare aspirante a fost relatată printr-o declarație inedită: „Ce n'est pas une dame qui compose — c'est un compositeur”¹.

Așa cum saloanele muzicale erau focusate pe evidențierea calităților bărbaților compozitori, nici domeniul educativ nu a favorizat,

¹ Eva Öhrström, „1800-talets svenska musikhistoria ur kvinnoperspektiv”, *Tidskrift för genusvetenskap*, 2022, pp. 32-42. Traducerea citatului: „Nu este o femeie care compune - este un compozitor”.

pentru o bună perioadă de timp, persoanele de gen feminin. Femeile au primit lecții de instrument sau educație muzicală în mediu privat. Marea majoritate a femeilor care practicau muzica în secolul XIX o făceau fie în calitate de soliste vocale, fie în calitate de pianiste, într-un context retras - nefiindu-le permis accesul la scenele importante (Filarmonică, Operă).

Tot în aceleași decenii ale secolului au început să devină frecvente și concerte publice, iar cele care au avut cele mai semnificative implicații în cadrul acestui fenomen au fost Laura Netzel și Elfrida Andrée - prin concertele oferite muncitorilor și oamenilor de rând, cu scopul educării muzicale a maselor. Laura Netzel (1839-1927), Elfrida Andrée (1841-1929), Helena Munktel (1852-1918) și Valborg Aulin (1860-1928) rămân patru dintre cele mai reprezentative compozitoare de gen feminin pentru școala națională suedeză romantică datorită repertoriului bogat și impresionant pe care l-au lăsat moștenire succesorilor.

Laura Constance Netzel (1839-1927)

Laura Netzel s-a născut în Finlanda însă a crescut în Stockholm încă de la vârsta fragedă de un an. În copilărie a primit lecții de pian de la celebrul Mauritz Gisiko, iar în anii următori a studiat canto cu Julius Günther. Debutul în calitate de pianistă l-a avut în jurul vârstei de 18 ani, prin interpretarea publică a *Concertului pentru pian în sol minor* compus de către Ignaz Moscheles, alături de renumita orchestră *Kungliga Hovkapellet*. Studiile muzicale din perioada maturității le-a realizat atât în Stockholm cât și în Paris, avându-i ca profesori pe Wilhelm Heintze și Charles-Marie Widor.

Începând cu anul 1874, lucrările au început să îi fie publicate însă sub pseudonimul *Lago* - mai târziu *N. Lago*. Laura a dorit să folosească acest pseudonim pentru a-și putea consolida un mai mare succes având în

vedere prejudecata socială a vremii, respectiv inegalitatea dintre femei și bărbați.

Dintre primele sale lucrări, *Fjäriln* (trad. *Fluturele*) este cea care s-a bucurat de un imens succes, reușind totodată să stârnească curiozitatea compozitorilor August Söderman și Ludvig Norman. Anonimatul său avea să ia sfârșit în anul 1891, când revista *Idun* a publicat un articol intitulat *Laura Netzel*, prezentând publicului una dintre compozițiile acesteia pentru voce și pian intitulată *Morgon* (trad. *Dimineață*). Acest articol avea să fie primul care va menționa ideea de „influență masculină” în ceea ce privește stilul compozițional al Laurei.

În anii următori, Laura avea să fie des menționată în presa autohtonă și nu numai. Una dintre lucrările sale remarcabile, *Stabat Mater pentru soli, cor și orchestră*², dedicată prințului moștenitor Gustaf al Suediei, a primit laude în reviste precum „*Le monde musical*, *Le progrès artistique*, *Journal musical*, [...] *Gazette Liège* [...] (și) *România musicala* (București)”³.

Laura a reușit să se remarce pe teritoriul suedez atât în calitate de compozitoare, pianistă, dirijoare, cât și în calitate de organizator de evenimente muzicale. Mai exact, preluând modelul altor inițiatori de concerte publice, spre exemplu cel al lui Abraham Mankell⁴, a organizat concerte publice caritabile, cu tematică tradițională, dedicate muncitorilor sau oamenilor din medii mai puțin favorizate. Activitatea sa în domeniul antreprenorial caritabil nu s-a oprit aici, ci a continuat prin

² „[...] *Stabat Mater* pentru cor, soliști, orgă și diferite combinații instrumentale [...] a fost prima dată interpretată în anul 1890 [...]. La un an distanță, lucrării i-a fost dat un acompaniament orchestral în locul celui de orgă.” citat conform Camilla Hambro, *Laura Netzel*, Levande Musikarv, 2014, <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/netzel-laura/>, (accesat la data de 23.01.2024).

³ *Ibidem*.

⁴ Ulrik Volgsten, „Between critic and public: listening to the musical work in Stockholm during the long 19th century”, în *Swedish Journal of Music Research*, Nr. 97, 2015, pp. 3-4.

contribuția sa adusă la înființarea fundațiilor *Stiftelsen för husvilla kvinnor* (trad. *Fundația pentru femeile fără adăpost*) și *Samariten på Söder*. Tot ea a avut inițiativa de a organiza și dirija stagii de seri muzicale pentru clasa muncitoare și publicul amator. Creația sa cuprinde un număr de aproximativ 72 de lucrări descoperite până în prezent, fiind de factură orchestrală (*Fantaisie pour orchestre*), camerală (*Romance* op. 40, *Berceuse pour Violon (ou Flûte) et Piano* op. 69, *Danse Hongroise pour Violoncello avec accompagnement de Piano* op. 70, *Poème romantique pour 3 violons et piano* op. 86), corală, pianistică (*Sonate pour pian*, op. 27), sau vocal-instrumentală (*Vårsång*, *Les Cloches du Monastère* op. 35, *Quatre melodies pour mezzosoprano ou baryton* op. 46).

Stilul în care se înscriu majoritatea lucrărilor sale este cel Romantic târziu, cromatic, de influență franceză. Această afirmație este susținută și de către cercetătoarea Eva Öhrström, care menționa că lucrările acesteia erau „pline de melodii furtunoase și îndrăzneală armonică” iar „din punct de vedere al formei, s-a conectat la stilul francez și deloc la ideile de inspirație germană prezente pe teritoriul Suediei”⁵. Adolf Lindblad a afirmat despre aceasta că „pare să aibă teamă de simplitate și claritate [...] (muzica ei fiind) oarecum extinsă, prin urmare, mai puțin ușor de înțeles”⁶. În jurul anului 1902, Laura Netzel a compus liedul vocal-instrumental, opus 75, pentru alto sau bariton intitulat *Remagen. Kennst du am Rhein die Glocken* (trad. *Remagen. Știți clopotele de pe Rin?*). Partitura acestei lucrări a fost publicată pentru prima dată în anul 1915, de către editura Fabriks Marke⁷. Textul acestei compoziții este preluat din

⁵ Eva Öhrström, „1800-talets svenska musikhistoria ur kvinnoperspektiv”, *Kvinnovetenskaplig tidskrif*, Nr.2, Lund, 1983, p. 37-38.

⁶ Camilla Hambro, *Laura Netzel*, Levande Muskarv, 2014, <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/netzel-laura/>, (accesat la data de 23.01.2024).

⁷ Partitura poate fi vizualizată accesând următorul link, preluat din baza de date a Bibliotecii de Muzică și Teatru din Stockholm:

volumul *Mein Rhein!*⁸ realizat de către regina Elisabeta a României, pseudonimul de Carmen Sylva

Text original	Text în traducere proprie
<i>Kennst du am Rhein die Glocken Mit ihrem tiefen Klang ? Sie läuten so gewaltig, So weich, so fern, so lang. Die grünen Wellen tragen Dahin den reinen Schall, Als kläng' aus ihren Tiefen Vom Gold der Wiederhall. Als wäre Nichts vergraben, Das noch so dröhnend klingt, Als wäre nichts versunken, Das noch so mächtig singt. Die Glocken sind so ewig, So ewig wie der Strom, Nur am Gründonnerstags, Da wandern sie nach Rom.</i>	Știți clopotele de pe Rin Cu sunetul lor profund? Sună atât de tare, Atât de moale, atât de îndepărtat, atât de lung. Purtând acolo valurile verzi sunetul pur, De parcă sună din adâncurile lor Din aurul ecoului. De parcă nu ar fi nimic îngropat, Încă sună atât de puternic, De parcă nimic nu s-ar fi scufundat, Încă cântă atât de puternic. Clopotele sunt veșnice, La fel de veșnice precum pârâul, Doar în Joia Mare, Apoi se duc la Roma

Tonalitatea de bază a lucrării este Re Major, iar metrul utilizat este cel binar compus de 4/4. Nu există schimbări pe plan metric. Se poate observa apartenența la stilul germanic de compoziție prin faptul că Laura a ales să folosească textul în limba germană preluat din creația reginei Elisabeta, cât și prin faptul că a ales să folosească indicația de tempo *Andante sostenuto*, indicație prezentă sub diverse forme încă din perioada

https://carkiv.musikverk.se/www/fore2020/Netzel_Kennst_du_am_Rhein_Autograf.pdf

⁸ Carmen Sylva, *Mein Rhein!*, Leipzig, Adolf Tige Verlag, 1884, p. 51.

Clasicismului muzical în creația lui Wolfgang Amadeus Mozart¹ sub forma de *Andantino sostenuto*. De asemenea, această indicație a continuat să apară și în creația compozitorilor romantici de origine nordică sau germanică, câteva exemple fiind lucrările *Finlandia*, compusă de către finlandezul Jean Sibelius, *Sonata pentru pian în Si minor*, *En fantasie til Faeroene*, *Simfonia nr. 1*, sau *Snefrid*, compuse de către danezul Carl Nielsen², *6 piese pentru pian* op. 72, compusă de către germanul Felix Mendelssohn-Bartholdy, sau *Christmas Offertorium* compusă de către belgianul Jacques-Nicolas Lemmens³. Compozitorul danez Rued Langaard a ales să folosească această indicație și în perioada post-Romantică, în lucrarea *Variationer om „Mig hjertelig nu længes”* (1914/15)⁴.

Un alt element stilistic romantic îl reprezintă acompaniamentul pianistic, care este mult mai cromatic decât linia melodică vocală.

Din punct de vedere al dinamicii, se pot observa alternanțe frecvente între *crescendo* și *decrescendo*, cât și planul dinamic general alcătuit din *pianissimo* (măs. 24), *piano* (măs. 1, măs. 11 și măs. 23), *mezzoforte* (măs. 20) și *forte* (măs. 29). Apar și indicații suplimentare precum *diminuendo* (măs. 8, măs. 10) *con espressione* (măs. 13), *piu tranquillo* (măs. 23) sau *forza* (măs. 28).

Frazele muzicale sunt adesea despărțite prin pauze, încep pe ultimul timp al măsurii și conțin durate și formule ritmice simple (pătrimi, optimi, optimi cu punct urmate de șaisprezecimi). Acompaniamentul este

¹ „Aria lui Sarastro, *In diesen heil'gen Hallen* (din opera *Flautul fermecat*) a conținut inițial indicația de tempo *Andantino sostenuto* înainte de a fi schimbată cu *Larghetto*.” citat conform Helmut Breidenstein, „Mozart's Tempo Indications: What do they refer to?”, *Das Orchester*, Mainz, Vol. 52, Nr. 3, 2004, p. 17-22.

² A se vedea: ***, <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/DK6002.pdf>

³ Indicație ce, în viziunea compozitorului, a fost folosită atât cu „108 bpm (unitate de măsură fiind optimea)”, cât și cu „66 bpm (unitate de măsură fiind optimea)”, citat conform Joris Verden, *Metronome marks used by Jacques-Nicolas Lemmens: many questions – a few answers*, 2023, p. 1-39.

⁴ A se vedea: ***, <https://booklets.idagio.com/747313300464.pdf>;

***, [WH32256 RLU POD Mig hjertelig B4 indmad \(langgaard.dk\)](#)

unul complex din punct de vedere armonic, prezentând acorduri cu nonă, hemiole și numeroase inflexiuni modulatorii. Inflexiunile modulatorii prezente sunt: spre tonalitatea mi minor - prin apariția sensibilei re# (măs. 1-3),

spre tonalitatea omonimă re minor - prin apariția armurii sib și a sensibilei do# (măs. 4-5),

spre tonalitatea la minor (măs. 5-6), Fa major (măs. 7) și sol minor (măs. 8),

spre tonalitatea dominantă Sol Major - prin apariția notelor de do becar și stabilirea pe tonica sol:



Ex. 1. N. Lago - Lied. Kennst du am Rhein die Glocken, op. 75, Stockholm, Statens musikverk, Musik och teaterbiblioteket, 2016, mäs. 16-18.

spre tonalitatea omonimă re minor - prin apariția notelor cromatice și bemol și do becar, plus stabilirea pe dominantă la:



Ex. 2. N. Lago - Lied. Kennst du am Rhein die Glocken, op. 75, Stockholm, Statensmusikverk, Musik och teaterbiblioteket, 2016, mäs. 19-21.

Din perspectivă interpretativă, acest lied oferă soliștilor vocali fraze lungi și consistente, cu salturi intervalice neașteptate la finalul frazelor. Comparativ cu alte lieduri de factură romantică de pe teritoriul european, acesta nu prezintă o structură de formă tipică, fixă, trecând constant prin procedee variaționale și de contrast. *Kennst du am Rhein die Glocken* dovedește atât priceperea Laurei în domeniul compozițional, cât și creativitatea și îndrăzneala sa în ceea ce privește limbajul muzical abordat. Netzel, deși este considerată în general drept o reprezentantă a naționalismului romantic suedez, dovedește prin intermediul acestui lied cunoașterea și gestionarea stăpânită a influențelor moderne mai ales din punct de vedere armonic, cu ajutorul cărora a reușit să valorifice textul într-un mod inedit. Liedul oferă ascultătorului imagini muzicale surprinzătoare și captivante ce pot fi identificate chiar și fără utilizarea cuvintelor: sunetul clopotelor, starea plină de tensiune și mister generată de către acestea, sau sentimentele de optimism și stabilitate cu care se încheie lucrarea.

Helena Mathilda Munktell (1852-1919)

S-a născut într-o familie numeroasă și înstărită, ambii săi părinți - Henry și Augusta Munktell - fiind pasionați de cultură și călătorii. Tatăl Helenei a fost un pianist amator talentat, care a stabilit de-a lungul carierei sale conexiuni cu câteva dintre personalitățile importante ale vremii precum Erik Gustaf Geijer, Adolf Fredrik Lindblad, Franz Berwald, sau chiar Felix Mendelssohn. Augusta Munktell a reușit să pună bazele unui important salon muzical al vremii, prin prisma căruia Helena avea să-l cunoască pe viitorul său profesor de compoziție, Ludvig Norman. De asemenea, educația muzicală timpurie a Helenei avea să fie alcătuită din numeroase lecții private cu profesori remarcabili precum Conrad

Nordqvist, Johan Lindegren și Joseph Dente. A studiat și la institutul de muzică deținut de către Ivar Hallström.

Prima ei apariție publică a fost prin intermediul a două piese vocal-instrumentale, *Sof, sof* și *Åter i Sorrento*, interpretate de către mezzosoprana Augusta Öhrström în anul 1885, la Stockholm.

După o copilărie petrecută în Suedia, Helena a călătorit în Viena, unde a studiat cu Julius Epstein, și Paris, cel de-al doilea oraș având să îi devină o a doua casă. Acolo locuiau și câteva dintre surorile sale, cea mai cunoscută fiind pictorița Emma Josepha Sparre. De asemenea, a studiat și la Conservatorul din Paris între 1877-1879, avându-l drept profesor pe celebrul Vincent d'Indy, un puternic susținător și promotor al creației tinerei Helena. Tot în această perioadă a studiat și cu Théodore Ritter (pian), Benjamin Godard și Émile Durand (compoziție).

A activat ca membră a Societății Naționale de Muzică din Franța - *Société Nationale de Musique*, o instituție ce a urmărit promovarea muzicii franceze noi și l-a avut ca director pe Vincent d'Indy. Datorită acestei conexiuni, Helena Munktel a reușit să își promoveze mai multe dintre lucrări în seriile de concerte ale societății.

S-a bucurat de succes răsunător în urma concertului său de debut de la Paris, din anul 1885, unde a interpretat două dintre creațiile proprii. Despre acest succes s-a vorbit și în țara sa natală, în reviste de specialitate precum *Svensk Musiktidning*:

Trei compoziții ale Helenei Munktel au fost interpretate la Paris, la unul dintre concertele anuale organizate de către La Société Nationale de Musique în cadrul cărora au fost interpretate anterior și alte lucrări orchestrale sau corale ale aceleiași compozitoare [...]. De data aceasta, (au fost interpretate) trei cântece [...] pline de poezie: *Dans le lointain des bois*, *Fascinație* și *La dernière berceuse*. [...] Aplauzele au fost [...] furtunoase. Domnișoara Munktel a fost destul de norocoasă ca melodiile ei să fie interpretate de o tânără artistă, Madame Alberty, care [...] Cu o voce minunată și o dicție superbă, a reușit să scoată complet în evidență frumusețile

poemelor tonale, iar temperamentul ei dramatic a făcut ca piesa *La fascination* să fie splendoarea serii.⁵

Datorită faptului că a abordat numeroase trăsături desprinse din stilul muzicii franceze romantice și nu cel al muzicii suedeze tradiționale, a picat într-un con de umbră față de compozitorii suedezi contemporani de gen masculin. Totuși, despre aspectele stilistice abordate de către aceasta, Jonathan Woolf afirmă pentru *MusicWeb International*⁶ că există integrate în lucrările sale atât momente inspirate din lirismul lui Gabriel Fauré, cât și din folclorul lui Grieg, sau chiar elemente impresioniste.

Trăsăturile stilistice predominante remarcate în creația Helenei Munktell au fost cele romantice franceze, dobândite în urma studiilor cu Vincent d'Indy. Totodată, clare sunt și influențele folclorice suedeze, însă influențele franceze au reușit să acționeze drept antidot asupra simplității surselor folclorice prelucrate de Helena Munktell și au generat momente muzicale, imagini artistice și culori proprii stilului compozitoarei. Spre finalul vieții, inspirația din stilul național romantic nordic devine și mai evidentă, poate chiar categorică în lucrări precum *Dalsvit* op. 22 și *Valborgsmessoeld* op. 24, datorită motivelor folclorice caracteristice zonei Dalarna.

A murit la data de 10 septembrie, 1919, în urma unor complicații ale bolii sale de vedere. Nu a fost căsătorită și nici nu a avut copii.

Creația sa conține: opera dintr-un singur act - *I Firenze*, lucrări orchestrale (poeme simfonice, simfonia op. 19, *Barcarolla* pentru orchestră), o cantată pentru inaugurarea unei biserici suedeze din Londra (1911), lucrări corale pentru voci feminine, masculine sau pentru coruri

⁵ ***, *Svensk Musiktidning*, No. 9, Stockholm, 1900, p.70.

⁶ Citat conform Jonathan Woolf, *Swedish Violin Treasures*, MusicWeb International, 2020, https://www.musicweb-international.com/classrev/2020/Jun/Swedish_violin_DBCD195.htm, (accesat la data de 06.01.2024).

mixte, lucrări vocal-instrumentale, lucrări vocal-orchestrale, sonata pentru pian și vioară op. 21, reducăii pentru pian ale celor două poeme simfonice, lucrări camerale - *Humoresque*, *Stor kattfuga* și *Kleines Trio*. Opera sa *I Firenze*, a căru debut a avut loc în primăvara anului 1889, la Opera Națională din Stockholm, este considerată a fi prima operă compusă de către o compozitoare feminină suedeză. La orchestrația acesteia a contribuit și Joseph Dente. Lucrarea este o operă comică cu libret scris de către Daniel Fallström, ce prezintă puternice influențe franceze de la compozitori precum Jules Massenet, Benjamin Godard și Léo Delibes. De asemenea, se consideră că ea însăși a scris orchestrația lucrărilor *Bränningar* op. 19 și *Valborgsmessoeld* op. 24, un fapt admirabil având în vedere că nu a fost instruită direct în acest sens și nu avusese contact direct cu nicio orchestră.⁷

De menționat sunt și marile realizări ale Helenei Munktell din perspectiva academică, respectiv statutul acesteia de membră a Academiei Regale Suedeze de Muzică - *Kungligas Musikaliska akademien* (1915), sau contribuția acesteia la fondarea societății suedeze a compozitorilor - *Föreningen Svenska tonsättare* (1918).

Elfrida Andrée (1841-1929)

Elfrida Andrée a fost un adevărat pionier al întregii mișcări feminine muzicale din Suedia. Ea rămâne în general cunoscută drept prima femeie organistă de pe teritoriul suedez, activând o lungă perioadă de timp în cadrul catedralei Gustav din Göteborg. De asemenea, se numără printre primele femei care au studiat la Academia Regală de Muzică

⁷ *Ibidem.*

din Stockholm, care au dirijat o orchestră sau care au compus genuri orchestrale.

S-a născut într-o familie cu preocupări muzicale și o ideologie destul de modernă pentru societatea secolului XIX. Tatăl Elfridei a militat pentru obținerea drepturilor egale între femei și bărbați. Pe fiica sa cea mare, Fredrika Andrée-Stenhammar, a susținut-o să studieze pian, compoziție și canto la Conservatorul din Leipzig, iar pe Elfrida a îndrumat-o să studieze la Academia Regală de Muzică din Stockholm, deși ea a fost acceptată doar ca student extern - din moment ce facultatea nu accepta studenți în perioada respectivă. Primele noțiuni muzicale în legătură cu compoziția le-a primit din partea lui Ludvig Norman, iar alături de Niels Wilhelm Gade a studiat orchestrația. A câștigat premii atât pentru calitățile sale de organistă, cât și pentru compozițiile sale. În anul 1879, a devenit membră a Academiei Regale de Muzică.

Deși opera sa *Fritiofs Saga* s-a bucurat de succes la data premierei din Dresden (1904), aceasta nu a fost interpretată pe teritoriul Suediei până în anul 2019. În anul 1909, Elfrida a rearanjat această lucrare într-o suită simfonică intitulată *Fritiof*, cu care s-a bucurat de succes și recunoaștere națională, fiind asemănătoare suitei *Peer Gynt* din punct de vedere stilistic, estetic și armonic⁸.

Prima sa simfonie, însă, nu a mai fost integrată în programele de spectacole din 1869, când, a fost interpretată în mod dezastruos: „Compozitoarea a fost convinsă că anumiți membri ai orchestrei Filarmonicii din Stockholm au fost deranjați de faptul că aveau de interpretat o simfonie compusă de către o femeie, astfel că au sabotat premiera acesteia: la un moment dat, viorile erau decalate cu o măsură în

⁸ Jonathan Spatola-Knoll, „An Introduction to the Orchestral Music of Swedish Romantic Composer Elfrida Andrée (1841-1929)”, *The Online Journal of the College Orchestra Directors Association*, Vol. XII, 2019, pp. 69-90.

spate față de celelalte instrumente ale orchestrei”⁹. Elfrida a întâmpinat dificultăți și în legătură cu tipărirea și distribuirea partiturilor sale, o problemă comună pentru toate compozitoarele secolului XIX.

Din punct de vedere stilistic, sloganul său - “emanciparea feminității” - dezvoltat în preajma anilor 1870, reflectă unul dintre elementele cheie ale filosofiei sale componistice”¹⁰. Și-a dorit foarte mult să creeze o muzică ilustrativă, complexă din punct de vedere emoțional, preferând genurile orchestrale și să depășească limitele impuse de către societatea din a doua jumătate a secolului XIX în legătură cu compozitorii de gen feminin. Creația sa conține numeroase lucrări orientate spre orgă, pian, voce, ansamblu cameral și orchestră, precum: două simfonii, *Pianoforte Qvintett*, balada simfonică *Snöfrid*, *Svensk mässa*, opera *Fritiofs Saga*, *Fyra pianostycken*, *Fem smärre tonbilder* op.7, coruri pentru voci feminine, masculine și mixte, două sonate pentru pian și vioară.

În lucrările acesteia se regăsesc armonii bine controlate și pline de culoare - similare stilului wagnerian, elemente cromatice, fraze complexe, poliritmii, o estetică conservatoare și influență compozițională preluată de la precursorii germani Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johann Sebastian Bach privind reutilizarea propriului materialului tematic în diverse lucrări orchestrale. Rămâne cunoscută drept o compozitoare revoluționară și îndrăzneță, care a reușit să spargă orice barieră, să-și îndeplinească idealurile muzicale și să paveze un nou drum, extrem de promițător, atât pentru contemporanele cât și pentru succesoarele sale.

Concluzii

Toate aceste femei remarcabile au reușit să își depășească propriile limite, impuse de către societatea secolului XIX, dar și să seteze

⁹ Jonathan Spatola-Knoll. „Andrée, Elfrida: Andante cantabile from *Fyra Pianostycken*”, *Women & Music: A Journal of Gender and Culture*, Nr. 24, 2020, pp. 155.

¹⁰ *Ibidem*.

noi standarde pentru întreaga societate a femeilor compozitoare din Suedia. Demne de menționat sunt succesele acestora în ceea ce privește organizarea concertelor publice cu scopuri educaționale, compoziția de lucrări orchestrale, colaborările internaționale ale acestora, izbânda de a fi recunoscute pe plan autohton în calitatea lor de compozitoare, câștigarea unor titluri muzicale importante, sau recunoașterea meritelor acestora de către importanți compozitori de gen masculin.

Lucrările lor muzicale dovedesc ingeniozitatea, creativitatea, cunoștințele temeinice și dorința lor arzătoare de afirmare, în contextul unui secol în care se vehicula constant ideea de capacitate intelectuală a genului masculin versus capacitatea emoțională a genului feminin.

Bibliografie

Cărți:

1. Nettelbladt, Anders, *Reception av Helena Munktelles kompositioner. Konserter och musikrecensioner 1885-1921*, Stockholms Universitet, 2020.
2. Norlind, Tobias, *Svensk Musikhistoria*, Helsingborg, Typografiska Anstalt, 1918.
3. Öhström, Eva, „1800-talets svenska musikhistoria ur kvinnoperspektiv”, *Tidskrift för genusvetenskap*, 2022, pp. 32-42.

Studii științifice, articole

4. Edling, Anders, „Les relations musicologiques entre la France et la Suède au début du XXe siècle”, *Revue de Musicologie*, T. 103, Vol. 1, Nr. 2, 2017.
5. Hambro, Camilla, „Gendered Agendas and the Representation of Gender in Women Composers’ Operas and Theatre Music at the Dawn of the Women’s Century”, *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, Helsinki, 2012, pp. 271-298.
6. Holmquist, Ingrid, „Kvinnligt och manligt i Malla Silfverstolpes salong”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, Stockholm, 1995, pp. 34-46.

7. Spatola-Knoll, Jonathan, „Andrée, Elfrida: Andante cantabile from Fyra Pianostycken”, *Women & Music: A Journal of Gender and Culture*, 2020, pp. 154-161.
8. Spatola-Knoll, Jonathan, „An Introduction to the Orchestral Music of Swedish Romantic Composer Elfrida Andrée (1841-1929)”, *The Online Journal of the College Orchestra Directors Association*, Vol. XII, 2019, pp. 69-90.
9. Volgsten, Ulrik, „Between critic and public: listening to the musical work in Stockholm during the long 19th century”, *Swedish Journal of Music Research*, 2015, Nr. 97.

Surse on line

10. Hambro, Camilla, *Laura Netzel*, Levande Musikarv, 2014, <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/netzel-laura/>
11. Edling, Anders, *Helena Munktell*, Levande Musikarv, 2013, <https://levandemusikarv.se/composers/munktell-helena/>
12. Jacobsson, stig, *Helena Munktell*, KVAŠT, <https://kvast.org/munktell-helena/>.
13. Woolf, Jonathan, *Swedish Violin Treasures*, MusicWeb International, 2020, https://www.musicwebinternational.com/classrev/2020/Jun/Swedish_violin_DBCD195.htm

MUSIC EDUCATION

AGE CHARACTERISTICS AND PREFERENCES OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS - STARTING POINTS IN THE CREATION OF DIDACTIC MUSICAL ACTIVITIES

CARACTERISTICILE DE VÂRSTĂ ȘI PREFERINȚELE ȘCOLARILOR MICI - PUNCTE DE PORNIRE ÎN CREAREA ACTIVITĂȚILOR DIDACTICE MUZICALE

BIANCA-PATRICIA DAMIAN-BICĂȚAN

„Gh.Dima” National Academy of Music from Cluj-Napoca

patricia_bicazan@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0008-8696-544X>

Abstract: *Knowing students from a biological, cognitive and psychosocial point of view is a necessary condition for successfully conceiving, organizing and performing musical activities. We believe that, in addition to the bibliographic documentation on the age particularities of students, it is important to understand what are the needs and passions of the children we work with, adapting them and using them in teaching activities, with the aim of improving the involvement level of schoolchildren. Thus, we aimed to know the students from the point of view of preferences, applying a questionnaire to find out what their tastes are regarding activities, colors, characters and musical genres. The questionnaire was given out to 96 pupils, enrolled in two 1st grade classes and in two 3rd grade classes, in the 2021-2022 school year.*

Starting from the age characteristics and preferences of primary school students, we created various teaching activities in order to be realized in the context of music education. At their basis were interactive teaching methods and attractive means, which facilitated the transmission, appropriation and fixation of the students' musical knowledge.

In this article, we will provide an example of musical activity, built on the two mentioned pillars: age particularities and preferences of students in the primary cycle.

Keywords: *Characteristics, preferences, musical activity, pupils.*

1. Introducere

În contextul actual, lucrând cu elevii nativi digitali a căror motivație este scăzută, traversând perioada școlii on-line, dar și alte provocări atât de la clasă, cât și din afara acesteia, pregătirea unei activități didactice atractive devine tot mai dificilă. În acest sens, am pornit de la ideea că prin cunoașterea caracteristicilor de vârstă și a preferințelor școlarilor vom putea obține unele activități didactice muzicale calitative și interesante pentru elevi, facilitând, astfel, formarea competențelor necesare școlarilor. În vederea realizării acestora, a fost necesară o documentare bibliografică asupra dezvoltării fizice, cognitive și psihosociale a elevilor, dar și aplicarea unui chestionar prin intermediul căruia să identificăm nevoile și pasiunile acestora. Mai departe, datele colectate au stat la baza construirii unor activități muzicale; una dintre acestea fiind descrisă în cadrul studiului de față

2. Conturarea imaginii elevului din ciclul primar

2.1. Dezvoltarea fizică

Dezvoltarea fizică se referă la creșterea corpului, a creierului, a mușchilor și a simțurilor, dar și la progresele abilităților motorii.¹¹

Corpul unui elev cu vârsta cuprinsă între 7 și 10 ani este într-o continuă schimbare. Înainte de împlinirea vârstei de 7 ani începe procesul dificil al înlocuirii dinților, care va dura până la aproximativ 12 ani. După vârsta de 6 ani modificările înălțimii și ale greutateii se desfășoară într-un ritm diferit de la un an la altul, cele mai vizibile schimbări producându-se între 7 și 8 ani.¹²

¹¹ Jack Gloop, *What Is The Importance Of Physical Development In Education?*, https://sunnyheights.sg/blog/for-students/what-is-the-importance-of-physical-development-in-education.html#What_is_physical_development_in_physical_education, accesat în 05.09.2023.

¹² Ursula Șchiopu, Emil Verza, *Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții*, Editura Didactică și Pedagogică, R. A., București, 1997, p. 164.

Dacă la vârsta de 7 ani elevul are, de multe ori, un aspect dezordonat, „se spală pe apucate, ia ghiozdanul nearanjat, își pune uniforma neglijent”¹³, începând cu vârsta de 9 ani, odată cu conștientizarea propriului corp, se va preocupa singur de înfățișarea fizică, îmbrăcându-se, periindu-se și spălându-se pe dinți.¹⁴

Abilitățile motorii grosiere ale școlarilor mici, alergarea, cățărarea, loviturile cu piciorul și aruncarea, sunt bine dezvoltate în momentul începerii școlii, continuând să se îmbunătățească pe întreg parcursul acestei perioade. În ceea ce privește abilitățile motorii fine, coordonarea mână-ochi, necesare pentru scris și desen, acestea se dezvoltă în primii ani de școală, iar în clasele a III-a și a IV-a elevii dețin capacitatea de a scrie repede.¹⁵

2.2. Dezvoltarea cognitivă

Dezvoltarea cognitivă este procesul prin care oamenii dobândesc, organizează și învață să folosească cunoștințe.¹⁶ Această schimbare care are loc la nivel cognitiv îi permite copilului să înțeleagă noțiunile *dacă* și *când*.¹⁷

În perioada celei de-a treia copilării, trebuie să ținem cont de faptul că există diferențe semnificative ale gradului de dezvoltare al limbajului copiilor, care țin de exprimare, de structura vocabularului și de nivelul

¹³ *Ibidem*, p. 167.

¹⁴ ***, *Physical Developmental Milestones: School-Age*, <https://www.virtuallabschool.org/fcc/physical-development/lesson-4>, accesat în 31.08.2023.

¹⁵ Douglas Davies, *Child development: A practitioner's guide*, The Guilford Press, New York, 2011, pp. 328-329.

¹⁶ M. Gauvain, R. Richert, *Cognitive Development*, „Encyclopedia of Mental Health” (Second Edition), 2016, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/B9780123970459000598?via%3Dihub>, accesat în 31.08.2023.

¹⁷ ***, *School-Age Children to Middle-Adolescents: 6 to 15 Years Old*, „Child development and motorcycle safety”, World Health Organization, 2015, p. 36, <https://www.jstor.org/stable/resrep41103.8?seq=3>, accesat în 31.08.2023.

exprimării gramaticale și literare. Copiii nu înțeleg sensul figurat al termenilor, unele sensuri ale cuvintelor, dar nici nu posedă cunoștințe despre termeni științifici¹⁸, însă sunt predispuși să inventeze cuvinte noi.

În ceea ce privește activitățile specifice școlarilor mici, chiar dacă din acest moment învățarea devine activitatea fundamentală, jocul își va păstra rolul important, însă cel cu tematică fantastică va fi înlocuit treptat de cel organizat.¹⁹ Totodată, în sfera activităților pe care le consideră atractive intră și serbările școlare.²⁰

La vârsta de 7 ani, copilul își însușește cunoștințe pe care le valorifică din noua postură, cea de mentor, manifestată în relația cu frații sau prietenii mai mici. Capacitatea de a gândi a copilului de 8 ani este afectată de emoțiile pe care le simte la această vârstă, întâmpinând uneori dificultăți de concentrare. La vârsta de 9 ani, copilul deține competențe de comunicare și reușește să lucreze foarte bine în grup; tot la această vârstă i se lărgeste zona intereselor și devine atras de diferite colecții și de hobby-uri.

Copilul la vârsta de 10 ani este capabil să își exprime opiniile despre diferite subiecte: evenimente, cărți și muzică. Pe lângă acestea, petrece mult timp realizând activități care îi creează plăcere, durata atenției permițându-i acest lucru, deoarece este mult mai mare. În această perioadă, elevul devine independent și nu mai are nevoie de supravegherea părinților în organizarea sarcinilor școlare.²¹

¹⁸ Ursula Șchiopu, Emil Verza, *op. cit.*, p. 193.

¹⁹ Rubin *et al.*, *Peer interactions, relationships, and groups*, „Handbook of child psychology: Vol. 3. Social, emotional and personality development”, Hoboken, 2006, *apud* Douglas Davies, *op. cit.*, p. 348.

²⁰ Ursula Șchiopu, Emil Verza, *op. cit.*, p. 168.

²¹ ***, *Support for Primary Schools with children who have Social, Emotional and Mental Health Needs*, pp. 37-41, https://www.gateshead.gov.uk/media/16739/Support-for-primary-schools-with-children-who-have-social-emotional-and-mental-healthneeds/pdf/Primary_Support_SEMH.pdf?m=637308577538000000, accesat în 30.08.2023.

2.3. Dezvoltarea psihosocială

Dezvoltarea psihosocială, numită și „dezvoltare socio-emoțională”, se referă la aspectele psihologice și sociale ale dezvoltării unui copil (de exemplu, râsul, zâmbetul, interacțiunea cu alți copii).²² La vârsta de 8 ani, copilul începe să înțeleagă cum se simt persoanele din jur și adoptă comportamente prosociale, precum: generozitatea, sprijinul și amabilitatea. Tot la această vârstă, cei mici devin foarte corecți și respectă regulile, fapt care se poate observa în cadrul activităților care au la bază jocul.²³

Copiii de 9 ani încep să caute independența față de familie, alegând tot mai mult să își petreacă timpul cu prietenii. Aceasta este vârsta la care încep să devină din ce în ce mai conștienți de pericolele din lume, înlocuind temerile anterioare, ca de pildă existența monștrilor, cu temeri cu privire la diverse situații, de la moartea unui părinte, până la evenimente precum dezastrele naturale. În ceea ce privește relația de prietenie, acesta este momentul în care realizează că prietenia are mai multe nivele, motiv pentru care își aleg un cel mai bun prieten.²⁴

În privința personalității elevilor, la vârsta școlară mică nu putem dezbate ferm acest subiect, deoarece încă se află într-un proces de formare, care se finalizează în perioada adolescenței.

3. Preferințele elevilor în perioada școlarității mici

²² ***, *Psychosocial development*, <https://www.lawinsider.com/dictionary/psychosocial-development>, accesat în 01.09.2023.

²³ ***, *Support for Primary Schools with children who have Social, Emotional and Mental Health Needs*, p. 38, https://www.gateshead.gov.uk/media/16739/Support-for-primary-schools-with-children-who-have-social-emotional-and-mental-healthneeds/pdf/Primary_Support_SEMH.pdf?m=637308577538000000, accesat în 30.08.2023.

²⁴ *Ibidem*, pp. 39-40.

Considerăm că orientarea activităților școlare spre preferințele elevilor, în măsura în care este posibil acest lucru, va aduce o îmbunătățire semnificativă a nivelului implicării acestora. Astfel, ne-am propus cunoașterea elevilor din punct de vedere al preferințelor, aplicând un chestionar pentru a afla care sunt gusturile acestora în ceea ce privește: activitățile, culorile, personajele și genurile muzicale.

Chestionarul a fost aplicat unui număr de 96 de elevi, înscriși în două clase I (din care 27 de fete și 21 de băieți) și două clase a III-a (24 de fete și tot atâția băieți), în anul școlar 2021-2022. În continuare, vom reda comparativ câteva dintre răspunsurile elevilor din clasele I, copii cu vârste cuprinse între 7 și 8 ani, respectiv clasele a III-a, a căror vârste sunt cuprinse între 9 și 10 ani.

După cum putem observa din figurile de mai jos, atât elevii din clasa I, cât și cei din clasa a III-a, preferă activitatea care implică jocul. Îmbucurător este faptul că activitățile care implică muzică, cântatul, dansul și audierea muzicii, se regăsesc în topul preferințelor elevilor din cele două categorii diferite de vârstă.

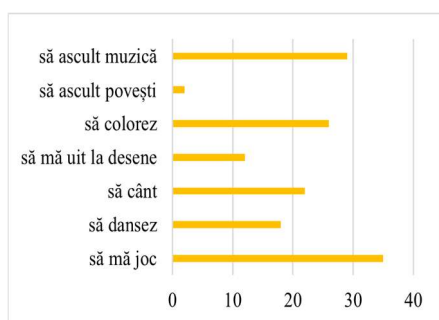


Figura 1. Activitățile preferate ale elevilor din clasa I

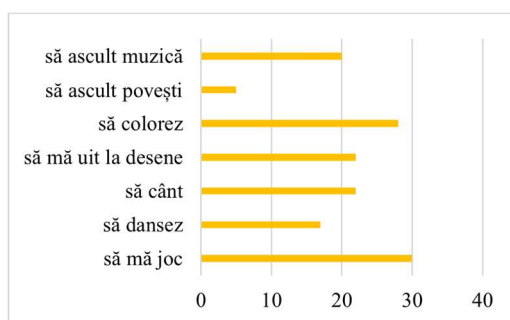


Figura 2. Activitățile preferate ale elevilor din clasa a III-a

Cercetările asupra dezvoltării psihosociale demonstrează faptul că școlarul mic, după perioada de acomodare, începe să se desprindă treptat de familie, dorind să își petreacă tot mai mult timp în preajma prietenilor. De asemenea, în cadrul activităților preferate, în

acest caz jocul, elevii simt nevoia realizării activității ludice alături de alți copii, aspect indicat de procente semnificative atașate în rândurile de mai jos.



Figura 3. Modalitatea de joacă preferată de elevii clasei I

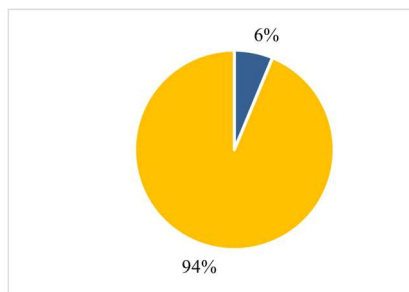


Figura 4. Modalitatea de joacă preferată de elevii clasei a III-a

În ceea ce privește preferințele în materie de culori, dorim ca alegerile pe care le-au făcut elevii să fie analizate din punct de vedere al psihologiei culorilor. Astfel, vom identifica potrivirile dintre caracteristicile vârstei elevilor și ale primelor două culori alese de aceștia.

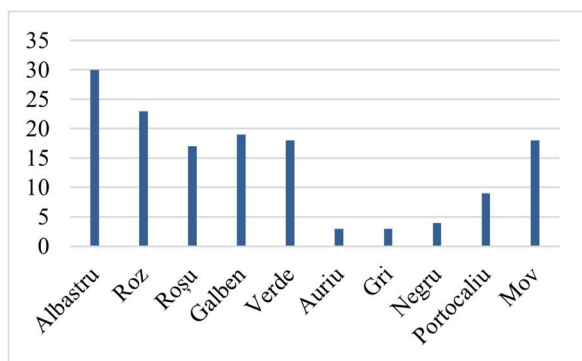
Atât în cazul elevilor din clasa I, cât și în cazul elevilor din clasa a III-a, culoarea albastru are cel mai mare număr de voturi. Pe lângă faptul că această culoare este cea mai des aleasă în întreaga lume, mai este considerată ca fiind culoarea „care acționează la nivel mintal, unele dintre attributele lui fiind logica și claritatea gândirii”.²⁵ De această ultimă idee vom lega informațiile cu privire la stadiul dezvoltării cognitive în care se află copiii cu vârste cuprinse între 7 și 11 ani. Conform acestora, copiii intră în etapa operațiilor concrete, gândirea lor devenind logică, iar

²⁵ Karen Haller, *Psihologia culorilor*, Editura Baroque Books & Arts, București, 2019, p. 84.

alegerea culorii albastru, ținând cont de semnificația pe care o are, reflectă cu exactitate schimbările cognitive care au loc în acest stadiu.

A doua culoare aleasă de elevii clasei I este roz. „Rozul este culoarea care exprimă dragoste empatică, plină de grijă și de atenție”.²⁶ Din punct de vedere al dezvoltării psihosociale a școlarilor de vârstă mică, momentul în care aceștia simt nevoia de a fi independenți de familie se produce mai semnificativ în jurul vârstei de 9 ani; până la această vârstă copiii încă mai caută atenția și dragostea adulților. Astfel, și în acest caz, caracteristicile culorii roz se potrivesc cu particularitățile care descriu stadiul dezvoltării socio-emoționale.

Elevii clasei a III-a după albastru, au ales verde, culoarea echilibrului și a armoniei: „În esență, verdele reprezintă echilibrul dintre minte, corp și eul emoțional”.²⁷ Dacă la începutul școlarității mici elevii sunt agitați din cauza noilor schimbări la care sunt nevoiți să se adapteze, spre sfârșitul acestei etape devin mult mai calmi, dețin capacități de autocontrol și manifestă un echilibru comportamental. Verdele, considerat ca fiind culoarea echilibrului, se potrivește cu una dintre caracteristicile celei de-a doua subetape a școlarității mici, care se referă la echilibrul pe care a reușit să-l dobândească elevul după parcurgerea primei subetape.



²⁶ *Ibidem*, p. 74.

²⁷ *Ibidem*, p. 68.

Figura 5. Culorile preferate ale elevilor din clasa I

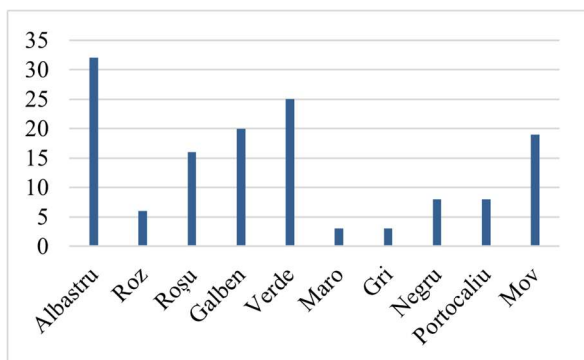


Figura 6. Culorile preferate ale elevilor din clasa a III-a

Legat de preferințele muzicale ale elevilor din clasele I și a III-a, acestea sunt foarte asemănătoare. În ordinea voturilor, genurile muzicale preferate de elevii clasei I sunt: Disney, rock, clasică, și, la egalitate, muzica pentru copii și populară. Elevii clasei a III-a preferă următoarele genuri muzicale: Disney, rock, clasică, populară și muzica pentru copii. Totuși, elevii mai mari își exprimă preferințele pentru genuri muzicale la care nu ne-am gândit în momentul conceperii chestionarului, ca de pildă: muzica rap și de gaming.

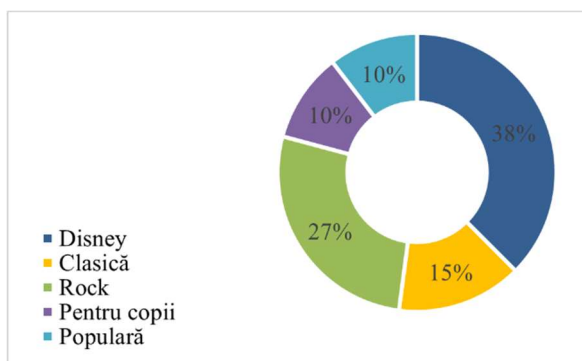


Figura 7. Genurile muzicale preferate de elevii clasei I

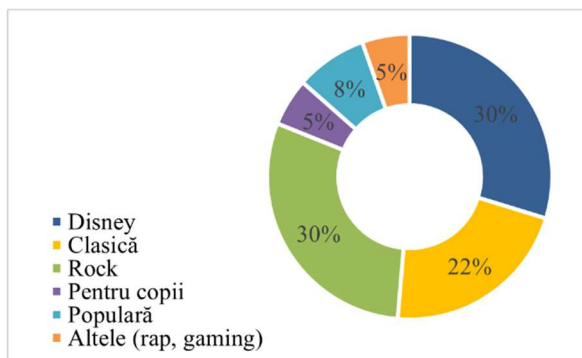


Figura 8. Genurile muzicale preferate de elevii clasei a III-a

În ceea ce privește preferințele pentru personajele din desene animate, răspunsurile elevilor au variat, fapt pentru care vom aminti doar câteva dintre ele: Mickey și Minnie Mouse, Tom și Jerry, Spider-Man și Pinocchio.

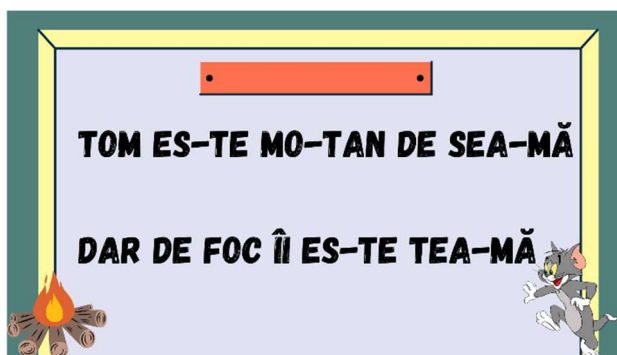
4. Exemplu de activitate muzicală concepută pornind de la caracteristicile de vârstă și preferințele școlarilor mici

În cele ce urmează, vom prezenta pe scurt una dintre activitățile didactice pe care le-am creat pornind de la particularitățile de vârstă ale școlarilor mici și de la răspunsurile elevilor la chestionarul preferințelor.

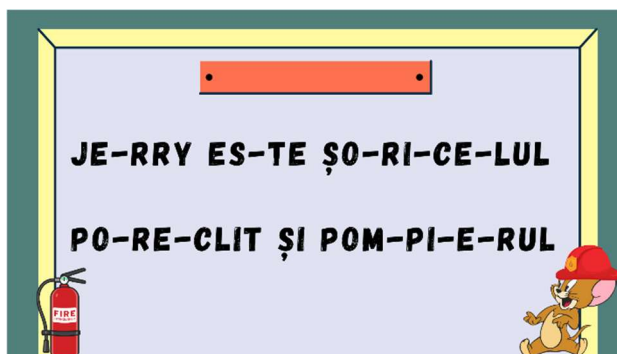
Activitatea a fost concepută pentru capitolul *Ritm* și a fost realizată la clasa a III-a, în decursul a patru săptămâni. În cadrul acestui capitol, elevii au învățat despre durata de *pătrime*, *optime* și *doime*. Modalitatea de predare-învățare a acestora s-a realizat pornind de la sugestiile metodologice ale specialiștilor din domeniul pedagogiei muzicale, utilizând *versul scandat*. Astfel, am creat versuri pentru fiecare durată muzicală, asociindu-le cu personaje din desene animate, două dintre ele fiind menționate de către elevi în chestionarul completat. *Tom* a fost

personajul din versurile create pentru durata de *pătrime*, *Jerry* pentru *optime*, iar *Baloo* pentru *doime*. De asemenea, în alegerea personajelor am ținut cont de criteriul potrivirii personalității acestora cu caracteristicile duratelor. În ceea ce privește versurile, deși au fost expuse pe parcursul a trei lecții diferite, împreună formează o poezie, aspect remarcat de către elevi pe parcursul activităților, menționând că versurile au legătură între ele.

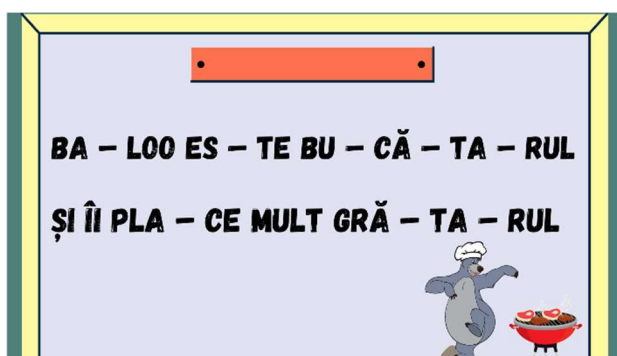
După cum am precizat mai sus, predarea-învățarea s-a realizat ținând cont de sugestiile metodologice: versurile scandate au fost suprapuse cu bătaie din palme, apoi au urmat discuții despre numărul de silabe rostit pe o bătaie și, în cele din urmă, după stabilirea duratei, am realizat semnul grafic. Fiecare durată a fost exersată cu ajutorul exercițiilor, identificată în scris și auditiv și aplicată în cântecele însușite. În tot acest demers, am folosit prezentările PowerPoint, pentru care am ales culori menționate de către elevi în chestionar, iar imaginile introduse în aceste prezentări le-am creat pe platforma Canva.



Exemplul 1. Versurile create pentru durata de *pătrime*



Exemplul 2. Versurile create pentru durata de *optime*



Exemplul 3. Versurile create pentru durata de *doime*

După predarea duratei de *pătrime*, *optime* și *doime*, am realizat o lecție de consolidare. Unul dintre momentele din cadrul acestei activități de consolidare a presupus recitarea versurilor poeziei duratelor pe un *beat*, ambele materiale – poezia și *beat*-ul – fiind create special pentru această activitate.



Exemplul 4. Poezia duratelor

Ne-am dat seama de utilitatea acestei activități în momentul în care am trecut la capitolul *Melodia*, mai exact la învățarea notelor muzicale. Vom oferi un exemplu în acest sens – când elevii erau întrebați cum vom scrie nota *sol pătrime*, ei răspundeau: „pe linia a doua a portativului vom scrie bulină plus linie, egal cu o pătrime, un timp ea durează sunetu-l animează”; răspunsurile elevilor reprezentând versurile poeziei.

5. Concluzii

De la începutul și până la finalul etapei școlare mici, elevii trec printr-un proces transformațional care va avea un impact puternic asupra personalității acestora și, totodată, asupra următoarelor etape din viața fiecărui individ. Transformările au loc și în ceea ce privește relația copilului cu domeniul muzical, de aceea este important ca activitățile didactice să fie concepute și realizate pornind de la cine este și ce poate realiza elevul în acel moment al dezvoltării din punct de vedere fizic, cognitiv și psihosocial. Considerăm că, rezultatele pozitive pe care le-am obținut cu elevii în ceea ce privește cunoștințele și deprinderile pe care și le-au însușit, se datorează activităților muzicale create, rezultate din îmbinarea informațiilor despre caracteristicile elevilor și declarațiile lor în legătură cu unele preferințe.

Bibliografie/Bibliography

Cărți/Books

1. Haller, Karen, *Psihologia culorilor*, Editura Baroque Books & Arts, București, 2019.
2. Șchiopu, Ursula, Verza, Emil, *Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții*, Editura Didactică și Pedagogică, R. A., București, 1997

Surse online/Online sources

3. ***, *Physical Developmental Milestones: School-Age*, <https://www.virtuallabschool.org/fcc/physical-development/lesson-4>, accesat în 31.08.2023.
4. ***, *Psychosocial development*, <https://www.lawinsider.com/dictionary/psychosocial-development>, accesat în 01.09.2023.
5. ***, *School-Age Children to Middle-Adolescents: 6 to 15 Years Old*, „Child development and motorcycle safety”, World Health Organization, 2015, p. 36, <https://www.jstor.org/stable/resrep41103.8?seq=3>, accesat în 31.08.2023.
6. ***, *Support for Primary Schools with children who have Social, Emotional and Mental Health Needs*, pp. 37-41, https://www.gateshead.gov.uk/media/16739/Support-for-primary-schools-with-children-who-have-social-emotional-and-mental-healthneeds/pdf/Primary_Support_SEMH.pdf?m=637308577538000000, accesat în 30.08.2023.
7. Davies, Douglas, *Child development: A practitioner's guide*, The Guilford Press, New York, 2011.
8. Gauvain, M., Richert, R., *Cognitive Development*, „Encyclopedia of Mental Health” (Second Edition), 2016, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/B9780123970459000598?via%3Dihub>, accesat în 31.08.2023.
9. Gloop, Jack, *What Is The Importance Of Physical Development In Education?*, https://sunnyheights.sg/blog/for-students/what-is-the-importance-of-physical-development-in-education.html#What_is_physical_development_in_physical_education, accesat în 05.09.2023.

MUSIC ANALYSIS

TRENULE FOR VIOLA AND ȚAMBAL BY IGOR IACHIMCIUC: COMPOSITIONAL AND STYLISTIC PARTICULARITIES

TRENULE PENTRU VIOLĂ ȘI ȚAMBAL DE IGOR IACHIMCIUC: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI STILISTICE

ECATERINA GÎRBU

Academy of Music, Theater and Fine Arts

Chișinău, Moldova

katerinagirbu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4207-3892>

Abstract: *The work of contemporary composer Igor Iachimciuc is distinguished by original approaches that contribute significantly to enriching the national cultural landscape, incorporating strong influences of folklore. His works represent a fusion of the fundamental layers of musical culture: folklore, European professional tradition and mass musical culture. His vision focuses on the concept of cohesion within the contemporary musical sphere and on exploring seemingly opposing links such as folklore and traditional jazz, modern compositional techniques and pop music. The work Trenule for viola and cimbalom, is subtitled Improvisation on a Romanian folk song, in this case the well-known urban song Train, little car. The composer demonstrates a postmodernist approach to the folkloric phenomenon, treating the source also through the prism of a specific folkloric element - improvisation. The instrumental piece is an eloquent example of the fusion of elements specific to folklore and jazz based on improvisation, a component that is here part of his very way of thinking about music, largely marking both the process of forming the form and the dramaturgical concept of creation.*

Keywords: *improvisation, fusion, folk, jazz
compositional techniques*

Introducere

Igor Iachimciuc, compozitor originar din Republica Moldova, stabilit în SUA, este cunoscut prin predilecția sa pentru melosul și sursa

folclorică. Opusurile sale reprezintă o fuziune a straturilor fundamentale ale artei muzicale: folclorul național, tradiția europeană profesionistă și cultura muzicală de masă. Creațiile sale însciu o filă originală în peisajul cultural artistic și tabloulmuzical contemporan. Inovațiile ce le regăsim în lucrările autorului, vizează abordarea neconvențională a timbrurilor muzicale, de asemenea explorarea noilor tehnici componistice, experimentează formând noi fuziuni ale genurilor, utilizează instrumentele și tehnologiile moderne, într-un final creând pentru publicul meloman o experiență muzicală unică. Astfel, creațiasa fără îndoială reprezintă un obiect de studiu ce merită a fi cercetat sub diferite aspecte.

Pe lângă componistică, Igor Iachimciuc a desfășurat o activitate fructuoasă în calitate de interpret la țambal, chitară și chitară-bas: pe parcursul unui deceniu a evoluat în Republica Moldova și peste hotare, alături de maeștrii Vasile Iovu, Ion Negură ș.a.; a făcut parte din formațiile de etno-jazz *Miraj* și *Trigon*. Din anul 2001 Igor Iachimciuc s-a stabilit în SUA. Merită să subliniem faptul că, până a se stabili definitiv în SUA, debutul fructuos al compozitorului poartă amprenta unui conținut bisemic, pe de o parte o legătură strânsă cu muzica folclorică și, pe de alta, asimilarea noilor tendințe ce apar în muzica universală.

Astfel, în perioada studiilor la conservator, Igor Iachimciuc compune un șir de lucrări, printre care „*Variațiuni pe o temă originală* pentru vioară și pian; *Cvartet in C* pentru coarde, în patru mișcări; *Scherzo* pentru orchestra simfonică; poemul *Pan* pentru flaut și ansamblu cameral; *Opt piese în stil folk-jazz* pentru flaut, vioară și chitară; *Suită concertantă pentru țambal solo*; trei creații vocale (ciclul vocal *Descânțe* pentru cor mixt; fantezia *Blues* pentru ansamblu vocal mixt; fantezia *Ciocârlia* pentru ansamblu vocal mixt); cantata *Mistrețul cu colți de argint* pentru tenor, declamator, cor și orchestra simfonică”

1.

În același timp, schimbarea destinului compozitorului și schimbarea coordonatelor geografice (și culturale) sunt reflectate în titlurile și conceptele lucrărilor lui Igor Iachimciuc din perioada americană. Odată cu stabilirea în SUA, compozițiile sale se axează tot mai mult pe tendința asimilării noilor tehnici componistice, pe încercarea de a înțelege modelele de gândire muzicală ale altor culturi. Aceste aspecte sunt reflectate în „*Chilean Images* pentru cvartet de coarde, *Processing of three American songs* pentru două pian, *Călătorie prin Illinois* pentru MIDI și computer, *Beyond the mountains* pentru electronică”². Încă o particularitate a creației lui Iachimciuc constă în versatilitatea stilistică și de gen: compozitorul experimentează cu muzică acustică și electronică, scriind lucrări pentru ansambluri strict clasice și mixări timbrale mai puțin tradiționale. Lista creațiilor lui Igor Iachimciuc demonstrează diversitatea abordărilor artistice, observăm că, deși autorul se adresează instrumentelor academice cum sunt pianul, instrumentele cu coarde (vioara, viola, violoncelul) și cele aerofone (flautul, clarinetul, saxofonul), totuși manifestă o predilecție deosebită față de unele instrumente specifice cum ar fi țambalul, marimba, chitara și vibrafonul, oferădu-le partide solistice, ca urmare reprezentând un caleidoscop divers de genuri și concepte. În contextul dat merită de menționat și piesa orchestrală *Trenule* pentru violăși țambal, ca urmare, în cadrul studiului propus vom realiza în premieră o analiză complexă a acestei lucrări.

¹ Paraschiv, C., „Igor Iachimciuc – portret de creație”. în: *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Chișinău, 2011, p. 90]

² Тсасенко, В., „О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука”, în: *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Chișinău, 2012, p. 243

Aspecte semantice

Viziunea autorului se concentrează pe conceptul de coeziune în cadrul sferei muzicale contemporane și pe explorarea legăturilor aparent opuse, precum folclorul național și *jazz*-ul tradițional, tehnici moderne de compoziție și muzica pop. El însuși fiind un excelent interpret la țambal, a semnat un șir de creații de inspirație folclorică, printre care și *Trenule* pentru violă și țambal, având subtitlul de *Improvizație pe un cântec folcloric românesc*, în cazul dat fiind vorba despre cunoscuta melodie urbană *Trenule, mașină mică*. Demonstrând o abordare postmodernă a fenomenului folcloric, compozitorul a tratat sursa tot prin prisma unui element folcloric specific – improvizația, care face parte aici din însăși modul său de gândire muzicală, marcând în mare parte atât procesul de constituire a formei cât și conceptul dramaturgic al creației. Astfel, lucrarea analizată se prezintă ca o adevărată bijuterie, o miniatură ingenuă, plină de culoare, încadrată într-un limbaj componistic de factură postmodernă.

Formula folclorică ce a servit drept sursă de inspirație este textul și melodia cântecului *Trenule, mașină mică* ce reprezintă nucleul intonațional al întregii creații. Compozitorul a accentuat faptul că a fost profund marcat de interpretarea celebrei cântărețe Maria Tănase. Igor Iachimciuc propune pe parcursul lucrării un amalgam de structuri originale pe care le variază aplicând improvizația ca o formă de expunere a propriilor aspirații, utilizând pe alocuri și elemente de *jazz*. Totodată, în relaționarea textului poetic cu discursul muzical, se regăsesc unele simbolurice transmit un conținut semantic profund.

În ceea ce privește determinarea sursei folclorice, aceasta este atribuită „cântecului propriu-zis modern urban”³, (fapt confirmat și de

³ Oprea, Gh., Agapie L., *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983, p. 339

elemente precum saltul inițial de octavă ascendentă, interjecția, prezența gingașului refren „Mărioara lui nenicu, măi, măi” ș.a). Igor Iachimciuc abordează cântecul popular, creând o lucrare instrumentală cu un concept artistic novator în care textul lipsește, dar latura semantică trasată în text se evidențiază în structura discursului sonor prin elementele intonaționale derivate din melodia vocală.

Textul cântecului conturează o structură formată din patru strofe, dintre care prima strofă se repetă. Fiecare strofă este delimitată prin versul-refren „Mărioara lui nenicu, măi, măi”. Compozitorul urmează schița presupusă în structura textului poetic – ca urmare, și arhitectura lucrării este constituită din patru compartimente pe care le evidențiază însăși autorul (A, B, C, D). Încadrarea discursului melodic în structura menționată anterior a textului poetic este susținută și prin faptul că, introducerea instrumentală *Adagio* creează o arcadă intonațională cu încheierea constituită din același material sonor.

Deși lucrarea *Trenule* de Igor Iachimciuc reprezintă o creație instrumentală, totuși, în structura compozițională internă poate fi sesizată o joncțiune cu forma strofică a cântecului vocal. Recurgerea la improvizație ca formă de expunere a propriei viziuni artistice asupra cântecului, fără îndoială, oferă originalitate și discreție codurilor semantice conturate în canavaua discursului sonor instrumental. Compozitorul utilizează un sistem de *celule tematice* axate pe motive din melodia cântecului-sursă, care sunt variate pe tot parcursul lucrării, creând senzația prezenței unui nucleu monotematic bazat pe formule intonaționale ce provin din tema folclorică care consolidează unitatea discursului sonor din cadrul lucrării.

Structuri compoziționale și elemente stilistice

Introducerea Adagio (ex.nr.1) conturează reperul intonațional al întregii lucrări, evidențiindu-l în intervalele de 4 (cvartă) și 6 (sextă). *Glissando* din partida violei, care nu este specificat în întregime, ulterior este preluat de partida țambalului – însă aici se extinde descendent prin prismaunei scări sonore cromatice, creând o sonoritate neobișnuită și o metrică neclară datorită utilizării diviziunilor ritmice – cvintolet, sextolet, septolet.

Tabloul sonor al *introducerii* conturează caracterul narativ dar totodată, amintește de cadențele din concertele instrumentale, deoarece include un element reprezentativ, cel al virtuozității ambelor instrumente implicate în expunerea materialului muzical. În linia melodică aviolei, prima intonație ce se evidențiază, creează aluzia unui strigăt, întrucât atinge perimetrul a două octave (de la sunetul *c* până la *c*²). Starea aceasta este susținută și de nuanțele dinamice – trecerea precipitată de la *p* către *ff*, iar discursul descendent cromatizat intens la țambal intensifică această senzație.

Score
Duration: 5'45"

Trenule
Improvisation on Romanian folk song
for viola and cimbalom

Igor Iachimciuc

Adagio ♩ = 72
Sul C.
V

Viola

p *ff* *dim.* *mp*

Cimbalom

p

Ex.nr.1: Introducere

Compozitorul divizează fiecare compartiment prin notarea alfabetică a fiecăruia (A, B,C,D). Compartimentul A (Ex. nr. 2) începe cu expunerea fragmentată a temei constituind, de fapt, o etapă de pregătire a motivului folcloric expus ulterior și urmat de un segment în care acesta apare în versiune ornamentată. Fundalul este constituit din repetarea sunetului *c* în registrul grav, expus în ritm de sincopă, ceea ce duce la

creșterea tensiunii emoționale. În partida violei nu avem o temă propriu zisă, ci o susținere a melodiei țambalului, prin diferite intervale.

A

Vla.

Cim.

p *cresc.*

Ex. nr. 2 Compartimentul A

Motivul sau tema propriu-zisă reapare în întregime abia în măsura a 8-a, în partida violei. Grație temei de origine vocală, autorul îmbogățește prin ornamentare discursul sonor imitând libertatea interpretării vocale, accentuând desenul ritmic al trioletelor. Implicarea țambalului prin mișcare descendentă opusă cu optimi echilibrate sporesc intensitatea emotivă a muzicii. Treptat viola și țambalul dialoghează între ele, fapt redat prin procedeul polifonic imitativ. Fiecare compartiment poate fi divizat relativ în trei secțiuni, ce reprezintă mai cu seamă o formă liberă.

Discursul muzical din compartimentul B (Ex. nr. 3) se deosebește prin aplicarea noilor varietăți de improvizație, își pierde expresivitatea vocală (comparativ cu secțiunea precedentă), incluzând pe parcursul ei numeroase segmente de sorginte instrumentală cu implicarea sincopelor ritmice și a formulelor ritmice de șaisprezecimi, variate intens. Pasajele care sună în partida violei pizzicato pot fi asociate unor blesteme, prin accentele indirecte care se aud datorită pauzelor scurte de șaisprezecimi, ca o aluzie la prezența unui text imaginar.

Tema este segmentată, în acest compartiment fiind utilizat preponderent motivul ascendent. În partida țambalului se plasează

pedala ce îndeplinește nu doar rolul unei figurații armonice dar și funcția de susținere a ritmului.

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vla.) and Cymbal (Cim.). The score is in 6/4 time and marked 'a tempo pizz.' (pizzicato). The Violin part starts at measure 23 with a whole note chord (F major) and then enters a rhythmic pattern of eighth notes. The Cymbal part also starts at measure 23 with a whole note chord (F major) and then enters a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with 'p' (piano) and includes a box labeled 'B' above the Violin staff.

Ex. nr. 3 Compartimentul B

Figura ritmică atribuită țambalului se deosebește prin variabilitate și accente asimetrice, ceea ce induce și prezența unui element specific jazz-ului (m. 25 – trioletul care începe tipic, se încheie cu un accent pe sunetul *des*, ce distorsionează trioletul și evidențiază sincopa). În contextul celor expuse mai sus, putem menționa că Igor Iachimciuc creează o simbioză a formulei ritmice de jazz cu sursa melodică de origine folclorică.

În cea de-a doua secțiune a compartimentului B (m. 28), liniile melodice ale instrumentelor se contopesc într-un discurs muzical cu caracter dialogic, în care ambele instrumentele se afirmă în egală măsură. Țambalul interpretează primul motiv al temei, fiind segmentat prin pauze de șaisprezecimi – două tetracorduri ascendente, cel de-al doilea motiv al temei (m. 33), este variat, la violă. Se merită de remarcat că, în secțiunea dată se variază preponderent cel de-al doilea motiv al temei, fiind cromatizat intens, creând aluzia unui bocet ce se accentuează în formulele intonaționale descendente axate pe intonația *lamento*.

În măsura 38 se coagulează motivul de bocet cromatic descendent, cu motivul ascendent imitativ la violă și țambal, continuând discursul sonor al țambalului ce relevă aceeași stare de tristețe și mâhnire.

Înrudirea compartimentului B cu A se datorează utilizării formulei ritmice a pedalei expuse la țambal și, în același timp, preluarea trioletului, expus tot în partida țambalului. În discursul melodic al violei, se evidențiază fiecare component a temei de bază prin pasaje de virtuozitate ce se intercalează cu intonațiile autentice.

Compartimentul C (Ex. nr. 4) marchează culminația lirică a întregii creații. Se creează o stare de tensiune și instabilitate redată prin utilizarea *pizzicato* la violă. În discursul melodic predomină cvartele care accentuează și mai mult primul motiv (mișcarea ascendentă), făcându-se resimțit plânsul de jale.

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vla.) and Cymbal (Cim.). The time signature is 2/4, and the tempo is marked 'a tempo'. The Violin part has a melodic line with a 'col legno bat.' (col legno bat.) instruction and an 'ordin.' (ordin.) instruction. The Cymbal part has a 'pizz.' (pizz.) instruction. The score is labeled 'C' in a box.

Ex.nr. 4 Compartimentul C.

Starea încordată ia amploare în momentul divergenței celor două instrumente – melodia expusă de către solist creează o aluzie de contradicție, secunde ascendente și descendente, utilizarea formulei ritmice din compartimentul A (Ex. nr. 2) la țambal devine suport pentru acest compartiment după cum și intonațiile *lamento* ce sună continuu la țambal. În scopul evidențierii cadențelor, compozitorul folosește procedeul de repetare a unuia și aceluiași interval – cel de cvintă. În măsura 61 este expus motivul temei de bază, în versiune inversată. Compartimentul D (Ex. nr. 5), *Allegro*, conține elemente de tensiune iar trecerea de la o secțiune la alta se realizează prin pasaje ce includ mișcarea cromatică ascendentă *spiccato* (în special la violă) și formula *ostinato* la țambal, cu repetarea aceluiași sunet *c* și evidențierea prin accente a terței *b – d*, cu schimbarea ulterioară a liniilor melodice dintre partidele

instrumentale.

D Allegro ♩ = 144

Vla. *spiccato* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cim. *mp* *mf* *mp*

Ex. nr. 5 Compartimentul D

În prima secțiune se segmentează primele două motive din tema de bază, astfel se expune primul motiv în mișcare ascendentă cu evidențierea pasului de secundă și cromatizare intensă, fluxul sonor redând o ascensiune tensionată prin repetarea sunetelor ce creează impresia unui monolog disperat, urmat de varierea celui de-al doilea motiv, în partida țambalului, ce contribuie la creșterea continuă a tensiunii și amplificarea sentimentului de jale.

Discursul sonor al celei de-a doua secțiuni poate fi segmentat, la rândul său, în structuri cu semnificație diferită, în special, primele două măsuri conțin varierea intensă a celui de-al treilea motiv al temei de bază, urmat de expunerea integrală a temei (m. 78-91) – reprezentând în esență replică, un ecou în care ascensiunea emoțională este mult mai înaltă în comparație cu materialul muzical precedent. Totodată, putem asemăna acest procedeu cu principiul de revenire a materialului expozițional ce face parte din formele tradiționale tripartite, o referință și la structura textului. Urmează secțiunea de încheiere ce se deosebește prin predominarea nuanțelor de *p*, ce ar sugera, aparent, o liniște, însă formula *ostinato* – sunetul *es* – redată cu șaisprezecimi sună ca un ecou al unui bocet care se aude din depărtare și cuprinde văile plaiului natal. Revenirea *Adagio* în final creează o arcada intonațională, creându-se

efectul de apariție și dispariție/eșuare, specifică defapt pentru creațiile lui Igor Iachimciuc.

Concluzii

Ca urmare, putem conchide că utilizarea sistemului de „leitintonații”, prezentat prin cele trei motive desprinse din melodia folclorică sunt variate pe tot parcursul opusului, creând senzația prezenței unei *celule* cu caracter integrator, ce consolidează unitatea discursului sonor al întregii lucrări. Astfel, arcada intonațională care se creează între Introducere și Codă, contribuie la unitatea fluxului sonor. Remarcăm importanța lucrării *Trenule* a lui Igor Iachimciuc, prin promovarea tradițiilor și cântecului folcloric românesc peste hotarele țării. Abordarea novatoare conferă o nuanță deosebită acestui discurs sonor. În contextul muzicii contemporane, fuziunea sonorității a două instrumente pe cât de contrastante pe atât de complementare – viola și țambalul, denotă faptul că autorul îmbină în mod organic sonoritatea timbrurilor academice cu cele folclorice.

Tratarea liberă a formei complexe de variațiuni, reprezintă o formă liberă alcătuită din patru compartimente mari cu introducere și codă, ce presupune conturarea anumitor segmente intonaționale specifice temei. Introducerea indirectă în cadrul creației a elementelor de jazz poate fi sesizată aluziv în formulele ritmice, cu referință la cultura americană. Astfel, abordarea novatoare a sursei folclorice în creația componistică al lui Igor Iachimciuc familiarizează publicul de pe continentul american cu tezaurul național românesc, având un rol important în propagarea și promovarea muzicii naționale în contextul artei muzicale contemporane, iar tratarea particulară sursei folclorice de către autor, înscrie o filă originală în cultura muzicală națională.

Bibliografie

1. Oprea, Gh., Agapie L., *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
2. Paraschiv, C., „Igor Iachimciuc – portret de creație”, în: *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Chișinău, 2011, pp. 90-93
3. Тсасенко, В., „О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука”, în: *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Chișinău, 2012, pp. 242-247

**MUSICAL NOTATION IN THE REPERTORY OF THE *ARS POETICA*
ENSEMBLE: REFLECTIONS ON CONTEMPORARY MUSIC FROM THE
REPUBLIC OF MOLDOVA**

NOTAȚIA MUZICALĂ ÎN LUCRĂRILE DIN REPERTORIUL ANSAMBLULUI
ARS POETICA: REFLEXII ASUPRA MUZICII DIN REPUBLICA MOLDOVA

CORINA ȚACA

Academy of Music, Theater and Fine Arts

Chișinău, Republica Moldova

corinataca@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-4113-4688>

Abstract: *The contemporary music ensemble Ars poetica, founded three decades ago, in 1991, proved to be the first collective, long-lived and unique in Bessarabian musical life, with activity to this day, soon surpassing local notoriety and reaching, through awards, concerts and reference records, an emblematic name in Romania and abroad. Starting with the second edition of the Zilele Muzicii Noi festival, the Ars poetica ensemble will be on the concert agenda, performing reference versions of the entire established domestic repertoire and attracting dedications from the most diverse local and foreign composers.*

Through the contemporary music ensemble, the composers tend to introduce the Bessarabian audience to the modern sound world and strengthen a range of skills necessary for the perception of contemporary music. Composers are oriented towards the gradual broadening of musical knowledge, towards the assimilation of novelties of writing, language and calligraphy, as well as towards the valorization of intonations and folkloric, archaic modal structures, towards the rediscovery of pre-classical and post-romantic traditions through the prism of modern compositional techniques.

Keywords: *contemporary music, Ars poetica, graphic notation, frame notation, indicative notation.*

Introducere

Primul ansamblu de muzică contemporană în Republica Moldova – *Ars poetica*, a fost înființat în anul 1991, la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu. Fondarea ansamblului *Ars poetica* este strâns legată de

inaugurarea festivalului *Zilele Muzicii Noi* la Chișinău – primul festival de muzică contemporană din Republica Moldova, și aduce o mare contribuție în diversificarea peisajului muzical autohton, lansându-se în rândul promotorilor de muzică nouă, deschiși spre experiment, colaborare și dialog.

Demararea Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* la Chișinău și apariția ansamblului *Ars poetica* au avut un rol greu de supraestimat în dezvoltarea artei interpretative și componistice autohtone, formația fiind primul colectiv care s-a axat pe interpretarea muzicii contemporane. Existența unui asemenea ansamblu a impulsionat căutările compozitorilor, contribuind totodată la diversificarea și îmbogățirea notației și a limbajului muzical.

Despre componența ansamblului *Ars poetica* se poate menționa, că aceasta a fost în perpetuă modificare, timp de trei decenii. În acest context, muzicologul Elena Mironenco, menționează: „componența instrumentală a ansamblului *Ars poetica* este compusă din următoarele instrumente: pian, clavecin, vioară, violoncel, percuție, oboi, clarinet și fagot. Această componență mobilă poate varia în direcția de scădere sau creștere a instrumentiștilor, includerea unor noi instrumente, în funcție de intenția compozitorului” [3, p. 155]. Astfel, putem aprecia ansamblul de muzică contemporană *Ars poetica*, drept un laborator de creație, care și-a adaptat mereu componența la cerințele de creație ale autorilor.

Tipuri de notație în lucrările din repertoriul ansamblului *Ars poetica*

Ansamblul de muzică contemporană *Ars poetica* devine, după cum menționează muzicologul Valeria Barbas – „vocea muzicii noi” [1], prin intermediul căreia, compozitorii tind să introducă publicul basarabean în lumea sonoră modernă și să consolideze un șir de abilități necesare

pentru perceperea muzicii contemporane. Compozitorii sunt orientați spre lărgirea treptată a cunoștințelor muzicale, spre asimilarea noutăților de scriitură, de limbaj și de grafie, precum și spre valorificarea intonațiilor și structurilor modale folclorice, arhaice, spre redescoperirea tradițiilor preclasice și postromantice prin prisma tehnicilor componistice moderne. Deci, compozitorii abordează un alt limbaj muzical decât cel al sistemului tonal-funcțional, ceea ce necesită respectiv și utilizarea unui nou tip de notație. În acest context, cercetătorul român Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș susține că „în secolul XX au apărut tot atâtea sisteme de notație muzicală câți compozitori au activat sau, mai exact, câte lucrări au fost create – ținând cont de faptul că fiecare creator a experimentat – sau creat – mai multe sisteme de notație, în funcție de cerințe” [2, p. 52].

Din lipsa unei sistematizări stabile, decodificarea și interpretarea sistemelor de notație apărute în secolul XX a reprezentat o dificultate considerabilă.

Pentru a organiza elementele din domeniul notației muzicale apărute în secolul XX, în vederea evitării inexactităților esențiale, Erhardt Karkoschka (1923-2009), compozitor și teoretician german, a realizat un sistem al diferitelor clase de notații și a stabilit patru mari categorii de notație, după cum urmează: notația precisă; notația cadru; notația indicativă; notația grafică. În baza sistematizării elaborate de E. Karkoschka, propunem o clasificare proprie a repertoriului autohton interpretat de ansamblul de muzică contemporană *Ars poetica*, în cadrul festivalului *Zilele Muzicii Noi*, conform tipurilor de notație:

1. **notația precisă** se referă la partiturile notate într-o formă tradițională, la care se pot adăuga sau nu diverse semne noi. Drept exemplu, menționăm *In memoriam* de Vladimir Beleaev, pentru septet instrumental, compusă în anul 1995 la solicitarea ansamblului de muzică contemporană *Ars poetica*,

fiind interpretată de acesta în următorul an, la festivalul internațional *Zilele Muzicii Noi*. Din categoria semnelor noi adăugate în partitură, în această lucrare, menționăm utilizarea notației procedeelor *slap* și *multiphonic*.

Procedeul *slap*, ce presupune interpretarea sunetului sec care imită ciocănirea pe corpul instrumentului, este notat prin simbolul +, deasupra sau dedesubtul notei.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 4/4 time and features various musical notations including slurs, trills, and dynamic markings like *mp*, *mf*, and *sfz*. The Flute part has a trill marked 'tr' and slurs. The B♭ Clarinet part has a slur and a dynamic marking 'sfz'. The Bassoon part has a dynamic marking 'mf'.

Ex. nr. 1, *In memoriam* de Vladimir Beleaev

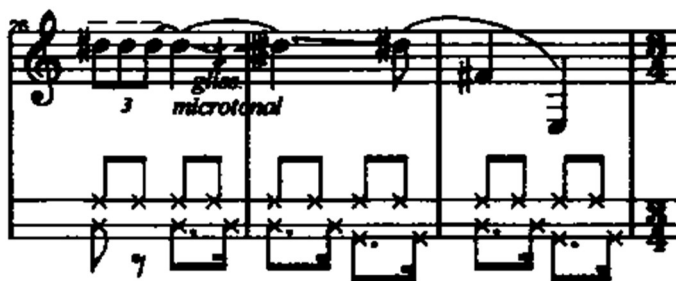
Tehnica *multiphonic*, prin controlul fluxului de aer la instrument și prin schimbarea poziției degetelor sau a supapei, presupune producerea a două sau mai multe tonuri distincte care nu fac parte din aceeași serie armonică. Acest procedeu poate fi întâlnit în partitură sub diverse forme. Dacă este specificată înălțimea exactă a sunetelor, o metodă de notare este de a indica un acord, lăsând interpretul să deducă de sine stătător, ce tehnici sunt necesare pentru a-l realiza. O altă metodă, întâlnită și în repertoriul analizat în acest compartiment, este notarea printr-o durată de formă pătrată, dreptunghiulară. Astfel de notație întâlnim la Vladimir Beleaev, în *In memoriam*, în partidele instrumentelor din registrul grav – fagot, contrabas, și la vioară.



Ex. nr. 2, *In memoriam* de Vladimir Beleaev

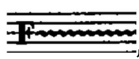
În lucrarea semnată de Ghenadie Ciobanu, *Din cântece și dansuri ale lunii melancolice* nr. 2, pentru corn englez și percuție. În măsura 157, în partida clarinetului, compozitorul utilizează un *multiplonic*, indicând digitația, dar totodată oferind instrumentistului și posibilitatea de a-și alege o altă digitație, mai comodă, prin indicația inclusă în paranteze – „or other ad lib”.

În aceeași lucrare, G. Ciobanu utilizează microtoniile, cunoscute deja pe larg în muzica modernă. Compozitorul experimentează cu sonoritatea microcromatică, introducând un procedeu nou – *glissando microtonal* la un sfert de diez:



Ex. nr. 3, *Din cântece și dansuri ale lunii melancolice* pentru corn englez de Ghenadie Ciobanu

Printre alte simboluri noi introduse în partitura acestei lucrări sunt:

- , litera *F* în partida clarinetului, care reprezintă procedeul de alternare rapidă a sunetelor – *frullato*, fără o înălțime exactă;

-  , tremolo la instrumentele de percuție;
- indicațiile: „wood sticks” sau „wood brushes” – care semnifică interpretarea la instrumentele de percuție cu baghete sau perii din lemn.

Un alt procedeu de interpretare din perimetrul acestui tip de notație, îl întâlnim în creația compozitorului Igor Iachimciuc, în lucrarea *Eight pieces for flute, clarinet, violin and cello*. Procedeu de interpretare la vioară și violoncel, prin lovirea corpului instrumentului este notat în partitură prin semnul x, ce semnifică lovitura fără o înălțime sonoră determinată, însă cu o formulă ritmică prestabilită. Compozitorul oferă și câteva instrucțiuni referitoare la specificul interpretării – „atingeți cu două degete marginea plăcii de sunet, loviți spatele instrumentului cu palma”.

Același procedeu este folosit și de compozitorul Vlad Burlea, în lucrarea *Existence nr. 2. Labirint*, în partida instrumentelor aerofone din lemn, la care compozitorul mai adaugă și remarca – „sur mecanism”(tradus: pe instrument).

2. **notația-cadru** – tip de notație asemănat grafic cu notația precisă, dar care presupune existența unor parametri liberi. Elemente de notație muzicală care presupun eliberarea parametrului ritmic, într-un sistem de notație-cadru, întâlnim în lucrarea pentru clarinet și pian intitulată *În grădina lui Ion*, în care compozitorul Igor Iachimciuc implementează simboluri ale notației proporționale, ce presupun mai multă libertate din punct de vedere ritmic. Libertatea ritmică apare ca un element folcloric, în legătură cu utilizarea unei melodii populare cunoscute în spațiul basarabean. „Legenda” propusă de către compozitor, vine să explice următoarele simboluri:

- | | | | |
|---|-----------------------|---|-------------------------------|
| • | - notă relativ scurtă | ⌣ | - prelungirea oricărei valori |
| ○ | - notă relativ lungă | ⌋ | - scurtarea oricărei valori |
| , | - pauză scurtă | → | - accelerarea treptată |
| | | ← | - diminuarea treptată |

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Piano. The Clarinet part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'Poco sostenuto' tempo marking. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte), with a crescendo leading to *mf* and a decrescendo back to *mf*. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It also features dynamics from *pp* to *mf*, with a crescendo and decrescendo. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ex. nr. 4, *În grădina lui Ion* de Igor Iachimciuc

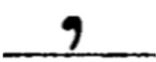
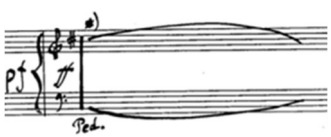
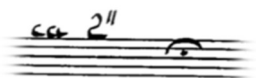
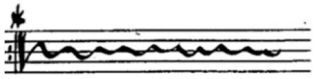
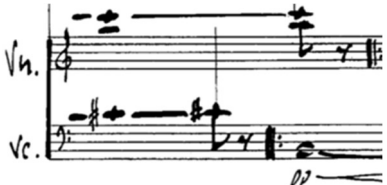
În lucrarea pentru ansamblu cameral, semnată de Dmitrii Chițenco – *Kyrie*, compozitorul introduce în partitură elementul vocal, din tehnica *sprechgesang*, interpretat de însăși instrumentiștii. Astfel, în partida oboiului și a instrumentelor cu coarde, apare elementul vocal de o înălțime exactă, reprezentată prin semnul în formă de x, notat peste durate.

Același element vocal îl întâlnim în partea a II-a, intitulată *Cornul lunii*, din *Rituri și dansuri telurice* de Vlad Burlea, și în piesa nr. 3 *Din cântece și dansuri ale lunii melancolice* de Ghenadie Ciobanu.

3. **notația cu caracter indicativ** se referă la tipul lucrărilor unde interpretul este eliberat

de un cadru constrâns. Din această categorie, menționăm *Concerto for Ars poetica* de Dmitrii Chițenco, care pe lângă faptul că este predestinată unei componente instrumentale neobișnuite, este inovatoare și din punct de vedere al tematismului muzical, al notației muzicale, care presupune

prezența elementelor abstracte de tip grafic sau text literar. Prin intermediul notației convenționale se presupune o libertate de interpretare a înălțimii sonore, a ritmului și a formei muzicale în ansamblu. În continuare, am extras din cadrul concertului cele mai reprezentative semne grafice, pentru a explica rolul acestora:

-  - pauză în contextul discursul muzical liber;
-  - improvizație pe ritm, la oricare înălțime sonoră;
-  - cluster pe întreaga claviatură a pianului;
-  - fermata cu indicarea timpului de către compozitor;
-  - alternarea periodică a măsurilor;
-  - improvizație pe baza unor înălțimi sonore prestabilite;
-  - extinderea înălțimii sonore pe o perioadă relativ determinată.

Compozitorul oferă doar un plan al construcției piesei, pe care interpretul îl completează cu ajutorul propriei imaginații și a abilităților interpretative dobândite.

De asemenea, menționăm și tehnica aleatorică, dezvoltată pe larg în cadrul acestui concert, venită să încurajeze dezvoltarea creativității interpretului, care este invitat să improvizeze, cel mai adesea conform unor reguli.

Observăm și utilizarea tehnicii sonoristice, prezentată prin liniile sonore la grupul instrumentelor cordofone și aerofone, care suprapunându-se treptat, creează straturi sonore masive, cu un colorit timbral deosebit. Intrarea fiecărui instrument este indicată de compozitor în partitură, conform timpului stabilit în secunde. Compozitorul adaugă în partitură, pentru eficientizarea interpretării, replici care indică unele detalii din procesul actului interpretativ, cum ar fi frazele:

- „a opri la semnalul dirijorului”;
- „momentul intrării pianului”, etc.

O lucrare care abundă în elemente de notație grafică, modernă este piesa *Suferință*, semnată de compozitorul și dirijorul ansamblului *Ars poetica*, Oleg Palymski. Compozitorul reușește să adune în această lucrare, o mare diversitate de semne și simboluri din notația contemporană, care indică anumite tehnici componistice sau procedee de interpretare și acționare a instrumentelor. Drept exemplu, am selectat un fragment în care la instrumentele aerofone din lemn este utilizat procedeul *slap*, *tremolo*, *vibrato* de diferită amplitudine, improvizația ritmică și de înălțime sonoră, semnul care întrerupe sonoritatea muzicală, iar la instrumentele de percuție, pe lângă momentele de pauză/respirație și *vibrato*, compozitorul introduce și câteva simboluri grafice, ce semnifică un anumit instrument de percuție, ca:

-  , triangu;
-  , bloc din lemn;

- |  , toabă bas înclinată în partea stângă.

Oleg Palymski, utilizează pe larg instrumentele de percuție, oferindu-i acestui grup de instrumente, care inițial avea rolul de acompaniament, partidele principale ale compoziției, la sfârșitul lucrării.

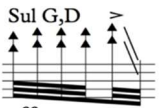


Ex. nr. 5, *Suferință* de Oleg Palymski

O asemenea notație, de tip grafic, utilizează și fondatorul ansamblului de muzică contemporană *Ars poetica*, Ghenadie Ciobanu. În compartimentul median al studiului sonor III, intitulat *Tăcerea Albă*, compozitorul folosește în exclusivitate, elemente grafice, ca rezultat al tehnicii aleatorice. Astfel, observăm simboluri ce indică noțiuni de timp, procedeul *vibrato* la percuție, semne din sistemul microtonal, simboluri ce indică digitația propusă de compozitor în momentul interpretării unor sonorități masive. Ghenadie Ciobanu folosește în partitură și o „legendă”, menită să diferențieze unele simboluri grafice din aceeași categorie, cum ar fi: respirația, întreruperea sonorității, fermata.

Deci, două personalități marcante, cu un rol deosebit în activitatea ansamblului de muzică contemporană *Ars poetica*, fondatorul – Ghenadie Ciobanu și dirijorul – Oleg Palymski, care cunosc posibilitățile tehnice ale instrumentiștilor, folosesc în partiturile lor cele mai complexe tehnici și simboluri din notația muzicii noi. Fiind mereu în contact cu acest ansamblu, compozitorii formează un tandem profesionist în procesul de elaborare și interpretare a creațiilor contemporane.

Un succesor în acest sens, poate fi numit tânărul compozitor, Cristian Spătaru, cu *Cvartetul de coarde nr. 1*, interpretat de ansamblul *Ars poetica*, în cadrul celei de-a XX-a ediție a festivalului *Zilele Muzicii Noi*. Cvartetul conține o mare diversitate de simboluri din notația contemporană, respectiv, pentru a facilita perceperea unora din acestea, compozitorul oferă o „legendă” la începutul creației, care explică modul de interpretare a acestora. Astfel, observăm următoarele elemente:

- , de interpretat încontinuu zona selectată până la sfârșitul liniei;
-  *sf*, cele mai înalte note pe coardele date, în acest caz, există trei niveluri de înălțime, fiecare trebuie auzit foarte bine;
- , treptat de la până la;
-  sunete în maniera interpretării la flaut cu înălțime nedefinită (pe coarda dată);
- -----, tremolo crescător (de la ordinar treptat la tremolo);
- >1" | <1" puțin mai mult de o secundă/puțin mai puțin de o secundă;

-  , mișcare circulară a arcului (de exemplu: de la *sul ponticello* la *sul tasto* și înapoi);
-  , *vibrato* în creștere treptată; mișcarea degetului trebuie făcută așa cum o arată linia trasată.

Compozitorul include în așa-numita „legendă” și simbolurile folosite pentru sunetele microcromatice. Cristian Spătaru oferă două scheme de împărțire a tonului, prima reprezintă divizarea tonului în 4 sferturi de ton, iar a doua în 6 microtonii.

Această expunere detaliată a simbolurilor întâlnite în partitură, nu doar facilitează procesul de descifrare și interpretare a lucrării, dar constituie și un adevărat tratat de notație muzicală contemporană. În fond, fiecare dintre creațiile muzicale contemporane poate fi tratată ca o enciclopedie, ce oferă multiple cunoștințe despre tehnicile componistice, tipurile de notație, varietățile de simboluri/semne grafice utilizate în practica componistică a secolelor XX – XXI.

4. **notația grafică** reprezintă notația în care lipsesc semnele tradiționale, iar interpretii se bazează pe un șir de simboluri, imagini, și pe senzația transmisă de acestea în partitură. Notația grafică prezintă o categorie de creații în care imaginația interpreților este cel mai mult solicitată, iar produsul sonor final se realizează într-un mod total abstract și individual.

În rezultatul analizei partiturilor, am determinat că notația grafică în creațiile compozitorilor din Republica Moldova, apare doar sub forma unor elemente încadrate în celelalte tipuri de notație.

Concluzii

Crearea ansamblului *Ars poetica* și implicarea lui în promovarea muzicii contemporane din Republica Moldova, reprezintă un răspuns la noile orientări stilistice ale secolului XX, care au condus la crearea unui

limbaj muzical reînnoit. Acest nou limbaj muzical, caracterizat prin îmbogățirea resurselor sonore și formarea unei noi gramatici muzicale, reflectă schimbările estetice și conceptuale ale epocii sale.

Un rol important în acest proces îi revine notației muzicale care constituie un element esențial pentru conservarea și transmiterea limbajului muzical contemporan. Reprezentată prin diverse sisteme de semne grafice, notația muzicală servește ca un intermediar crucial între compozitori, interpreți și public, facilitând comunicarea și interpretarea operelor muzicale. Prin evoluția continuă a notației muzicale, se asigură conservarea și salvagardarea diversității operei muzicale, garantând că aceasta este transmisă și înțeleasă în mod corespunzător de către viitoarele generații. În acest context, ansamblul *Ars poetica* și contribuția sa la interpretarea și promovarea muzicii contemporane, reprezintă un pilon important în transmiterea și perpetuarea patrimoniului cultural și artistic.

Bibliografie/Bibliography

Cărți și studii științifice/Books and scientific studies

1. Barbas, Valeria. „Ansamblul Ars Poetica – vocea muzicii noi”. În: *Arta, Seria arte audio-vizuale*, Chișinău: Garomont-Studio, 2012, pp. 55-58.
2. Grigoraș Alexandru, Cezar Bogdan. „Aspecte ale notației muzicale în secolul XX”. In: *Revista Muzica*, nr. 7, 2022, pp. 52 – 65.
3. Mironenco, Elena. *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI: (genurile instrumentale, teatrul muzical)*: tz. doct. habilitat în studiul artelor și culturologie. – Chișinău, 2016, 282 pp.

**STYLISTIC AND COMPOSITIONAL PARTICULARITIES IN THE
SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY SORIN LERESCU**
PARTICULARITĂȚILE STILISTICE ȘI COMPOZIȚIONALE ÎN SONATA
PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE SORIN LERESCU

SERBINOV MARIA⁴

Academy of Music, Theater and Fine Arts

Chișinău, Moldova

mariaserbinov6@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9424-5188>

Abstract

The composer, musicologist and professor of counterpoint and composition Sorin Lerescu can be considered one of the most important figures in the history of Romanian music of the late twentieth and early twentieth centuries. XXI, The aesthetic context of Sorin Lerescu's creation starts from the idea of contrast between various elements of musical construction. The author managed to contribute in different musical genres such as symphonic music, vocal symphonic, chamber music, etc. As for the genre of the sonata, to this day the author managed to create the only work - Sonata for flute and piano. Despite this, the opposite is of great interest to both performers and musicologists. Relatively traditional in form, it consists of a sonata allegro. Monopartite, atonal, and with modern expositions of language, the score contains numerous references to expressionism and various samples of chamber music.

Keywords: Sorin Lerescu, sonata, flute, piano, analysis.

Introducere

Compozitorul, muzicologul și profesorul de contrapunct și compoziție Sorin Lerescu se remarcă ca una dintre cele mai influente figuri ale muzicii românești la confluența secolelor XX și XXI. Apreciat de colegi pentru capacitatea sa de a sintetiza într-un limbaj personal și seducător tradiții muzicale diverse, S. Lerescu a reușit să creeze lucrări care reflectă atât inovație, cât și respect pentru istoria muzicală. În cadrul acestui articol, ne

⁴ Doctorandă AMTAP, Chișinău. mariaserbinov6@gmail.com

propunem să explorăm particularitățile stilistice și structurale ale Sonatei pentru flaut și pian, o lucrare care, deși singulară în portofoliul său, reprezintă un exemplu remarcabil al abordărilor sale componistice.

În literatura de specialitate, lucrările lui Sorin Lerescu sunt adesea analizate din perspective generale sau concentrate pe aspecte ale muzicii sale simfonice și vocal-simfonice. Studiile anterioare nu au explorat în profunzime caracteristicile specifice ale Sonatei pentru flaut și pian în contextul muzicii camerale românești.

Scopul acestui articol este de a analiza particularitățile stilistice și compoziționale ale Sonatei pentru flaut și pian de Sorin Lerescu. Obiectivele specifice includ: identificarea elementelor compoziționale utilizate în sonată; evaluarea influențelor expresioniste asupra limbajului muzical al compozitorului; analiza structurii formale și a modului în care aceasta contribuie la caracterul general al lucrării.

Pentru a atinge aceste obiective au fost utilizate următoarele metode de cercetare:

1. Analiza formei și limbajului muzical al Sonatei pentru flaut și pian pentru a identifica tehnicile de compoziție și structurile muzicale utilizate;

2. Analiza elementelor stilistice care caracterizează lucrarea.

Ipoteza centrală a cercetării este că Sonata pentru flaut și pian de Sorin Lerescu, deși tradițională din punct de vedere al formei, se remarcă prin utilizarea unui limbaj atonal și referințe la stilistica expresionistă. Se presupune că aceste caracteristici contribuie la unicitatea și atractivitatea lucrării pentru interpreți și muzicologi.

Întrebările cercetării:

1. Care sunt principalele elemente stilistice ale Sonatei pentru flaut și pian și cum reflectă acestea influențele muzicii expresioniste?

2. Cum este structurată forma Allegro de sonată în cadrul acestei lucrări și ce rol joacă această structură în explorarea conceptelor muzicale moderne?

3. Cum influențează modul de tratare a temelor și secțiunilor de tranziție caracterul general al Sonatei pentru flaut și pian de Sorin Lerescu?

Prin abordarea acestor întrebări, articolul își propune să adâncească înțelegerea Sonatei pentru flaut și pian și să aducă noi perspective asupra lucrărilor lui Sorin Lerescu.

Analiza structural-stilistică a Sonatei pentru flaut și pian de Sorin Lerescu

Compozitorul, muzicologul și profesorul de contrapunct și compoziție Sorin Lerescu este plasat de către F. Popovici „în prima linie a muzicii românești de perspectivă actuală. El își datorează poziția capacității sale infailibile de a sintetiza într-un limbaj personal, seducător, tot ceea ce a fost acumulat în muzica ultimelor decenii, precum și simplității vocabularului său și clarității ideilor sale structurale obținute printr-o șlefuire neobosită a materiei sonore”⁵

Contextul estetic al creației lui Sorin Lerescu pornește de la ideea de contrast între diverse elemente de construcție muzicală. Dar și improvizația sau ethos-ul modal sunt, de asemenea, prezente în partituri printr-un limbaj impregnat de conotații semantice și filosofice. De altfel, unele opusuri prezintă o dezvoltare sonoră în planul macroformei fie prin structurări și destructurări ale conținuturilor muzicale, fie prin juxtapunerea diferitelor module sonore ⁶.

⁵ . <https://muzicieni.cimec.ro/Sorin-Lerescu.html>, (accesat în: 11.04.2024)

⁶ <https://lerescu.wordpress.com/> accesat în: (11.04.2024)

Unul dintre exemplele ce demonstrează utilizarea principiului contrastului în repertoriul componistic al lui Sorin Lerescu îl reprezintă *Sonata pentru flaut și pian*, o lucrare timpurie care rămâne până astăzi unicul opus de acest gen în creația compozitorului. Scrisă în 1978, sonata a fost interpretată în același an în primă audiție la București de către Dana Ivancioviți la flaut și Viorica Boerescu la pian, și a impresionat din start prin opunerea clară a registrelor celor două instrumente, precum și a unor efecte specifice fiecăruia: lejeritatea sonorităților flautului și gravitatea facturii registrelor octavei mici și contraoctavei la pian .

În intenția prezentării acestei lucrări, este importantă, pentru început, menționarea formei monopartite a partiturii, conturată la o primă vedere după canoanele *allegro*-ului de sonată bitematic clasic, cu expoziție, tratare și repriză. Însă atonalitatea ce predomină și sugerează instabilitate și neliniște, precum și acordurile ritmate ale pianului, care provoacă senzația de mișcare năvalnică, toate sunt semne clare ale stilisticii expresioniste.

Sonata demarează cu expunerea a două teme. Prima dintre ele este *tema grupului principal*, formulată în baza a trei elemente: *a*, *b* și *c*. După două măsuri introductive în partida pianului, conținutul cărora dau tonul materialului muzical prin acorduri seci de pătrimi și optimi *staccato* în registrul sumbru al octavei mici și în cel al contraoctavei, debutează elementul *a*. Acesta denotă un caracter capricios care contrastează cu rigiditatea pianului, impusă de acordurile din introducere. Schimbarea permanentă a metrului provoacă linia melodică la instabilitate.

Allegro risoluto
♩ = 132

Fl.

Pno.

p misterioso

f

Ex. nr.1. S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tema grupului principal, elementul *a*

În opinia noastră acest element conține aluzii destul de evidente la tema principală din celebra Sonată pentru flaut de F. Poulenc.

SONATA
for
Flute and Piano
1. Allegro malinconico Francis Poulenc

Flute

Piano

p

p dolce

put a lot of pedal [the very faded sixteenth notes]

Ex. nr.2. F.Poulenc Sonata pentru flaut și pian, p.I, tema grupului principal

În măsura 8 apare elementul *b* care pare a fi un răspuns ferm și hotărât al pianului solo la intervențiile capricioase ale flautului din compartimentul precedent (*a*). Elementul *b* conține mișcări greoaie în octave, pe optimi *detache* și pătrimi accentuate, toate executate în registrul grav al octavei mici și în cel al contraoctavei.

10

Fl.

Pno.

ff precipitando

Ex. Nr.3. S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tema grupului principal, elementul *b*

Începând cu măsura 14 flautul expune elementul *c* al grupului principal. În acompaniamentul unor acorduri de pian, linia melodică a flautului devine visătoare și cantabilă.

The image displays a musical score for a Flute and Piano duo. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a melodic line in measure 14, marked *mf*. The Piano part provides accompaniment with chords, marked *subito p* and *sfz*. A box labeled '15' is placed above the Flute staff in the second measure, indicating the start of a new section or measure.

Ex. Nr.4 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tema grupului principal, elementul *c*

Măsurile 17-25 conțin un răspuns al pianului, bazat pe elementul *c*. Pornind de la alte repere tonale decât cel inițial, compozitorul a formulat o propoziție ceva mai dezvoltată în comparație cu expunerea anterioară. Brus, de parcă s-ar fi finalizat un scurt compartiment median, discursul revine la elementul *a*, cu tot cu introducerea din început, care se percepe ca o repriză a unei forme tripartite mici. Apoi, continuând cu elementul *b* (din măsura 33), supus unei dezvoltări destul de intense, păstrându-i doar ritmul și mișcarea cromatică *legato*, suplimentând sunarea pianului cu intervențiile flautului, compozitorul îl transformă într-un *b*¹. Materialul tematic din partida flautului denotă un caracter neliniștit, care culminează cu triluri “disperate” în octava a treia și un pasaj ascendent de optimi până la unul dintre cele mai înalte sunete ale instrumentului – și în aceeași octavă a treia.

Puntea, debutând cu un nou element tematic (*d*), se desfășoară între măsurile 45-54. Acesta se remarcă prin intonația interogativă din partida flautului care poartă un caracter patetic, acompaniamentul pianului accentuând aceste trăsături sonore prin acorduri pe optimi și pătrimi. *Tema*

grupului secundar, ca și în cazul temei principale, este precedată de o introducere din două măsuri la pian, de această dată, însă, conținând pasaje ascendente *legato*. Tema în sine (*e*), este o melodie lirică și cantabilă expusă în partida flautului, bazată pe unele componente din elementul *a* al temei principale în variantă lărgită, expusă prin durate de doimi și chiar doimi cu punct.

Ex. Nr.5 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tema grupului secundar, elementul *e*

Însă liniștea acestei teme este doar un moment de acalmie. Începând cu măsura 64, în partida flautului apar “salturile” la intervale mari cu duolete de optimi inițial, apoi cu cvartolete de 16-mi. Această modificare aduce cu sine o senzație de instabilitate, iar pianul susține noua etapă de dezvoltare cu o mișcare de salturi ale unor acorduri expuse în pătrimi și optimi.

Concluzia se bazează materialul temei secundare, expus imitativ, sonorizat de câteva ori în diferite registre în descendență și în *diminuendo*: mai întâi la pianul solo – în octava a treia, pe urmă la flaut – în octavele a doua și întâia, ultima *rispostă* sunând și în augmentare (măș.78-80).



Ex. Nr. 6 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, concluzia

Replica finală aparține pianului solo în registrul foarte grav și sumbru, finalizând expoziția cu 3 “puncte” de pătrimi, separate de pauze, repetate de două ori, creând senzația de dizolvare în depărtare sau chiar dispariție.

Ex. Nr. 7 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, concluzia

Odată cu începutul tratării (*subito sfz, ff*, măs. 95, a se vedea ex. 7) discursul sonor readuce conținutul tematic și neliniștea elementului *a*. După introducerea aproape identică la pian, expusă cu o cvartă mai jos, flautul se axează pe motivul de bază al elementului *a* și îl tot transformă până ajunge să exclame repetat, de la diferite înălțimi, niște “strigăte de disperare”. Folosind acest procedeu muzical, Sorin Lerescu atribuie

flautului intonații tipice vocii umane⁷. Între timp, pianul asigură un acompaniament format din acorduri de pătrimi divizate prin pauze. În urma tuturor modificărilor suportate, elementul a devine a^1 . În măsura 124, compozitorul readuce, pe neașteptate, conținutul elementului b^1 al temei principale. Încredințată pianului în expoziție, melodia este trasată aici de către flaut. Având în vedere posibilitățile tehnice și timbrale ale acestuia, materialul muzical este executat mult mai lejer și într-un registru mai “transparent” – octava a doua. Treptat însă, odată ce autorul implică în partitură și pianul, factura devine tot mai densă, tema fiind transpusă în octava mică și chiar în contraoctavă.

Următoarea fază a tratării care începe în măsura 137 continuă cu dezvoltarea elementului c . Bazată pe alternarea între partidele celor două instrumente, aceasta debutează la flaut, cu o secundă mai sus decât în expoziție într-o variantă ceva mai “luminoasă” și se transferă la pian, cu melodia trasată în octava întâia și acompaniamentul din acorduri de pătrimi divizate prin pauze sunând în contraoctavă.

În cifra 150 Sorin Lerescu surprinde prin introducerea unui nou element tematic (g) care se percepe ca un episod în tratarea formei de sonată, procedeu atât de îndrăgit de compozitorii romantici. Acest nou element reprezintă o nouă treaptă de acumulare a tensiunii care conduce discursul către un apogeu sonor. Desfășurată în partidele ambelor instrumente, tema nouă predomină în cea a flautului prin mișcarea pe optimi legate, întrerupte de pauze de optimi și pătrimi, de la octava întâia spre octava a treia. Între timp, la pian se observă sporadic unele componente din diferite elemente tematice ale expoziției (ca de exemplu,

⁷ Un alt exemplu în genul sonatei pentru flaut și pian este celebra *Sonată pentru flaut și pian*, compusă în 1957 de Francis Poulenc. Și aceasta, ca și sonata lui Sorin Lerescu, dovedește faptul că muziologia compară flautul cu vocea umană, în contextul în care mai mulți compozitori au folosit, de-a lungul istoriei muzicii, procedeul imitației intonațiilor umane cu ajutorul anumitor instrumente muzicale.

elementul *c* în măsura 150, sau elementul *a* în măsura 155) care contrastează cu noua temă (*g*).

150

Ex. Nr.8 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tratare

După toate etapele de acumulare a tensiunii, culminația se atinge mai întâi în partida flautului, începând cu măsura 170, unde melodia “luminoasă” și triumfătoare în octava a treia este expusă pe larg, cantabil, prin durate de pătrimi, doimi și doimi cu punct. Ca o completare a caracterului patetic, pianul o acompaniază cu acorduri repetate, întrerupte prin pauze de optimi.

170

Ex. Nr.9 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, culminația

Abia în măsurile 184-185 și în partida pianului se atestă o culminație, care, de fapt, reprezintă și apogeul întregului discurs muzical al Sonatei.

Repriza intră în forță, parcă în continuarea culminației din tratare, de data această fără cele două măsuri introductive. Spre deosebire de expoziție, elementul *a* al temei principale apare într-o variantă

preschimbată ritmic fiind sonorizat de pian în registrul grav și sumbru generând un în contrast cu tema luminoasă și triumfătoare din culminație. După încă o trasare a elementului a un pic preschimbată ritmic, de data aceasta în partida flautului, urmează și elementul *b* la pian, într-o mișcare ceva mai lină și *legato*, după care și elementul *c* într-o variantă foarte apropiată celei inițiale (din expoziție). În măs. 215 observăm în partida flautului o aluzie la propoziția-răspuns din tema *c*, care anterior a sunat la pian (în măs. 17) și la replica din măsura 50 din punte, care aici deja sună cu o cvinta mai sus. În partida pianului observăm elementele modificate ale acompaniamentului din tema episodului din tratare (*g*). Începând cu măsura 227, la intervenția temei secundare transpusă cu o cvintă mai sus, caracterul muzicii se "luminează". Sub alte aspecte TS nu pare să fie modificată în vreun fel. Concluzia este extinsă. Ca și în expoziție, ea de asemenea prezintă un șir de imitații prin repetarea alternativă de către flaut și pian a unor intonații interogative inspirate din tema secundară, transpuse cu o cvintă mai sus în comparație cu expoziția. Încheierea sonatei pentru flaut și pian de Sorin Lerescu este oarecum neașteptată. Începând cu măsura 265 flautul și pianul (partida din mâna dreaptă) pun parcă trei "puncte" (să ne amintim aici de cele trei puncte repetate de două ori din finalul expoziției), care însă capătă aici un caracter grotesc fiind ornate cu apogiaturi și divizate prin pauze în octava a treia la flaut și în octava întâia la pian, toate pe fundalul notei lungi *legato* în contraoctavă la mâna stângă a pianului.

The image displays a musical score for a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) duo. The score is divided into two systems, with measures 265 and 270 highlighted. The Flute part consists of a melodic line with accents and fortissimo (sfzff) markings. The Piano part features a bass line with a low register and fortissimo (sfzff) markings. The piano part includes a series of low notes in the left hand, indicated by a brace.

Ex. Nr.10 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, încheiere.

Concluzii

În ansamblu, analiza Sonatei pentru flaut și pian, singura lucrare de acest tip din creația lui Sorin Lerescu, relevă o experiență auditivă captivantă, construită pe un discurs muzical complex și inovator. Limbajul muzical original și dezvoltarea celor două teme principale demonstrează o abordare dinamică și proaspătă a structurii tradiționale a formei de sonată.

Partitura Sonatei dezvăluie o înțelegere profundă a flautului și pianului, subliniind măiestria compozitorului în utilizarea contrastului și a contrapunerii registrelor. Lejeritatea flautului și diversitatea melodică, caracterizate prin elemente tematice capricioase, patetice și cantabile, precum și pasaje de virtuositate, contrastează puternic cu gravitatea sunetului pianului, care este predominant în registrele joase (octava mică, mare, contraoctava).

Prin intermediul acestei lucrări, Sorin Lerescu aduce o contribuție originală la evoluția sonatei românești pentru flaut și pian. Sonata nu doar oferă un cadru propice pentru exprimarea talentului și măiestriei interpretative a muzicienilor, ci reprezintă și un punct de pornire valoros pentru viitoare investigații muzicologice.

Toate aceste elemente confirmă relevanța și inovația Sonatei pentru flaut și pian, consolidându-i poziția în repertoriul muzical contemporan românesc și internațional.

Bibliografie/Bibliography

Cărți/Books

1. Смирнов Валерий, *История зарубежной музыки. Выпуск шестой. Начало XX века — середина XX века. Учебник для музыкальных вузов*. Санкт-Петербург: «Композитор», 2001, 632 стр./ Smirnov Valerii. *Istoriia zarubezhnoi muzyki. Vypusk shestoi. Nachalo XX veka — seredina XX veka. Uchebnik dlia muzykal'nykh vuzov* (*Istoria muzicii universale. Volumul șase. Începutul secolului XX - mijlocul secolului XX. Manual pentru universitățile de muzică*), Sankt-Peterburg, «Kompozitor», 2001, 632 p. ISMN/ISBN: 978-5-7379-0066-3

Surse on line/online sources

2. Bratu Ruxandra - documentare, Gavril Ionela - editor, Cojocaru Alexandru - editor online “O personalitate pe zi: compozitorul Sorin Lerescu”, *Agencia națională de presă “Agerpres”*, 2023.11.14.11: 00:00, articol disponibil pe internet: <https://www.agerpres.ro/documentare/2023/11/14/o-personalitate-pe-zi-compozitorul-sorin-lerescu--1202419>, (accesat în: 15.04.2024)
3. Ehupov Raluca Romana Elena “Expressionism- componentă a modernismului estetic”, în: *Revista AMTAP Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* nr. 1 (38) 2021, pp.81-84; articol disponibil pe internet: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/162212446014.Ehupov_Expresionismul%E2%80%93componentaamodernismului.pdf (accesat în: 08.07.2024)

**HISTORICAL, SEMANTIC AND INTERPRETATIVE ASPECTS
OF THE *ECHOES OF THE FORESTS* CYCLE FOR VIOLIN AND PIANO**

SIGNED BY ALEXANDR MULEAR

ASPECTUL ISTORIC, SEMANTIC ȘI INTERPRETATIV
AL CICLULUI *ECOUL CODRILOR* PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN
SEMNAȚ DE ALEXANDR MULEAR

DANIELA TROCINEL

Academy of Music, Theater and Fine Arts

Chișinău, Moldova

daniela1994@list.ru

<https://orcid.org/0000-0002-5731-5332>

Abstract: *The article is dedicated to an original cycle in the repertoire of the composer Alexandr Mulear, entitled Echoes of the forests, composed for the violin-piano instrumental duo, which addresses three essential premises in the scientific approach. Regarding the historical dimension, the composition bears the seal of several periods of composition, revealed and fixed in multiple specialized sources, and through careful analysis, it allows us to accurately identify the authentic year of composition. On the same note, the semantic aspect, rich in meanings and messages, complements the artistic image of the work. Moreover, within this work, the author demonstrates high dexterity in the art of compositional technique, contributing to the solidification of a skilled chamber ensemble. By highlighting the virtuosity of the performers, the author creates an accessible terrain, offering them on one hand, the opportunity to explore musical expression means, and on the other hand, brings out the technical and sonorous possibilities of the instruments.*

Keywords: *A. Mulear, Echoes of the forests, chronological landmarks, semantic framework, interpretative aspects*

Introducere

Filele istorice ale culturii muzicale autohtone abundă în nume notorii, evidențiind compozitori care au listat de-a lungul anilor inedite contribuții muzicale. Printre aceste personalități artistice, numele

compozitorului Alexandr Mulear se înscrie cu caractere aldine. Personalitatea maestrului a reușit să se impună în peisajul componistic atât prin evoluția asiduă a creației sale, prin stilul, limbajul și materialul tematic individualizat, cât și prin cultivarea gustului estetic pentru valorile naționale și abnegația în valorificarea patrimoniului muzical.

Maestrul A. Mulear este cunoscut în arena componistică națională pentru abordarea sa vastă a diverselor genuri – de la miniaturi până la lucrări ample. Cu toate acestea, opusurile camerale se disting în mod relevant. Aceste creații se remarcă prin evidențierea detaliilor originale și a interacțiunilor subtile între instrumente, contribuind nu doar la diversificarea paletei artistice, ci și la oferirea unei experiențe auditive profunde și captivante publicului meloman.

Printre ciclurile proeminente semnate de compozitorul A. Mulear predestinate viorii se profilează *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Duete pe teme populare moldovenești* pentru două viori, *Două cicluri de piese* pentru vioară și pian (12 piese) și altele.

Ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian: perspectiva istorică

Ciclul *Ecoul codrilor*, scris pentru duetul instrumental vioară-pian, este unul dintre opusurile insolite din portofoliul componistic al lui A. Mulear. Prin abilitatea sa creatoare în arta compoziției, autorul demonstrează cu măiestrie o tehnică originală, având ca scop consolidarea unui ansamblu cameral utilitarist. În ceea ce privește anul apariției acestui ciclu, sursele consultate oferă o informație variată. Putem găsi atât anul 1970, cât și 1973 și chiar 1974 ca dată de compunere a lucrării.

Pentru a definitiva într-un mod veridic aspectul istoric al lucrării, vom reprezenta datele în ordine cronologică:

— anul 1970 este indicat în sursele Internet – pe pagina biografică a compozitorului A. Mulear de pe platforma Wikipedia

— ¹, în materialul *Expoziției online* [Turcan, E., coord: Topalo, V., „Alexandr Mulear – compozitor (18 mai 1922 – 17 iunie 1994) (100 ani de la naștere)”, în *Expoziție / Bibl. Șt. A Univ. de Stat „Alec Russo” din Bălți*; ed. video: Centru de Informatizare. – Bălți, 2022, disponibil pe internet²] și în *Enciclopedia bibliografică mare* [„Муляр, Александр (Шико) Борисович”, în *Большая биографическая энциклопедия*, 2009, disponibil pe internet³];

— anul 1973 este înregistrat în monografia semnată de muzicologul Berezovicova T. – *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, în capitolul II. Suite camerale, subcapitolul II. 2. Suite pentru duete, nr. 7⁴;

— anul 1974 este precizat în lexiconul biobibliografic bilingv *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor G. Ceaicovschi-Mereșanu și în cel alcătuit de V. Degtearev – *Композиторы и музыковеды Молдавии*,⁵, informația fiind preluată de cercetătoarele N. Cozlova și S. Țircunova, autoarele monografiei *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*⁶.

¹ „Муляр, Александр Борисович”, în *Wikipedia.org.*, disponibil pe internet: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Муляр, Александр Борисович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Муляр,_Александр_Борисович) (accesat în: 09.11.2023).

² http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/5664/1/Turcan_Mulear.pdf (accesat în: 09.09.2023).

³ https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/86487 (accesat în: 08.09.2023).

⁴ Berezovicova, T., *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, Chișinău: Ed. Pontos, 2015, p. 162;

⁵ Козлова, Н., Циркунова, С., *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014, p. 230 аруд *Композиторы и музыковеды Молдавии*. Биобиблиографический справочник. Сост. В. Дегтярев, Кишинев: Тимпул, 1979, p. 57

Ceaicovschi-Mereșanu, G., Compozitori și muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliografic / Alc. G. Ceaicovschi-Mereșanu. = Композиторы и музыковеды Молдовы.

În aceeași ordine de idei, amintim că, în cadrul Ședinței Consiliului Uniunii Compozitorilor Moldovei, întocmită în Proces-verbal nr. 8 din 8 decembrie 1971⁷, în subpunctul *Lucrările incluse în programul Concertului desfășurat la Casa Compozitorilor*, se găsește și numele lui A. Mulear cu *Patru piese pentru vioară*, alături de S. Lobel cu *Cvartetul de coarde nr. 2*, S. Buzilă – *Trio pentru pian*, A. Luxemburg – *Piese pentru pian*, Gh. Neaga – *Recitativ și Burlesca* pentru pian și E. Doga – *Două piese pentru cvartetul de coarde*.

Reieșind din faptul că, maestrul A. Mulear nu mai are compus un alt ciclu din patru piese pentru vioară și pian (în baza cercetărilor efectuate), deducem ideea că, cel mai probabil, acest document ne oferă informații despre interpretarea acestor lucrări, care ulterior, în a. 1975, au fost editate sub forma unui ciclu unitar din patru părți, fără să fi beneficiat de un titlu independent. Respectiv, putem constata că, anul compunerii este până la 1971, făcându-se mai degrabă referire la anul 1970, care este indicat de primele surse.

De asemenea, se remarcă că, în lista creațiilor semnate de către compozitor se mai găsește o lucrare cu denumirea *Ecoul codrilor*, dar care aparține genului de poem simfonic⁸.

Interpretarea semantică a lucrării muzicale vizate

Titlul poetic al ciclului din patru piese pentru vioară și pian, deseori menționat în sursele academice ca *Ecoul codrilor*, lipsește din ediția partiturii, ceea ce prezintă o notabilă discrepanță în datele despre lucrare. Poate fi posibil ca alegerea de a omite titlul în partitură să fie o decizie

Биобиблиографический справочник / сост. Г.Чайковский-Мерешану, Chișinău: Universitas, 1992, p. 61⁶

⁷ *Proces-verbal nr. 8* al Adunării de creație a Uniunii Compozitorilor din RSSM, 08 decembrie 1971. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova, p. 13.

⁸ Partitura poemului simfonic *Ecoul codrilor* se datează cu anul 1982.

deliberată a autorului, menită să ofere interpreților și ascultătorilor o libertate în interpretarea și asimilarea acestui opus. În același timp, ipoteza că numele ciclului a fost adăugat mai târziu nu poate fi exclusă, având în vedere distanța de aproape zece ani dintre documentele justificative (1970 sau 1971–1981).

O incursiune atentă în *Dosarul personal al compozitorului A. Mulear*⁹, scoate la iveală o descoperire substanțială, cu implicații semnificative în perceperea ciclului său de piese. În *Lista creațiilor scrise în perioada anilor 1970–1981*¹⁰ autorul dezvăluie că, alegerea sa personală pentru titlul ciclului este, într-adevăr, *Ecoul codrilor*. Astfel, investigația nu doar confirmă denumirea autentică, dar adaugă o perspectivă mai profundă în înțelegerea acestui ciclu muzical, evidențiind intențiile artistice ale maestrului, subliniind importanța titlului în exprimarea mesajului său muzical. Această perspectivă semnalează atenția la detalii în selectarea și transmiterea informațiilor despre creațiile artistice. De asemenea, reliefează complexitatea procesului de identificare și calificare a operelor muzicale, evidențiind modul în care o etichetare incorectă poate influența percepția asupra lucrării.

Conform partiturii editate în culegerea *Piese pentru vioară*¹¹, ciclul conține patru părți: *Ecoul codrilor (Moderato assai)*, *Horă (Tempo di hora)*, *Baladă (Moderato assai)* și *Dans găgăuz (Allegro con brio)* care sunt înrădăcinate în folclorul autohton, precum și al altor popoare, fiind legate de sfera rustică și de identitatea națională a muzicii.

Astfel, conceptul artistic al lucrării *Patru piese* de A. Mulear este clar construit în jurul imaginii codrului, căruia îi este dedicată prima piesă –

⁹ *Dosarul personal al lui Mulear Alexandr Borisovici*, Uniunea Compozitorilor, 1952, 44 file. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova, RM, F. 2941, nr. 3 (33)

¹⁰ *Ibidem*, p. 12

¹¹ *Piese pentru vioară*. Chișinău / alc. E. Vișcăuțan. Cartea moldovenească, 1975, p. 10–17.

Ecoul codrilor. În literatura românească "codrul" este văzut ca „un spațiu misterios, labirint, pădurea reprezintă un loc al încercărilor, trezește spaimă prin faptul că este un peisaj închis și stăpânit de umbre” – relatează paragraful *Codru/Pădure* din *Dicționar de motive și simboluri literare*¹². „Romanticii îi acordă sensuri simbolice; pentru ei, pădurea este locul fericirii absolute, paradisul terestru în care evadează ființa romantică. Pădurea verde este un simbol al eternității, un spațiu dobândit dincolo de moarte” (M. Eliade). „Codrul sau pădurea sacră este un centru de viață, o rezervă de răcoare, de apă și de căldură, asociate între ele ca un soi de matrice. De aceea pădurea este și un simbol matern. [...] Pădurea poartă simbolismul unui imens și inepuizabil rezervor de viață și cunoaștere misterioasă. [...] Univers al ideilor și al rătăcirilor inocente, pădurea rămâne pentru Eminescu un simbol esențial”¹³ cântat în repetate rânduri în versuri *Revedere, Dorința, O, rămâi, Floare albastră* și altele.

Imaginea-simbol polisemantică a "pădurii/codrului" a atras în mod repetat atenția compozitorilor din Republica Moldova, inclusiv prin prisma poeziei lui M. Eminescu¹⁴. Același A. Mulear nu s-a limitat la întruchiparea imaginilor instrumentale ale codrului în suitele sale camerale și orchestrale, recurgând la poezia eminesciană și în miniatura corală *La mijloc de codru des*.

Aspectul interpretativ al opusului

În vederea exemplificării unor probleme de ordin tehnic ne propunem să cartografiem principalele dificultăți de interpretare a

¹² Ciobanu, M., Negru, D., *Dicționar de motive și simboluri literare*, Chișinău, 2010, 170 p, disponibil pe internet:

https://www.academia.edu/11699890/Dictionar_de_motive_si_simboluri_literare, p. 40, accesat în: 18.11.2023.

¹³ Ciobanu, M., Negru, D., *op. cit.* p. 40–42.

¹⁴ Ghilaș, V., „Transpuneri muzicale ale liricii eminesciene”, în *Revista Didactica Pro*, nr. 4, anul 2000, Chișinău: 2000, pp. 73–74.

ciclului mulearian. Așadar, în prima piesă – *Ecoul codrilor*, interpreții vor trebui să edifice și să prezinte publicului atmosfera pitorească printr-o interpretare simplă și aerată, fără a purcede la exaltare și somare. Pianul reprezintă suportul intonațional secundar, ce completează știma violonistică printr-un singur segment sonor. Dificultatea interpretului-pianist va consta în aplicarea articulației *tenuto* (doar în propoziția *a*) cu ajutorul vârfurilor tari ale degetelor, însă cu un deosebit control și egalitate în vederea executării tușeului. În ceea ce privește factura violonistică, aceasta nu prezintă anumite dificultăți tehnice, întrucât compozitorul construiește știma în pozițiile "de lucru", conferindu-i în acest sens interpretului comoditate. Apariția unei palete impunătoare de articulații, de la cele mai simple la cele mai complexe – *legato*, *tenuto*, *marcato*, *staccato*, *portamento* și *glissando*, precum și apariția unor broderii, pot aduce un disconfort instrumentistului, în vederea aplicării unei digitații coerente, stimulându-l să îndeplinească toate remarcile și cerințele textului muzical, precum și canoanele instrumentului respectiv.

Moderato assai

p

f

Poco a poco accelerando

Exemplul nr. 1 – *Ecoul codrilor*, m. 1-6

Grație tempoului energic dar și a facturii bogate, din punct de vedere interpretativ, a doua piesă din cadrul ciclului poate fi considerată o lucrare mai tehnică, îmbinând în sine diverse procedee. Dat fiind faptul că *Hora* denotă un dans popular intens, dinamic și ritmat, instrumentiștilor li se va solicita o cantitate de energie mai mare comparativ cu prima lucrare. Discursul muzical format din durate scurte, impune interpreților o precizie în executarea conturului ritmic, respectându-se simultaneitatea dintre cele două partide instrumentale. În știma pianistică, un element distinctiv este reprezentat de remarcile *ottava alta* și *ottava bassa*, facilitând „transpoziția în alt registru [...] pentru a se evita scrierea cu mai multe liniuțe suplimentare în registrul acut sau grav, care nu este ușor de citit pentru un ochi mai puțin experimentat”¹⁵.



Exemplul nr. 2 *Hora*, m. 1-3

Ceea ce se face remarcant în partida violonistică, care este mai complexă comparativ cu cea pianistică, sunt duratele mici cu apogiatură în combinație cu pauze de șaisprezecimi și optimi, precum și notele cu

¹⁵ A se vedea p. 213 în *Dicționar de forme și genuri muzicale* / ediție revăzută și adăugită de D. Bughici, București: Editura muzicală, 1978,

flageolet executate prin *portato*¹⁶, orientând interpretul spre respectarea metrului și a tempoului.



Exemplul nr. 3 *Hora*, m. 4–6

În a treia piesă – *Balada*, predomină un caracter epic, prin care se evidențiază o factură diafană. Din punct de vedere interpretativ, sunt imposibil de ignorat unele adversități tehnice, având în vedere replicile individuale ale instrumentelor care practic nu se suprapun, permițându-le să exploreze o libertate în executarea discursului sonor, dar adaptându-se limitelor ritmice.



Exemplul nr. 4 *Balada*, m. 1–3

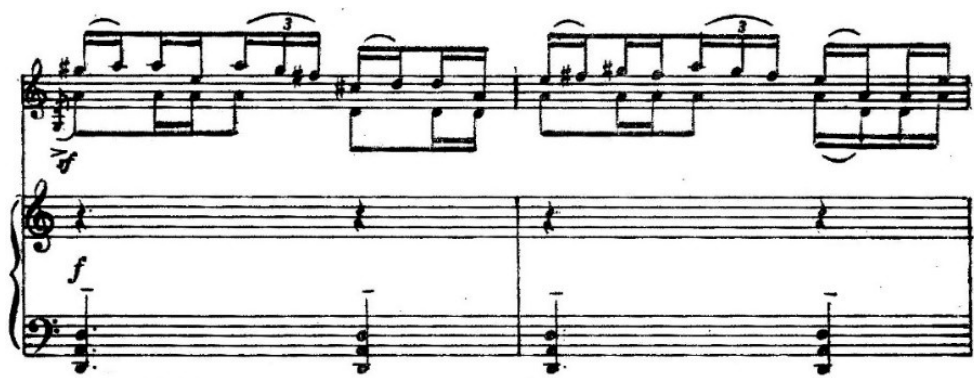
¹⁶ *Mezzo-staccato/delayed spiccato*.

Astfel, esențial în expunerea materialului muzical vor fi debuturile și finalurile de fraze, prin eleganța sunetului de început, fără accente indezirabile și filarea sunetului de sfârșit. De asemenea, în vederea unei interpretări cât mai autentice, se vor respecta comentariile autorului cu privire la executarea pe corzile sugerate – *sul G, sul D*, precum și la trăsăturile de arcuș – *non legato, legato, portamento și glissando*. Pentru a intona nota de final (g^1) conform articulației, vioristul va împărți mișcările de arcuș pentru a nu întrerupe sonoritatea.



Exemplul nr. 5 *Balada*, m. 8-13

A patra piesă a ciclului – *Dans găgăuz*, prezintă o melodie de încheiere impetuoasă și exuberantă, în care se evidențiază caracterul optimist și vesel. Din punct de vedere interpretativ, ansamblului i se va solicita o cantitate mai mare de energie în interpretarea lucrării, reieșind din tempoul foarte rapid. Prezența duratelor mici – optimi și șaisprezecimi din partida viorii necesită acuratețe în executarea desenului ritmic, care se va suprapune cu exactitate peste acompaniamentul simplu al pianului, generând un ritm specific acestui dans (compartimentul A).



Exemplul nr. 6 *Dans găgăuz*, m. 5-6

În următoarea secțiune (B) se remarcă un nou tip de țesătură muzicală, care are la bază elemente de poliritmie. Respectiv, acest material muzical se va executa cu rigurozitate, fără a trece involuntar într-o altă zonă de tempo, din cauza partidei pianistice care abundă în șaisprezecimi în ambele mâini. Violonistul va completa prin interpretarea laconică a unor sincope în registrul acut, iar apoi flanând în registrul grav printr-un pasaj în tehnica *spiccato* "întârziat"¹⁷ care îi conferă melodiei un sunet plin, răsunător. În continuare se va pune accent pe interpretarea și redarea unui conținut melodios și cantabil în partida violonistică. Frazarea corectă se va realiza nu doar prin aprecierea articulațiilor și a remarcilor, dar și prin aplicarea unei digitații gramaticale (care poate diferi de la interpret la interpret).

¹⁷ Una dintre opțiunile pentru *spiccato* *întârziat* este redarea fiecărui ton cu mișcări constante ale arcului în jos sau în sus într-un singur loc. În acest caz, mâna arcușului face mișcări circulare. Această articulație poate fi efectuată aproape oriunde pe lungimea arcușului, schimbând astfel caracterul general al articulației de la un sunet "uscat" la unul bogat. A se vedea: [11].



Exemplul nr. 7 *Dans găgăuz*, m. 19-20

Un moment cheie, din punct de vedere tehnico-interpretativ, prezintă acompaniamentul activ din șaisprezecimi care nu va obtura linia solistică, dar printr-o pedalizare ușoară va susține pulsația ritmică. În interpretarea *Codei* este importantă respectarea remarcilor de tempo și a simbolurilor grafice a notelor.

Concluzii

Ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, format din patru piese, se impune ca o marcă notabilă în creația compozitorului A. Mulear. Acesta se distinge atât prin originalitatea compoziției, cât și prin interpretarea neconvențională, fundamentată pe o paletă largă de mijloace de expresie, care includ o agogică variată și o exprimare ritmico-intonativă puternic conturată. Discursul muzical, ancorat în limitele unei scriituri academice, se îmbogățește cu elemente preluate din muzica folclorică, constituind un exemplu elocvent al stilului individual al maestrului. De asemenea, ciclul dezvăluie un univers semantic profund, având în vedere că ideea lucrării exprimă sentimentele și impresiile muzicale inspirate de viața oamenilor în țara codrilor. Experiența auditivă oferită de această lucrare este accesibilă publicului meloman, iar în același timp, atrage atenția

interpreților profesioniști prin tehnici remarcabile. Piese analizate găsesc recomandare în rândul interpreților cu niveluri intermediar și avansat, fiind integrate atât în programele de studii, cât și în repertoriul de concert.

Bibliografie/Bibliography

Cărți de autor și colectiv de autori/Author s books

1. Berezovicova, T., *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, Chișinău: Ed. Pontos, 2015, p. 162
2. Ceaicovschi-Mereșanu, G., *Compozitori și muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliografic* / Alc. G. Ceaicovschi-Mereșanu. = *Композиторы и музыковеды Молдовы. Биобиблиографический справочник* / сост. Г.Чайковский-Мерешану, Chișinău: Universitas, 1992, p. 61
3. Козлова, Н., Циркунова, С., *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014, с. 230
4. *Композиторы и музыковеды Молдавии. Биобиблиографический справочник*. Сост. В. Дегтярев., Кишинев: Тимпул, 1979, с. 57

Studii, articole/Studies, articles

5. Ghilaș, V. „Transpuneri muzicale ale liricii eminesciene”, în *Revista Didactica Pro*, nr. 4, anul 2000, Chișinău: 2000, pp. 73–74

Documente din arhive/ Archives documents

6. *Dosarul personal al lui Mulear Alexandr Borisovici*, Uniunea Compozitorilor, 1952, 44 file. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova, RM, F. 2941, nr. 3 (33)
7. *Proces-verbal nr. 8* al Adunării de creație a Uniunii Compozitorilor din RSSM, 08 decembrie 1971, p. 13. Arhiva Organizațiilor Social-

Surse on line/Online sources

8. Ciobanu, M., Negru, D., *Dicționar de motive și simboluri literare*, Chișinău, 2010, p. 40, disponibil pe internet:
9. https://www.academia.edu/11699890/Dictionar_de_motive_si_simboluri_literare (accesat în: 18.11.2023)
10. Муляр, Александр Борисович, în *Wikipedia.org.*, disponibil pe internet:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Муляр_Александр_Борисович
(accesat în: 09.11.2023)
11. Муляр, Александр (Шико) Борисович, în *Большая биографическая энциклопедия*, 2009, disponibil pe internet:
https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/86487 (accesat în: 08.09.2023)
12. Шиндер, Л. Н., *Штрихи струнной группы симфонического оркестра (В помощь молодым дирижерам и композиторам)*, Санкт-Петербург: Композитор, 2000, с. 64, disponibil pe internet:
<https://geige2007.narod.ru/Download/Books/Shinder.pdf>
(accesat în: 15.12.2023)
13. Țurcan, E., coord: Topalo, V., „Alexandr Mulear – compozitor (18 mai 1922 – 17 iunie 1994) (100 ani de la naștere)” în *Expoziție / Bibl. Șt. A Univ. de Stat „Alecă Russo” din Bălți*; ed. video: Centru de Informatizare. – Bălți, 2022, disponibil în internet:
http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/5664/1/Turcan_Mulear.pdf;
<http://dspace.usarb.md:8080/jspui/handle/123456789/5664>
(accesat în: 09.09.2023)

MUSIC THERAPY

PSYCHO-NEURO-PHYSIOLOGICAL PROCESSES INVOLVED IN LISTENING TO MUSIC-MUSIC THERAPY PROCESE PSIHO-NEURO-FIZIOLOGICE IMPLICATE ÎN AUDIEREA MUZICII-MUZICOTERAPIA

LILIANA SABOU-POP

UNIVERSITY OF ORADEA

lilipop777@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0000-6966-6562>

Abstract: *Music can create the support of a therapy - music therapy - and is used successfully in the case of people with special needs. Music therapy does not lead to the healing of defects or the elimination of deficiencies, but it can lead to positive changes at the level of abilities and behaviors, and this makes the incapacity less visible, contributing to the hope of socialization and the triggering of cathartic states.*

Keywords: *music therapy, sound, psychology, psychotherapy, harmony*

Introducere - Muzica, artă a sunetelor. Generalități.

Muzica vorbește fiecăruia dintre noi. Indiferent de capacitatea noastră de înțelegere, ea exprimă în mod inevitabil un mesaj.

“Muzica este limbajul prin care se exprimă plenar sufletul și spiritualitatea umană; muzica este arta cea mai comunicativă, ea permite ca trăirea omenească să fie tradusă, fără a o descrie, întrucât ea este un limbaj universal”.¹⁸

Muzica a fost și este un fapt universal, comun tuturor culturilor. În societatea primitivă toate activitățile și evenimentele care prezentau o

¹⁸ Athanasiu, Andrei, *Medicină și muzică*, Editura Medicală, București, 1986, p.28.

oarecare importanță erau însoțite de o anumită muzică. De exemplu, în cultura ebraică muzica a jucat un rol important în viața societății. În Vechiul Testament găsim o mulțime de mărturii cu privire la faptul că muzica era frecvent folosită la ocazii de bucurie când, de obicei, era legată de dans (Genesa 31:27-veselia era asociată cu cântecele). Existau cântece de triumf după victorii reputate în bătălie (Exod 15:1). Muzica, cântul și dansul erau de asemenea activități obișnuite ale ospetelor (Isaia 15:12, Amos 6:5). În particular aceste activități puteau fi întâlnite la festivalurile culesului viei (Isaia 16:10) și la nunți. Muzica era folosită în vreme de bucurie, dar și de jale. Pe baza exemplelor amintite mai sus se poate afirma faptul că muzica a fost și este un element indispensabil al societății.

Muzica, a cărei prezență în viața omului este nelipsită, constituie în zilele noastre un obiect de studiu pentru medicină și psihologie sub raportul utilizării ei în scop terapeutic (muzicoterapie), având în vedere ameliorarea suferințelor psihice și somatice.

“Muzica se adresează ființei umane, într-un mod nemijlocit, spre deosebire de celelalte arte care “vorbesc” prin intermediul formelor. Elementele care compun *lumea sunetelor* pot induce stări variate (trăiri): bucurie, melancolie, tristețe care sunt aspecte fundamentale și derivate ale manifestării sensibilității umane”.¹⁹ Muzica de asemenea poate crea un cadru non-verbal în care oamenii pot să se exprime pe ei înșiși fără teamă.

Muzica reflectă realitatea prin imagini sonore; ea însăși reprezintă o *arhitectură sonoră* ale cărei calități timbrale, suprapunerea (armonia) și succesiunea sunetelor (melodia, ritmul) au un dublu impact, psihic și organic, asupra ascultătorului.

¹⁹ *Ibidem*, p.29.

“Sunetele studiate ca fenomene izolate au doar o valoare științifică, în muzică ele se află în raporturi estetice și li se acordă o valoare afectivă, emoțională”.²⁰

Sunetul constituie materialul de bază al muzicii. Omul se află permanent în mijlocul unui univers de sunete și zgomote; natura și lumea înconjurătoare constituie sursa de sonorități de o mare diversitate. Acest material sonor brut din natură este organizat și prelucrat de muzică în așa fel “încât el să devină limbaj al sunetelor, mijloc specific de comunicare și impresionare ce vizează sferele subtile ale conștiinței și psihicului uman”.

21

Sub aspect etimologic cuvântul *sunet* derivă din latinescul *sono* care înseamnă: a suna, a face zgomot.²² Sunetul este un termen subiectiv folosit de oameni pentru a numi senzația psihică. Tot ceea ce auzim poartă numele de sunet. Aparent fenomenul sonor este simplu, dar în esența sa se prezintă mult mai complex.

În definirea sunetului trebuie să se aibă în vedere trei aspecte ale lui: *fizic, fiziologic și psihologic*. Sunetul ca și fenomen *fizic* este un rezultat al vibrațiilor corpurilor elastice în natură și a propagării lor în mediul înconjurător până la organul auditiv. Receptarea vibrațiilor de către organul auditiv și transmiterea lor sistemului nervos central unde se formează senzația de sunet constituie *latura fiziologică* a fenomenului sonor. La nivelul urechii interne (cochlee) are loc transformarea sunetului dintr-un fenomen fizic (vibrație) într-un fenomen fiziologic (senzație). Această senzație sonoră pe care fenomenul fizic (vibrația) din natură o

²⁰ Giuleanu, Victor, Iușceanu, Victor, *Tratat de teorie a muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR România, București, 1962, p.16.

²¹ Giuleanu, Victor, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975, p.15.

²² *ibidem*, p.16.

produce asupra omului este de natură subiectivă deoarece organismul uman reactionează în mod diferit la impulsurile primite din mediu.

Senzațiile auditive sunt reflectate și traduse apoi în conștiința omului în stări afective, emoționale: aceasta constituie *latura psihică* a fenomenului sonor. "În această fază, actul sonor senzitiv este transpus, corelat și proiectat din zona fiziologică în lumea complexă a afectului, producând reacții și manifestări de natură psiho-emoțională, cum ar fi: bucuria, extazul, durerea, melancolia, plăcerea, tristețea, etc".²³

Sub aspect fiziologic, sunetul este prezent și la alte viețuitoare pe când sub aspect psihologic el aparține numai omului.

Considerăm că mai înainte de a investiga efectele muzicii asupra ascultătorului și a vorbi despre utilizarea ei în scop terapeutic (muzicoterapie) este necesar să cunoaștem temeiul științific al acestei arte, adică bazele ei fizice, fiziologice și psihologice precum și procesele care au loc în organismul uman în timpul audierii muzicii.

Bazele fizice, fiziologice și psihologice ale muzicii.

1.1. Sunetul ca fenomen fizic.

Ca fenomen fizic, sunetul este un rezultat al vibrațiilor corpurilor sonore în natură. Vibrația constituie baza materială a unui fenomen sonor care constituie la rândul lui *baza materială, fizică a muzicii*. Frumusețea sunetului muzical este tributară în primul rând legilor fizice.

"Vibrația" ²⁴este o mișcare oscilatorie pe care un corp elastic sub acțiunea unei forțe exterioare o execută în jurul poziției sale de repaus. Oscilațiile (vibrațiile) produc sunete audibile numai dacă perioada (timpul în care se produce o oscilație dublă) este foarte scurtă. Numărul

²³ Giuleanu, Victor, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975, p.17.

²⁴ Giuleanu, Victor, Iușceanu, Victor *Tratat de teorie a muzicii*, , op. cit. p.27.

de oscilații produs într-o secundă se măsoară în herzi. Oamenii percep vibrațiile a căror frecvență se situează între 16-20.000 herzi.

Mecanismul producerii vibrațiilor.

Vibrațiile produse de un corp elastic în natură, se propagă în atmosferă în toate direcțiile punând în mișcare moleculele de aer vecine, acestea la rândul lor fac să vibreze și alte molecule de aer și astfel se ajunge la formarea unor unde sonore. Aceste unde sonore ajung până în organul nostru auditiv.

“Ajunse în organul auditiv, sunetele impresionează timpanul, care este de asemenea un corp elastic și care vibrează la unison cu sursa sonoră. Din acest moment începe procesul fiziologic acustic.”²⁵

Caracteristicile fizice ale vibrațiilor.

Vibrațiile corpurilor sonore posedă patru calități: frecvența, continuitatea în timp, amplitudinea, constituția armonică (armonicele).

a). Frecvența se referă la numărul de vibrații produs într-o secundă; are ca și corespondent fiziologic înălțimea. Ca orice fenomen natural, vibrațiile, pentru a se produce consumă un anumit interval de timp.

b). Continuitatea în timp, are ca și corespondent fiziologic durată.

c). Amplitudinea este depărtarea maximă pe care o realizează mișcarea vibrației față de poziția de repaus. Ea are ca și corespondent fiziologic intensitatea.

d). Constituția armonică se referă la forma pe care o iau undele sonore, din care rezultă armonicele. Corespondentul fiziologic al constituției armonice este timbrul.

²⁵ Wagner, Michael J., *Introductory musical acoustics*, Florida International University, p.14.

Am enumerat mai sus caracteristicile fizice ale sunetului (vibrației) deoarece corespondentele lor fiziologice au un impact atât psihic cât și și organic asupra celui care ascultă muzica.

1.2. Sunetul ca fenomen fiziologic.

Din punct de vedere fiziologic, sunetul este definit ca fiind o senzație pe care sunetul, ca fenomen fizic (vibrațiile) o produc asupra organului auditiv. Omul nu aude sunetele așa cum sunt ele produse în natură. Vibrațiile sonore care vin din natură sunt transformate și prelucrate de aparatul auditiv. Prin el pătrund în organism vibrațiile corpurilor din natură, și tot el comunică aceste vibrații mai departe centrilor nervoși ai auzului situați în lobii temporali, unde au loc transformările senzitive.

Pentru ca o vibrație sonoră să devină senzație sonoră ea trebuie să treacă prin *trei faze principale*:²⁶

- a) transmiterea mecanică a vibrațiilor
- b) transformarea energiei mecanice în energie nervoasă (la nivelul cohleei)
- c) transformarea energiei (influxului) nervos sistemului nervos central.

Informațiile detaliate despre organul auditiv și mecanismul transformării sunetului dintr-un fenomen fizic în unul fiziologic, vor fi prezentate într-un capitol următor.

Calitățile fiziologice ale sunetului.

În momentul transformării sunetului dintr-un fenomen fizic într-un fenomen fiziologic la nivelul organului auditiv, calitățile fizice ale sunetului se transformă în calități fiziologice. Astfel frecvența vibrațiilor este percepută auditiv ca și înălțime, continuitatea în timp a vibrațiilor

²⁶ Giuleanu, Victor, *Principii fundamentale în teoria muzicii, op.cit.*, p.33.

este percepută ca și durată, amplitudinea este percepută ca și intensitate iar compoziția în armonice ca și timbru.

Înălțimea sonoră este senzația pe care frecvența vibrațiilor o produce asupra organului auditiv. Câmpul sonor pe care urechea omului îl poate percepe din punct de vedere al înălțimii se situează între 16 Hz (sunetul cel mai grav)- 20.000 Hz (sunetul cel mai acut). Din cercetările biologice rezultă ca odată cu înaintarea în vârstă, sensibilitatea auditivă scade mai ales pentru sunetele înalte.

“Originea tuturor sistemelor muzicale intonaționale rezidă în posibilitatea fiziologică a omului de a sesiza complexul de sunete de diferite înălțimi și de a le conferi, prin mijlocirea muzicii, un sens estetic-emotional bine definit”.²⁷

Durata sunetului este senzația desfășurării în timp a fenomenului sonor. Această proprietate a sunetului contribuie la conștientizarea percepției timpului.

Intensitatea sonoră este senzația pe care amplitudinea vibrațiilor o produce asupra organului auditiv. Intensitatea este subiectivă deoarece omul nu aude sunetul la intensitatea pe care acesta o are în momentul producerii lui, ci cu o diferență în minus datorită distanței parcursă de la sursă până la organul auditiv și datorită factorilor de rezistență din mediu (presiunea atmosferică, temperatura, umiditatea aerului, etc.). Intensitatea sunetului se măsoară în unități numite decibeli. Dacă un sunet are intensitatea mai mare de 140 db, sunetul se transformă într-o senzație dureroasă și poate cauza pierderea auzului. Muzica “cu mulți decibeli”, în afara afectării auzului își exercită acțiunea ei nocivă și asupra activității organelor interne care răspund prin următoarele tipuri de

²⁷*Ibidem, op. cit.*, p.38.

reacții: modificări ale frecvenței cardiace, creșterea tonusului muscular, scăderea capacității de efort, creșterea tensiunii arteriale, etc.

Pe lângă acest aspect negativ, trebuie însă amintit și faptul că folosirea cu măiestrie a intensităților sonore în muzică poate crea imagini sonore de mare sensibilitate. "Intensitatea sunetelor este cert implicată în generarea unor modificări somato-viscerale, atât printr-un efect mediat de reacția în plan ideational-afectiv a ascultătorului, cât și printr-un efect direct propagat de la nivelul analizatorului acustic, prin numeroase conexiuni, la cel al diferitelor organe".²⁸

Timbrul sonor este o calitate fiziologică ce distinge sunetul după sursa care la produs. Timbrul sonor poate fi variat ca și expresie: luminos, deschis, strălucitor, tăios, catifelat ori: închis, strident, dur, sumbru. Timbrul produce un efect asupra psihicului și fizicului ascultătorului. De exemplu instrumentele de coarde posedă un efect liniștitor asupra psihicului și corpului celui care ascultă muzica, instrumentele de suflat din lemn (oboiul, flautul), au un efect sedativ. Toate aceste efecte pot fi influențate însă de starea de spirit a ascultătorului.²⁹

1.3. Sunetul ca fenomen psihic

Pe lângă latura sa fizică și fiziologică, sunetul mai are și o latură psihică. Pragul trecerii de la fenomenul sonor fizic la fenomenul sonor fiziologic poate fi localizat, supus unor măsurări obiective prin elemente ale biologiei sau ale științelor exacte. Trecerea de la fenomenul sonor fiziologic la cel psihic nu mai poate fi însă localizată.

Simplele senzații sonore (auditive), prin proiectarea și reflectarea lor în conștiința omului devin trăiri afective. În acest moment începe să

²⁸ Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan, *Dimensiunile psihologice ale muzicii – introducere în muzicoterapie*, Editura Romcartexim, București, 1997, p.95.

²⁹ *Ibidem*, p.96.

acționeze psihicul care “percepe sunetele ca semnale de referință emotivă și afectivă”.³⁰

Lucrul cel mai important de amintit este faptul că sunetele luate izolat nu acționează asupra psihicului; sunetul izolat rămâne strict în cadrul senzitiv și nu produce nici o stare de natura afectivă. Asupra psihicului acționează numai sunetele organizate în cadrul unei lucrări muzicale, ceea ce deosebește această fază psihică de faza fizică și fiziologică a sunetului.

În baza celor afirmate mai sus putem susține faptul ca fenomenul sonor în acest stadiu al evoluării laturii sale psihice devine unul din principalii stimuli ai vieții noastre afective. Definirea fenomenului sonor prin latura sa psihică este foarte importantă deoarece considerăm că definirea lui doar prin latura sa fizică și fiziologică l-ar situa undeva în afara artei, în afara muzicii care, prin excelență este o artă a sunetelor.

2. Procesele psiho-neuro-fiziologice implicate în audierea muzicii

În audierea muzicii sunt implicate o serie de procese psiho-neuro-fiziologice. Audierea muzicii este o experiență care devine posibilă prin medierea senzorialității organului de simț și prin intervenția psihicului uman. În primul rând, sunetele care sunt inițial fenomene acustice sunt receptate senzorial cu participarea analizatorului auditiv, are loc apoi recepția sunetelor ca atare în zone simetrice din lobii temporali. La nivelul emisferei cerebrale drepte are loc percepția muzicală propriu-zisă, care se referă la integrarea unor calități ale sunetelor dar și a unor motive și fraze muzicale. Această zonă din emisfera dreapta este indispensabilă perceperii muzicii sub forma ei structurală (melodic, ritmic, armonic). Emisfera cerebrală stângă este implicată în conștientizarea percepției

³⁰ Giuleanu, Victor, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, op.cit., p.44.

muzicale, în analiza mesajului muzical, precum și în trăirea emoțională a acesteia.

Aceste procese care reprezintă saltul de la activitatea neuro-fiziologică la procesele psihice sunt posibile “datorită conexiunilor corticale, temporale, cu anumite zone din lobii prefrontali, cu sistemul limbic și hipotalamusul, acestea din urmă conexiuni fiind implicate în trăirea “corporală” a muzicii.”³¹

Legătura între aceste procese psiho-neuro-fiziologice este atât de strânsă încât cu greu ar putea fi făcute delimitări între ele. În continuare considerăm că este necesară o prezentare pe larg a acestor procese psiho-neuro-fiziologice fără însă a încerca să facem o delimitare între ele.

2.1. Analizatorul auditiv. Definiția analizatorului

Analizatorul este cel care contribuie în principal la realizarea senzației, la nivelul segmentelor analizatorului se desfășoară procesele implicate în audierea muzicii. Rolul analizatorului este acela de a converti energia exterioară sau interioară într-un fapt de conștiință, fie și simplu cum e senzația.

Analizatorul auditiv este implicat direct în procesele psiho-neuro-fiziologice ale audierii muzicii. Prin intermediul auzului, ființa umană intră în contact cu muzica. Auzul este procesul prin care sunetele provenite din mediu sunt transmise creierului nostru, care transformă aceste semnale sonore în senzații. Senzația pe care o percepem poate fi descrisă dar procesul prin care impulsurile nervoase provenite de la analizatori sunt transformate în senzație nu poate fi descris.

Analizatorul auditiv este compus din trei părți principale:

a. receptorul, care este urechea propriu-zisă;

³¹ Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan, *op.cit.*, p.6.

b. segmentul de conducere reprezentat de nervul auditiv care conduce influxul nervos la creier;

c. segmentul central reprezentat de zone ale scoarței cerebrale specializate în operații de decodificare, adică de transformare a impulsurilor nervoase într-un fapt psihic.

Pentru a putea înțelege mai bine mecanismul auzului, considerăm că este necesar a discuta aspecte legate de fiziologia organului auditiv, de o descriere detaliată a fiecărei părți a analizatorului.

3.1.1. Receptorul (urechea propriu-zisă). Fiziologia urechii

Urechea sau receptorul senzorial este formată din trei părți principale: urechea externă, urechea medie, urechea internă.

Urechea externă este alcătuită din două părți principale: pavilionul și canalul auditiv extern. Pavilionul are rol în captarea și orientarea sunetelor spre canalul auditiv. Canalul auditiv se termină cu o membrană fibroasă numită timpan. El are rolul de rezonator și reprezintă partea de intrare a sunetelor în urechea medie.

Urechea medie (camera timpanului) are de o parte și de alta două membrane rezonatoare: timpanul și fereastra ovală. Mai jos de fereastra ovală se găsește fereastra rotundă (timpanul secundar). Suspendate de pereții urechii medii prin ligamente și doi mușchi, se găsesc oscioarele auzului: ciocanul, nicovala și scărița. Ciocanul este prins pe fața internă a timpanului, nicovala și scărița se sprijină pe fereastra ovală. Mușchii atașați oscioarelor contribuie la modificarea intensității sunetelor. Astfel, contracția mușchilor ciocanului poate diminua amplitudinea sunetelor prea puternice; contracția mușchilor scăriței amplifică vibrațiile prea slabe. Dincolo de membranele ferestrei ovale, în urechea internă se găsește receptorul pentru sunete.

Urechea internă se află într-o cavitate situată în stânca osului temporal. Componentele majore ale urechii interne sunt: cohleea, vestibulul osos și canalele semicirculare. Cohleea este considerată în general organul auzului deoarece aici are loc transformarea energiei mecanice a vibrațiilor în energie nervoasă. Este important să cunoaștem părțile cohleei pentru că așa putem înțelege cum energia mecanică a vibrației este transformată în impulsuri nervoase și transmisă creierului.

Cohleea este un canal osos, spiralat în jurul unui ax. De la acest ax pornește o lamă osoasă care împarte incomplet cavitatea cohleei în două compartimente: rampa vestibulară și rampa timpanică. Aceste două compartimente conțin un lichid numit perilimfă. Canalul cohlear ocupă numai o parte a cohleei, fiind delimitat de rampa timpanică prin membrana bazilară. Canalul cohlear este umplut de un lichid numit endolimfă. Membrana bazilară parcurge canalul cohlear în lungime și este formată din 50.000 de corzi elastice (microrezonatoare) întinse în lățimea membranei. Lungimea fiecărei coarde corespunde unui anumit număr de vibrații, ca și coardele unui pian. Pe fiecare dintre corzile membranei bazilare se află grupați mecanoreceptori (receptorii pentru vibrații), formând *organul Corti*. Aceste celule receptoare auditive sunt înconjurate la bază de prelungirile dendritice ale neuronilor din ganglionul spiral Corti.

La originea tuturor senzațiilor stau procesele de excitație senzorială care se produc în celulele specializate, în neuronii periferici și în neuronii situați în ganglionii spirali.

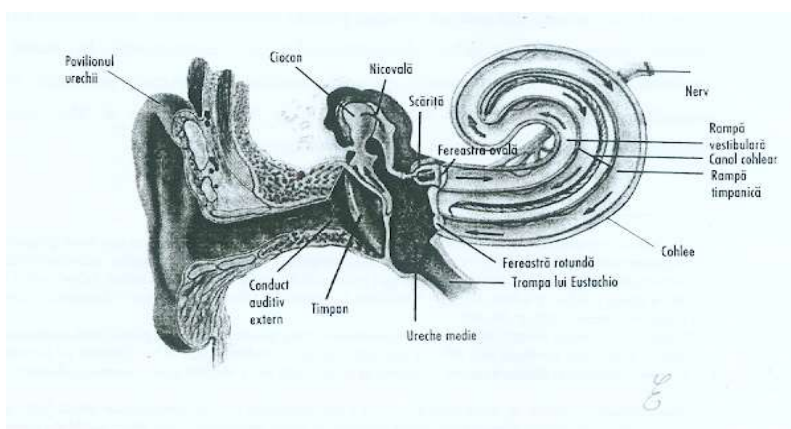


Figura 1 Urechea externă, medie și internă

Despre felul în care funcționează organul auzului ne putem da seama cu ușurință, în urma prezentării fiziologiei acestuia. Fiecare parte a analizatorului auditiv îndeplinește un anumit rol. Sunetele transmise prin aer ajung prin intermediul pavilionului în canalul auditiv extern și fac timpanul să vibreze. Vibrațiile timpanului sunt transmise mai departe prin oscioarele din urechea medie la talpa scăriței (sprijinită de fereastra ovală) care pune în mișcare lichidele din urechea internă. Mișcările (undele) provocate de endolimfă și perilimfă sunt similare cu cele ale aerului. Undele endolimfei se abat peste corzile membranei bazilare care prin mișcarea lor vibratorie ridică celulele senzoriale auditive. Cilii acestor celule sunt îndoiți, iar celulele auditive sunt excitate. Excitația se transformă în impulsuri nervoase.

3.1.2. Segmentul de conducere (nervul auditiv).

Segmentul de conducere a impulsului nervos auditiv este reprezentat de nervul auditiv care face legatura dintre receptor și cortex. Axonii (prelungirile) neuronilor³² din organul Corti formează ramura acustică (cochleară) a nervului cranian VIII (există în total doisprezece perechi de

³² Copil, Violeta, Manuela, Dordea-Adelhaida, Kerekes-Dumitru, Copilu, *Biologie*-manual pentru clasa a XI-a, editura Teora, București 2001, pg. 16-20.

nervi cranieni care aparțin trunchiului cerebral). Nervul auditiv străbate stânca osului temporal și iese prin meatul auditiv intern după care pătrunde în *trunchiul cerebral*- (“Trunchiul cerebral = intră în alcătuirea encefalului care constituie partea principală a sistemului nervos central. Trunchiul cerebral este format din trei segmente: bulbul, puntea lui Varolio și mezencefalul”).³³ Nervul auditiv format din axonii neuronilor organului Corti face *sinapsă* – (“Sinapsă = contactul dintre neuroni. Sinapsa se realizează între axonul unui neuron și dendrita altui neuron”)³⁴cu neuronii din nucleii cohleari pontini (deutoneuronul căii) situați în puntea lui Varolio. Majoritatea axonilor deutoneuronilor se încrucișează în punte apoi se înmănunchează și străbat puntea și mezencefalul. În corpul geniculat medial din *metatalamus*- (“Metatalamusul = masă de substanță nervoasă a diencefalului (creier intermediar situat între mezencefal și emisferele cerebrale) formată din două perechi de corpi geniculați, unii fiind stație de releu a căii vizuale iar ceilalți a căii acustice”)³⁵ se face o altă sinapsă cu un al treilea neuron al căii cohleare. Din metatalamus informația auditivă ajunge la scoarța cerebrală.

.

³³ Ranga V., Teodorescu Exacru, I., *Anatomia și fiziologia omului*, Editura Medicală, București, 1969, p.347.

³⁴ *Idem* .

³⁵ *Ibidem*

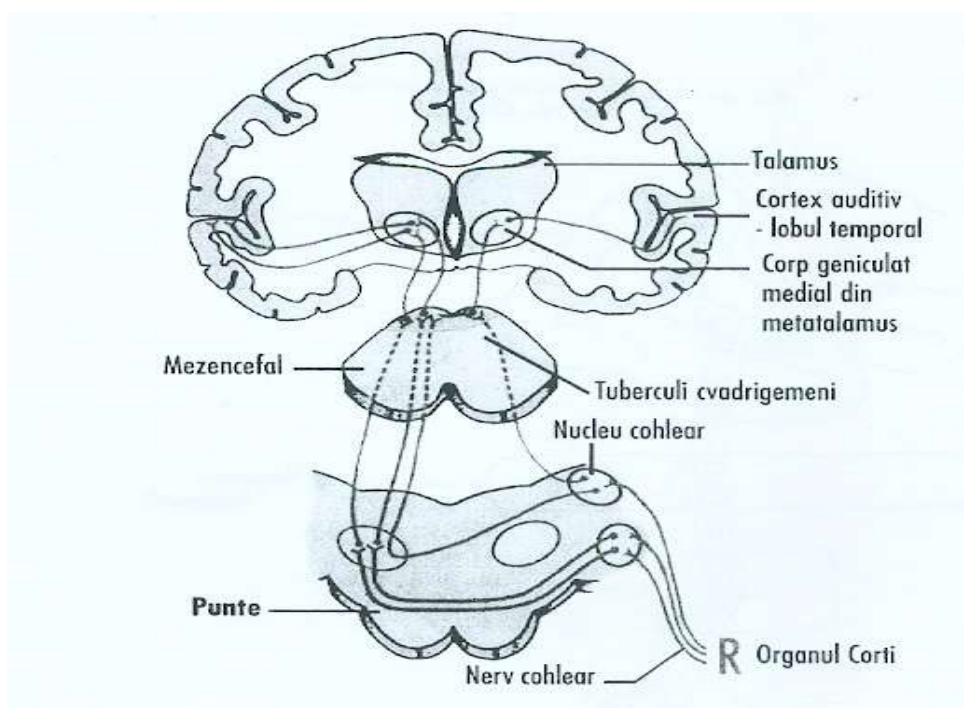


Figura 2 Conducerea impulsului nervos auditiv la creier

3.3.3. Segmentul central.

Centrii nervoși ai auzului sunt situați în lobul temporal în ariile 41,42. ("Scoarța cerebrală cuprinde zone sau arii corticale cu structură și funcții specifice între care nu există limite nete, ci trecerea se face treptat. Între ariile corticale cu funcții specifice există strânse conexiuni").³⁶ Ariile 41 și 42 reprezintă aria de integrare a mesajelor acustice. În vecinătate se află câmpul 22, aria de transformare a impulsurilor sonore în senzații psihoauditive, de înțelegere a limbajului vorbit, a muzicii. Sunetele nu sunt percepute izolat ci sunt percepute ca un întreg, în relație sonoră unele cu celelalte. Lezarea acestei porțiuni duce la surditate verbală (nu înțelege ce se vorbește deși aude sunetele).

³⁶ Ranga V., Teodorescu Exacru, I., *op. cit.* p.347.

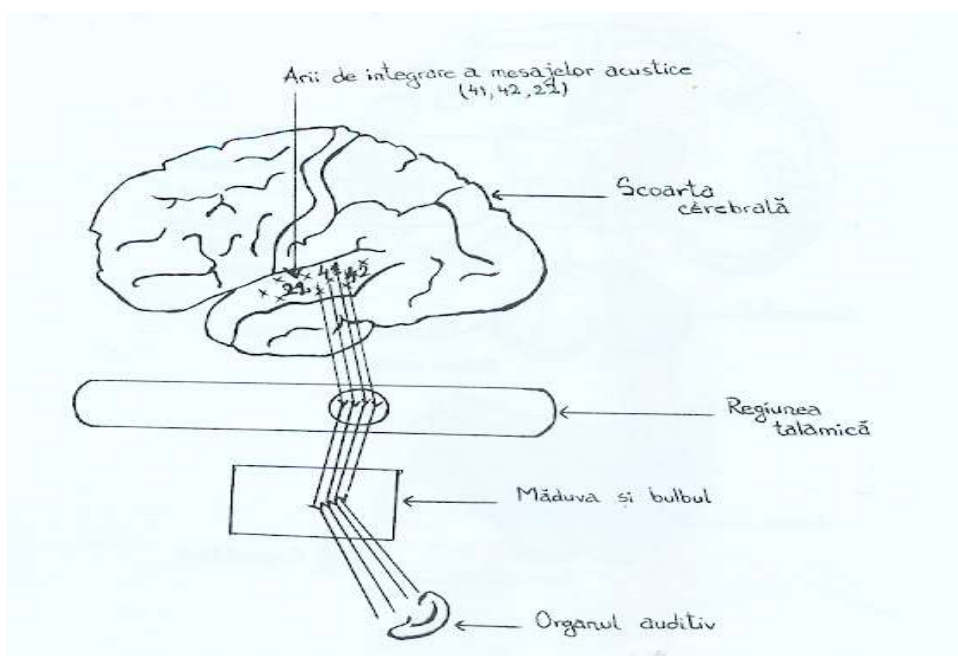


Figura 3 Detaliu din localizarea segmentelor corticale ale analizatorilor

Zona temporală a scoarței cerebrale în care se situează centrii nervoși ai auzului, face parte din neocortexul de asociație. Neocortexul este porțiunea cea mai recent filogenetic a scoarței care atinge la om o dezvoltare și o organizare incomparabilă cu ale oricărui animal. Aria de asociație temporală primește proiecții de la talamus care declanșează stările emoționale de tip instinctual (furie, frică, depresia, etc.) și de la hipotalamus, care este implicat în activitatea psihică, coordonând comportamentul afectiv (mânie, euforie, teamă, calm, bucurie) și prin urmare are legătură cu anumite reacții emoționale. Aceste zone de asociație în urma excitării lor, nu produc manifestări senzitive sau motorii, ele îndeplinesc funcții mult mai complicate decât realizarea interconexiunii regiunilor corticale.

Reflectarea senzației auditive în conștiința omului produce stări afective care ies din domeniul științelor exacte. Pe baza informațiilor cu privire la procesele psiho-neuro-fiziologice implicate în audierea muzicii, putem afirma că momentul trecerii de la fiziologic la psihic este mult mai

greu de precizat decât momentul de trecere de la procesele fizice la cele fiziologice. În acest stadiu al evoluției fenomenului sonor, au loc transformări calitative în legătură cu natura emoțională a muzicii; începe acum să acționeze domeniul psihic propriu numai ființei umane care percepe sunetele considerate nu izolat ci ca o relație sonoră, ceea ce înseamnă organizare.

“În urma cercetărilor s-a descoperit că sediul percepției muzicale se află într-o regiune a creierului mare care de obicei rămâne nevătămată chiar și în cazul defectelor psihice grave.”³⁷ Natura percepției muzicale în sine rămâne neînțeleasă îndeajuns. Cu toate acestea putem afirma că în primul rând muzica ne afectează sistemul nostru nervos luat în întregul său.

Atunci când stimulii sonori externi (muzica) ajung prin intermediul organului auditiv în scoarța cerebrală, rezultatul se manifestă prin schimbări de natură psihologică. Datorită faptului că centrii auzului nu sunt izolați ci sunt în legătură cu centrii altor organe (de ex. au legătură cu hipotalamusul care este centrul neurofiziologic care controlează funcțiile autonome ale organismului), fenomenul sonor poate produce în organismul uman și schimbări de natură somatică.

Datorită acestor constatări, muzica a început să fie folosită tot mai mult în scop terapeutic. Efectele benefice ale muzicii au fost remarcate de foarte multă vreme și s-a profitat de ele. Totuși, în trecut aceste efecte ale muzicii erau legate de magie, demonologie, religie. Astăzi datorită posibilităților de investigație și descoperirilor psihologice, muzicoterapia se poate dezvolta normal ne mai fiind legată de magie, religie, demonologie.

³⁷ Rodica, Ciurea, articolul “Muzicoterapia-o ipostază insuficient valorificată a muzicii” din *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, Conservatorul de muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, 1979, p.332.

3. Muzicoterapia

În urma cercetărilor și experiențelor făcute de specialiști s-a demonstrat că muzica are un dublu impact asupra ascultătorului, psihic și organic. Datorită acestui fapt, muzica a început să constituie un important obiect de studiu pentru medicină (ajutată de psihologie, muzicologie și alte științe sociale), sub raportul utilizării ei în scop terapeutic, vizând ameliorarea suferințelor patologice psihice și somatice.

Utilizarea muzicii în scop terapeutic, datează încă din antichitate, dar numai de câteva decenii posibilitatea de a acționa tămăduitor asupra vieții psihosomatice a individului, a intrat sub denumirea de muzicoterapie.

Muzicoterapia este o formă de psihoterapie. Diferența dintre psihoterapie și muzicoterapie constă în faptul că în cazul psihoterapiei influențarea în sens terapeutic a psihicului bolnavului se face prin intermediul cuvântului iar în cazul muzicoterapiei se face prin intermediul muzicii. În muzicoterapie agentul exclusiv terapeutic nu este cuvântul medicului ci însăși muzica. Cu toate acestea, contextul terapeutic în care se realizează terapia prin muzică nu exclude prezența terapeutică a medicului, ci din contră, o include așa încât putem afirma că muzicoterapia legată de acest context terapeutic reprezintă o formă, o metodă de psihoterapie.

Din aceste considerente rezultă valabilitatea definiției dată de Andrei Athanasiu care afirma că: “muzicoterapia este un ansamblu de metode psihoterapeutice implicând participarea activă a bolnavului, utilizând complexul sunet – ființă umană în scop de diagnostic și tratament”.³⁸

³⁸ Athanasiu, Andrei, *Medicină și muzică*, op. cit., p.111.

Datorită faptului că muzicoterapia folosește în grup diferite modalități de expresie psihomotorie ea poate fi încadrată în grupa psihoterapiilor expresive. Psihoterapia expresivă folosește mijloace de expresie artistică în scopuri terapeutice. Aceste mijloace își dovedesc eficiența prin faptul că ele fac apel la sunet, diferit de cuvânt, pentru a realiza o relație optimă între educator și subiect.

American Music Therapy Association definește muzicoterapia ca fiind: “folosirea prescrisă a muzicii de către o persoană calificată cu scopul de a aduce schimbări pozitive de natură psihologică, fizică, cognitivă.”³⁹ Muzicoterapia se aplică la fel ca și celelalte forme de psihoterapie, atât omului sănătos, căruia îi asigură o menținere sau chiar o îmbunătățire a sănătății mentale și psihice, cât și omului aflat într-o stare de impas existențial: dificultăți de relaționare (îl ajută să se integreze mai bine), boli somatice (îi alină suferința), handicapuri fizice și mentale (ajută comunicarea, îi poate motiva să facă anumite activități, ajută la coordonarea mișcărilor în cazul handicapului fizic).

“Muzica este o parte intrinsecă din noi toți: pulsul și ritmul se pot găsi în bătăile inimii, respirația, mișcările corpului, melodia se crează în cântecul nostru, în plânsul nostru; toată gama de emoții poate fi gasită în ritmurile și armoniile diferitelor stiluri muzicale. Această legătură intimă cu muzica poate rămâne în ciuda handicapurilor sau bolilor.”⁴⁰

Eficacitatea terapiei prin muzică, există numai în cazul în care ea solicită și stimulează elementele pozitive ale ființei umane: perseverența, voința, încredere în sine, comunicare.

3.1. Scurt istoric al muzicoterapiei

Efectele benefice ale muzicii au fost remarcate de foarte multă vreme. Încă din vremurile îndepărtate când muzica se impunea în dimensiunile sale

³⁹ <http://www.musictherapy.com>

⁴⁰ <http://www.nordoff-robbins.org.uk/html/therapy.html>

magice de incantație și exorcism și până în zilele noastre când s-a instaurat cunoașterea, muzica și-a manifestat mereu prezența în viețile oamenilor.

Originea muzicii, în sine, este necunoscută, dar folosirea muzicii în cadrul ceremoniilor de vindecare este o practică veche. Obiectivele terapeutice au fost multă vreme confundate cu întrebuințarea magică și rituală a muzicii. Muzica produsă cu ajutorul instrumentelor sau a vocii umane, împreună cu dansul și cuvintele au fost considerate de a fi eficace în izgonirea bolilor sau vindecarea rănilor. În antichitate bolile erau vazute ca un dezechilibru între fizicul și psihicul omului. Mai mult decât atât, boala era considerată ca fiind o stăpânire, o posedare a ființei umane de către duhurile rele. Chiar și în evul mediu, bolile au continuat să fie văzute ca o pedeapsă și un rezultat al faptelor păcătoase. În același timp, bolile mentale au fost considerate ca fiind o posedare de spirite rele; acești oameni erau exorcizați și omorâți. De exemplu: "În Europa, mii de oameni bolnavi mental au fost omorâți deoarece halucinațiile ori iluziile lor erau interpretate ca o posesiune a diavolului."⁴¹ Muzica în aceste cazuri se credea că are o origine divină și era unită cu magia. Sunetul muzical, ritmul, melodia erau considerate de oameni ca fiind spirite bune care se luptau împotriva duhurilor rele care puneau stăpânire pe ființa umană și ajutau la restabilirea armoniei între fizicul și psihicul omului.

Este evident că atitudinea afectivă, religioasă, chiar credulă în fața fenomenelor muzicale se datorează în mare parte rezultatelor obținute, dar aceasta nu răpește nimic din faptul că muzica prin elementele sale esențiale are un impact asupra ființei umane, impact care poate genera efecte benefice.

⁴¹ <http://www.macalester.edu>

În Grecia antică toți filozofii importanți au teoretizat despre originea, natura și funcția muzicii. Filozofii greci atribuiau muzicii o origine divină și o semnificație religioasă. Pentru ei muzica reprezenta și un microcosmos în ordine și armonie cu universul. "Ei puneau în legătură sistemul intervalelor muzicale cu sistemul corpurilor cerești și de asemenea găseau o corespondență particulară între diferite moduri (chiar anumite note) și diferite planete."⁴² Prin studiul proprietăților acustice ale intervalelor muzicale ei credeau că vor ajunge să înțeleagă tot mai mult universul. De asemenea, vechii greci au crezut că muzica poate influența stările emoționale, comportamentale ale omului, poate vindeca bolile, purifica trupul și mintea. Aceleași puteri sunt atribuite muzicii și în Vechiul Testament. În 1 Samuel 16:14-23 ni se relatează povestea lui David care se pare că a fost unul dintre cei care au folosit muzica în scop terapeutic pentru a calma crizele de furie ale regelui Saul. Aceste crize de furie erau considerate ca fiind o posedare demonică. "Când duhul trimes de Dumnezeu venea peste Saul, David lua arfa și cânta cu mâna lui; Saul răsufla atunci mai ușor, se simțea ușurat și duhul cel rău pleca de la el". (1 Samuel 16:23)

Revenind la vechii greci trebuie să amintim faptul că Pitagora (sec.VI - i.d.Hr.) care era un filozof, matematician, poet și medic deopotrivă, afirma că sănătatea este un echilibru care poate fi restabilit cu ajutorul muzicii. Pitagora împreună cu discipolii săi au ajuns la concluzia că întreaga lume este guvernată de intervale muzicale fondate pe reguli matematice. Datorită acestui fapt ei susțineau că mișcarea planetelor produce o "muzică a sferelor" și astfel au dezvoltat ideia unei terapii prin muzică cu ajutorul careia umanitatea poate fi adusă în armonie cu sferele cerești. Platon susține ideile lui Pitagora și amintește faptul că slujitorii

⁴² Grout, Donald, Jaj, *A history western music*, W.W. Norton & Company. Inc, New York, 2018, p.6.

zeului Zamolxe, cu ajutorul muzicii, a cântecelor, vindecau sufletul și odată cu el trupul bolnavului.

Datorită faptului că pentru greci muzica era un mijloc de purificare și de vindecare ei dădeau fiecărui mod în parte diferite proprietăți: *modul dorian* – era considerat viril, grav, maiestuos, educativ, cu posibilitatea de a readuce sufletul într-un mediu bun, corect; *modul hipodorian* – era stabil, maiestuos și mai activ decât dorianul; *modul frigian* – era văzut ca fiind agitat, plin de entuziasm; *modul lidian* – era funebru, decent, educativ; *modul hipolidian* – era considerat ca fiind voluptuos, odihnitor.

Valoarea terapeutică a muzicii era recunoscută și de medicii romani. "Poate Boetius a exprimat cel mai direct și plastic ideea valorii terapeutice a muzicii prin cuvintele: "sănătatea este atât de muzicală, încât boala nu este nimic altceva decât o disonanță și această disonanță poate fi rezolvată prin muzică".⁴³

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, oamenii de știință au început să investigheze efectele muzicii asupra corpului uman. De asemenea, muzica începe să fie utilizată în azilurile de bolnavi mental, sub forma unei terapii pasive reprezentată prin concertele date pentru bolnavii internați. Scopul acestei muzicoterapii era acela de a calma sau de a stimula bolnavii. În acea perioadă se vorbea mai ales despre efectele muzicii asupra funcțiilor vitale ale organismului cum ar fi: presiunea sângelui, ritmul respirațiilor, circulația sângelui, bătăile inimii cât și despre efectele vibratorii asupra corpului.

La începutul secolului XIX-lea, datorită apariției câtorva posibilități de investigare a sistemului nervos, un număr mare de cercetători au început să caute o relație între muzică și răspunsurile fiziologice și

⁴³ Ciurea, Rodica, Articolul "Muzicoterapia - o ipostază insuficient valorificată a muzicii", din *Lucrări de muzicologie*, vol 10-11, Conservatorul de muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, 1979, p.331.

psihologice ale organismului uman. În țări ca și Anglia, USA, Argentina, muzicoterapia devine în acest secol o terapie care tinde să atingă mai multe obiective: scăderea anxietății, ameliorarea relațiilor afective, ameliorarea proceselor de comunicare și expresie la bolnavii cu diferite tipuri de handicapuri, etc.

Dezvoltarea muzicoterapiei ca și profesie, se crede ca a avut loc în spitale, în special în spitalele de psihiatrie. O mare contribuție la dezvoltarea muzicoterapiei ca și profesie l-au avut și războaiele. Ele au fost considerate ca fiind cele care au provocat o mulțime de boli mintale. Odată cu apariția bolilor a trebuit să fie găsit și un mijloc de tratare a lor. De exemplu: primul război mondial a condus la acceptarea psihiatriei ca o parte integrantă a tratamentului medical; al doilea război mondial a dus la o dezvoltare a terapiei de grup și la folosirea tot mai mult a muzicii în spitale. Medicii au afirmat că: "folosirea muzicii în spitale, în acea vreme, a însemnat mai mult decât un ajutor moral pentru pacienți; ea a grăbit procesul de recuperare."⁴⁴ Aceasta a însemnat prima recunoaștere oficială a muzicii ca și metodă terapeutică. La sfârșitul celui de-al doilea război mondial, muzicienii au fost repartizați în spitale pentru a lucra direct cu pacienții. Aceasta a fost perioada care a condus la stabilirea ca și profesie a muzicoterapiei.

Spre sfârșitul secolului XIX apar chiar și lucrări științifice care vorbesc despre influența muzicii asupra diferitelor funcții ale organismului.⁴⁵ Dintre acestea cităm:

a. Cercetările lui Dogiel C. (1880) despre influența muzicii asupra funcțiilor aparatului circulator.

⁴⁴ <http://www.macalester.edu>

⁴⁵ Boris Luban-Plozza & Ioan Bradu Iamandescu, *Dimensiunile psihologice ale muzicii – introducere în muzicoterapie*, Editura Romcartexim, București, 1997, p.130.

b. Lucrările lui Binet B. și Combiel R. referitoare la efectul muzicii asupra respirației și ritmului cardiac.

c. Experimentele lui Ferrari J. în legătură cu acțiunea muzicii asupra bolnavilor psihici. Pe baza celor afirmate anterior observăm deci că muzicoterapia , într-o măsură mai mare sau mai mică, cu toate rezultatele variabile, a fost utilizată din antichitate până în zilele noastre.

Astăzi rolul și locul muzicii în terapeutică a fost reevaluat. Datorită posibilităților de investigare și datorită descoperirilor psihologice, muzicoterapia se poate dezvolta normal ne mai fiind legată de magie, religie, demonologie.

Muzica are un efect dinamizant, acționează asupra voinței omului și are putere de a spori rezistența individului la dificultăți și față de boală. Ceea ce este de asemenea important este capacitatea muzicii de a facilita comunicarea interumană, de a crea un climat de bună înțelegere între oameni.

Cu toate acestea, specialiștii în domeniu afirmă că: "Muzica în sine nu este terapeutică, dar ea poate deveni suportul unei terapii. Efectul benefic al muzicii rezultă din impactul pe care elementele esențiale ale muzicii (sunetul, ritmul, melodia, armonia), îl au asupra ființei umane. Ele permit obținerea detensionării psihice și afective, retrăirea unor amintiri și emoții, etc."⁴⁶

3.2. Elementele esențiale ale muzicii - corespondentul lor în plan terapeutic

Din cadrul activităților de expresie fac parte și activitățile de artterapie, care se referă în principal, la folosirea mijloacelor de expresie artistică în scopuri terapeutice. Muzica reprezintă arta de a exprima sentimente și

⁴⁶Moș, Adela Maria, *Elemente de psihoneurologie*, Editura Universității Emanuel din Oradea, 2002, p.285.

idei cu ajutorul sunetelor pe care le pune în relație unul cu celălalt într-o manieră specifică.

Muzicoterapia folosește ca și agent exclusiv terapeutic muzica și prin urmare, se încadrează în aria vastă a psihoterapiei prin artă. Valoarea terapeutică a muzicii rezultă din influențele multiple pe care le are asupra psihicului uman, datorită complexității fenomenului muzical.

Muzica declanșează stări afective dintre cele mai variate: de la emoția muzicală cu o manifestare de bucurie , tristețe, liniște, până la descărcări explozive.

Cu toate că muzica este o artă complexă, ea este în același timp accesibilă tuturor oamenilor. “Muzica dispune de cel mai fin și penetrant limbaj artistic – *sunetul muzical* – ca element sonor fundamental cu care operează.”⁴⁷ Cu ajutorul sunetului, muzica și-a creat un limbaj propriu, specific ce se concretizează prin: melodie, armonie, ritm.

Ritmul, în muzică este înțeles ca fiind o mișcare sau o succesiune organizată a duratei sunetelor. Din punct de vedere estetic, ritmul este elementul care dă mișcarea, vigoarea, energia, ordonând pulsația.

Melodia reprezintă un ansamblu de sunete successive de înălțime variabilă. Ea este un rezultat final al unei creații muzicale.

Armonia se referă la executarea simultană a mai multor sunete rânduite în acorduri. Elementele esențiale ale muzicii: ritmul, melodia și armonia nu se pot separa concret deoarece ele se regăsesc una în cealaltă.

Acest limbaj muzical interacționează cu ființa umană luată în ansamblu său, iar efectele benefice ale muzicii rezultă din impactul pe care elementele esențiale ale muzicii îl au asupra ființei umane. Edgar Willems afirma că⁴⁸: limbajul muzical rezonează cu ființa umană datorită faptului

⁴⁷ Mușu Ionel, Taflan Aurel-coordonatori, *Terapia educațională integrată*, Editura Pro Humanitate, 1997, p.133.

⁴⁸ Willems, Edgar, *Introduction a la musicotherapie*, edition, Pro Musica, Fribourg, Suisse, 1978, p.23.

că elementele naturii umane: viața fiziologică, viața psihologică (afectivă), viața mentală sunt reflectate în elementele fundamentale ale muzicii: ritm, melodie, armonie. Astfel viața fiziologică implică dinamism, mișcare, generând ritmul. Viața psihică (afectivă) cuprinde emoții generate de sunetele muzicale, respectiv de melodie. Viața mentală presupune conștientizarea lumii sonore, reprezentând armonia. Fiecare dintre aceste elemente ale muzicii are un corespondent în plan terapeutic. În secolul nostru numeroși medici terapeuți, oameni de știință aplică muzicoterapia în sisteme și modalități diferite utilizând fie: *sonoterapia*, *ritmoterapia* sau *meloterapia* în măsura în care *sunetul*, *ritmul* și *melodia* ca elemente ale limbajului muzical au fiecare din ele proprietăți specifice, care le fac apte pentru un tratament neuropsihic corespunzător.

3.2.1. Sunetul – Sonoterapia

Date generale referitoare la sunet

Edgar Willems este unul dintre autorii care consideră că sunetul este un element fundamental al muzicii alături de ritm, melodie și armonie. Într-adevăr, sunetul poate fi considerat un element al muzicii, dar în același timp am putea afirma că el este mai mult decât atât. Sunetul constituie mai degrabă materialul sonor fundamental cu care operează muzica. Prin sunet, muzica și-a făurit un limbaj specific ce se concretizează prin: ritm, melodie, armonie.

Sunetul izolat este un element premuzical, el rămâne strict în cadrul senzitiv și este situat undeva în afara muzicii, a artei. Doar atunci când sunetele sunt puse în relație ele dau naștere muzicii. Sunetul izolat nu produce nici o stare de natura psihică (afectivă) deoarece el este doar un fenomen fiziologic, o senzație de înălțime tonală bine determinată care se produce în melcul urechii interne. Pentru ca senzația să apară este

necesar ca stimulul să aibă o anumită intensitate. Cantitatea minimă de intensitate a stimulului capabilă să producă o senzație se numește prag absolut minimal.

Sonoterapia

Sonoterapia folosește ca și agent terapeutic atât sunetul care nu atinge valorile de intensitate minimală (sub 16 Hz) cât și sunetul cu intensitate foarte mare (peste 20000 Hz). Stimulii sonori cu intensitate mică se numesc infrasunete, produc efecte fiziologice și prin urmare sunt folosite în medicină pentru tratarea unor boli. Stimulii sonori cu intensitate mare de peste 20000 Hz se numesc ultrasunete. S-a constatat experimental că aceste sunete produc o senzație de jenă, disconfort psihic care se accentuează cu timpul, transformându-se în durere. De asemenea, s-a constatat că aceste sunete produc schimbări de natură fiziologică în organismul uman și datorită acestui fapt sunt folosite de medicină în vederea tratării diverselor boli dintre care amintim: artrite, artroze, nevrite, dureri musculare, inflamații ale tendoanelor, etc.

Pe lângă aceste sunete care se situează în afara domeniului de audibilitate al omului, sonoterapia folosește ca și agent terapeutic și sunetele care se încadrează în domeniul de audibilitate. Sonoterapia acordă un prim loc puterii fizice și fiziologice a vibrației sonore: fizic în sensul că ea are putere de organizare a materiei așa cum s-a constatat în urma cercetărilor recente- "Cercetările recente, efectuate de către specialiștii în terapia prin sunet și biologi, au demonstrat efectele vibrațiilor sonore asupra celulelor vii. Folosind diapazoanele ca sursă de sunet, s-a observat faptul că diferitele frecvențe ale sunetelor din gama muzicală au determinat schimbarea culorii și a formei celulelor sanguine"⁴⁹- fiziologic prin faptul că acționează asupra circulației

⁴⁹ Dewurst-Maddok, Olivea, *Terapia prin sunet*, Editura Teora, București, 1999, p.71

sângelui, ritmului cardiac, activității neuromusculare, ritmului respirației, etc.

Se poate de asemenea ca prin natura vibrației sonore să fie influențați centrii auditivi și datorită acestui fapt să se poată remedia unele tulburări ale vocii cum ar fi: bâlbâiala, pierderea vocii, iregularități în registrul vocal, etc.

Vibrația, în calitate de fenomen pur material este folosită actual de diferiți educatori care lucrează cu surdomuții. "Atunci când punem mâna pe un pian, pe o tamburină sau pe laringele unei persoane care cântă se poate stabili un contact rudimentar cu muzica prin intermediul vibrațiilor."⁵⁰ Pe baza celor afirmate anterior se poate ajunge la concluzia că sunetul izolat (fenomen fizic și fiziologic) nu produce în organism efecte psihice ci numai efecte de natură somatică; sonoterapia poate depăși domeniul muzical propriu-zis deoarece folosește ca și agent terapeutic sunetul izolat. Sunetul, în sine, este un element premuzical și atunci când este folosit ca și un fenomen izolat el nu aparține domeniului artei (muzicii).

3.2.2. Melodie, armonie - Meloterapie

Considerente de ordin general referitoare la melodie.

Muzica este o desfășurare, o cugetare de sunete a căror îmbinare constituie melodia, iar viteza desfășurării reprezintă elementul ritmic.

Sunetele organizate, puse în relație unul cu celălalt în cadrul unei lucrări muzicale nu au doar o valoare științifică ci și o valoare afectivă.

Melodia reprezintă elementul esențial al muzicii. Odată cu melodia, se poate spune că începe să se vadă din punct de vedere structural muzica.

Sub aspect etimologic cuvântul *melodie* derivă din grecescul *melos* care înseamnă cântec. Melodia sugerează ideea de succesiune, de

⁵⁰ Willems, Edgar, *Introduction a la musicotherapie*, Edition, Pro Musica, Fribourg, Suisse, 1978, p.15.

desfășurare, de punere în relație a sunetelor de diferite înălțimi (elementul intonațional) și diferite durate (elementul ritmic). Adrian Iorgulescu, definește melodia ca fiind “o succesiune de sunete între care se stabilesc relații multiple, sub aspectul duratelor și înălțimilor în principal, al intensității și timbrului în subsidiar, posedând finalitate artistică.”⁵¹ Forma melodică este tributară elementului ritmic; nu există melodie fără ritm, ritmul aparținând în mod intrinsec melodiei.

În antichitatea greacă se cunoștea *melopecta* (declamație cantabilă a discursurilor) care prin unire cu *ritmopecta* (compoziție de natură ritmică derivând din dans) a dat naștere melodiei. Din punct de vedere istoric, melodia apare în urma ritmului, dar adevărata muzică se dezvoltă odată cu apariția melodiei (este probabil ca melodia să-și aibă originea în inflecția naturală a vorbirii deoarece vorbirea posedă două constituențe ale melodiei: variația de înălțime și ritmul). În muzică “ritmul are prioritate, dar melodia are primordialitate.”⁵²

La început melodia a fost monodică (intonată pe o singură voce). Când s-a trecut la cântarea pe mai multe voci, s-a ajuns la suprapunerea inevitabilă a sunetelor, astfel apărând un alt element al muzicii, armonia.

Revenind la melodie, trebuie să menționăm faptul că de ea depinde accesibilitatea unei lucrări muzicale. Atunci când un ascultător este pus să audieze o lucrare muzicală, melodia este elementul muzicii pe care acesta îl poate distinge cel mai repede. Melodia reprezintă un punct de sprijin pentru ascultător, ea reprezintă calea pe care se poate înainta în înțelegerea unei piese muzicale. Posibilitățile de sugestie ale melodiei sunt vaste, desenul melodic putând induce în mintea ascultătorului o serie de imagini precum: zborul unei insecte, evocarea furtunii, cântecul unor

⁵¹ Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical, materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988, p.112.

⁵² Giuleanu, Victor, Iușceanu, Victor, *Tratat de teorie a muzicii*, op. cit., p.17.

păsări, etc, sau de asemenea poate să evoce idei, simple obiecte sau fenomene. Melodia poate să trezească “puternice sentimente a căror apariție nu este obligatoriu legată de reacția în plan afectiv a conținutului ideational sugerat de melodie, fiind deci un efect indirect al melodiei.”⁵³

Unul din elementele melodiei care are un rol important în ceea ce privește tipul de emoții (pozitive sau negative) declanșate în timpul audierii muzicii, este tonalitatea. Tonalitatea majoră este corelată în general cu emoțiile pozitive, cu stările de bună dispoziție, de relaxare, în timp ce tonalitatea minoră este corelată de obicei cu emoțiile negative (stări de încordare, de tristețe). În timp ce se audiază o piesă muzicală se poate constata că cel care participă la această audiție are mai întâi o reacție instictivă la solicitarea sonoră exterioară. Această reacție se poate concretiza fie printr-o atitudine de acceptare în cazul în care se apreciază sunetele (melodia) ca fiind agreabile, fie o atitudine de apărare, de respingere în cazul în care melodia este considerată ca fiind dezagreabilă.

I. B. Iamandescu susține faptul că și structura (forma) melodiei are un impact asupra ascultătorului. El afirmă că structura melodiei de tip ABA (partea a doua a melodiei diferă de prima, iar partea a treia este o revenire a primei părți) “poate să sugereze acel *on revien toujours* al experienței umane, presărată cu numeroase reveniri la un anumit *statu quo* al echilibrului sufletesc dar și la evoluția ciclică a ființei umane venite din neant și întoarsă pe același tărâm.”⁵⁴ Există însă numeroase excepții de la aceste reguli deoarece nu toate melodiile au forma de tip ABA, ci pot să aibă o desfășurare mai amplă. Reacțiile ascultătorului în acest caz variază în funcție de personalitatea acestuia sau de condițiile conjuncturale ale audiției. Forța de expresie a unei linii melodice nu se datorează numai tonalității sau formei melodiei, ci și intervalelor care iau naștere din

⁵³ Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan, *op. cit.*, p.27.

⁵⁴ Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan, *op. cit.*, p.37.

succesiunea sunetelor și care pot genera grade diferite de tensiune. Intervalele consonante sunt percepute de auzul nostru ca o unitate sonoră, ele dau senzația de stabilitate, echilibru, în timp ce intervalele disonante nu sunt percepute ca o unitate, iar senzația dată de ele este una de instabilitate, de tensiune. De asemenea forța de expresie a melodiei poate depinde și de organizarea variată a duratelor (ritmul) care contribuie în aceeași măsură la potențarea sau diminuarea forței energetice a melodiei.

Influența pe care melodia o exercită în domeniul afectivității ascultătorului nu este tributară evaluării cognitiv-intelectuale de către ascultător a unor idei vehiculate prin intermediul melodiei. Această influență de natură afectivă se datorește în mare măsură relațiilor dintre centrul auditiv și conexiunile cortico-limbice precum și dintre sistemul limbic și talamus sau hipotalamus, cu implicarea unor zone prefrontale; toate aceste structuri sunt responsabile de apariția emoției ca și fenomen psihic.

Efectele melodiei variază în funcție de interpretare, de natură și calitatea instrumentelor folosite sau în funcție de receptivitatea individului.

Date generale referitoare la armonie.

Armonia este un element al muzicii care se regăsește în cadrul melodiei. Armonia este ceea ce susține melodia. Am afirmat anterior că la început melodia a fost monodică, însă cu timpul s-a trecut la cântarea pe mai multe voci și astfel s-a ajuns la suprapunerea inevitabilă a sunetelor, ceea ce a dat naștere unui nou element al muzicii numit armonie. Acordurile (sincronie sonoră) reprezintă materialul principal al armoniei. Acordul, această simultaneitate sonoră poate genera diferite senzații urechii ascultătorului. În cazul acordurilor consonante senzația generată urechii ascultătorului este una plăcută. Sunetele unui accord consonant sunt percepute de auzul nostru într-o strânsă unitate sonoră. Termenul de

consonant vine din latinescul *consono-are* care înseamnă: a suna împreună, a suna la fel, a se potrivi. Un acord consonant ne oferă senzația de repaus, stabilitate, echilibru.

Acordurile disonante produc o senzație mai puțin plăcută. Sunetele componente ale acordului, auzite simultan, nu se contopesc, fiecare din ele având tendința de a se desprinde unul de altul.

Edgar Willems distinge aspectul triplu⁵⁵ al unui accord: senzorial, afectiv și mental.

Din punct de vedere senzorial, acordul este o simultaneitate materială de mai multe sunete, este un fenomen fiziologic, senzorial care se transformă într-o senzație auditivă la nivelul urechii interne, intrând astfel în contact cu ființa umană.

Din punct de vedere afectiv, acordul este o simultaneitate de cel puțin două raporturi sonore, consonante sau disonante. Aceste raporturi (relații) sonore ating sensibilitatea noastră afectivă participând la crearea stării afective.

Pe lângă faptul că acordul este o simultaneitate materială de sunete (aspect senzorial) sau o simultaneitate de cel puțin două raporturi sonore consonante sau disonante (aspect afectiv), el reprezintă și o funcțiune tonală în cadrul unei lucrări muzicale. Recunoașterea unor acorduri consonante sau disonante ca și funcțiuni tonale în cadrul unor lucrări muzicale “este rodul, în primul rând al intuiției muzicale depinzând decisiv de particularitățile analizatorului acustic, pe toată întinderea sa, dar și al unei evaluări intelectuale ce sesizează configurația sonoră, simultaneitatea notelor unui acord (în cazul muzicienilor, dar și în cazul unor melomani cu ureche muzicală).”⁵⁶

⁵⁵ Willems, Edgar *Introduction a la musicotherapie*, Edition, Pro Musica, Fribourg, Suisse, 1978, p.44.

⁵⁶ Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan, op. cit., p.38.

Din cele afirmate până aici putem trage concluzia că armonia este o completare a melodiei și merită să se țină cont de ea în muzicoterapie deoarece atunci când melodia este susținută de armonie influența pe care melodia o exercită în domeniul afectivității ascultătorului dobândește valori maxime.

Meloterapia

Datorită influenței pe care melodia o exercită în domeniul afectivității umane, ea a început să fie folosită în scopuri terapeutice.

Termenul de meloterapie se referă la folosirea muzicii în scopuri terapeutice. Deseori termenul de meloterapie este folosit în diferite contexte ca fiind unul și același cu termenul de muzicoterapie. În mod normal termenul de meloterapie nu este unul și același cu termenul de muzicoterapie. Meloterapia este fără îndoială elementul central al muzicoterapiei, dar datorită faptului că melodia este considerată ca fiind centrul muzicii deoarece ea înglobează și celelalte elemente fundamentale ale muzicii (sunet, ritm, armonie) și că adesea muzicoterapia a fost limitată sub influența particulară activă a melodiei există o îndreptățire în folosirea termenului de muzicoterapie în locul termenului de meloterapie și invers.

Meloterapia este folosită astăzi în domeniul psihologiei medicale, psihosomaticii și psihiatriei. În aplicarea ei, meloterapia urmărește mai multe obiective ca de exemplu: explorarea universului afectiv al individului care are o valoare diagnostică și terapeutică, creșterea tonului energetic, reconstrucția și reorganizarea vieții interioare, ușurarea comunicării atât la omul normal cât și la omul bolnav care și-a pierdut capacitatea de-a comunica cu ceilalți din jurul lui, etc.

În cadrul meloterapiei se disting două moduri de abordare:

1. Meloterapia receptivă
2. Meloterapia activă

1. Meloterapia receptivă

În cadrul acestei metode de meloterapie accentul se pune pe audiere. Esențialul constă într-o cât mai bună receptare a muzicii fără solicitarea exprimării verbale a muzicii. Rolul terapeutului, aici, este de a sprijini bolnavul în audierea muzicii și în asumarea propriei anxietăți. Bolnavul audiază un program stabil după un test de receptivitate muzicală realizat de către un psiholog. Audiția unei opere muzicale se poate realiza în cadrul ședințelor individuale, dar și a celor de grup. În cadrul ședințelor de audiere în grup se poate solicita uneori chiar și o exprimare verbală a trăirii muzicii.

2. Meloterapia activă solicită o participare activă a pacienților, o mai mare expresivitate din parte lor. Meloterapia activă este aplicabilă atât în grup cât și individual și este destinată în special pacienților care au mari dificultăți de vorbire și de comunicare.

Prin intermediul unor jocuri muzicale, pacienților li se oferă posibilități cât mai variate de exprimare. Ele sunt deosebit de utile în cazurile de handicap motor și psihic. În aceste cazuri este încurajată atât improvizația cu ajutorul vocii cât și cu ajutorul instrumentelor (explorarea instrumentală).

3.2.3. Ritmul – Ritmoterapie

Noțiunea generală de ritm

Alături de sunet, ritmul este un element care are viață proprie, acest lucru însemnând ca el înainte de toate este un element premuzical.

Sub aspect etimologic, cuvântul *ritm* derivă din grecescul “reo” care înseamnă a curge, a merge, a trece.⁵⁷

⁵⁷Giuleanu, Victor, Iușceanu, Victor, *op. cit.*, p.17..

În sens general, ritmul sugerează ideea de mișcare, de succedare în timp a proceselor și fenomenelor în univers. În natura, în organismul uman, în societate, în activitatea de zi cu zi, în arte, există mișcări care generează ritmuri. Ritmurile pot fi împărțite în două categorii:

1. ritmuri naturale

2. ritmuri artificiale

1. Ritmurile naturale sunt cele care se produc în natură: alternanța zi-noapte, mersul astrelor, succesiunea anotimpurilor și ritmurile biologice produse în organismul ființelor vii (bătaia inimii, procesul respirației, etc). Din punct de vedere structural, caracteristica principală a ritmurilor naturale este periodicitatea elementelor sale. "Ritmurile biologice au fost definite ca expresia unor sisteme oscilante în care evenimentele identice se produc la intervale de timp egale."⁵⁸

2. Ritmurile artificiale sunt apanajul activităților umane sociale, economice și culturale. Acestea pot fi la rândul lor voluntare sau involuntare. Ritmurile activităților sociale și economice sunt ritmuri involuntare (spontane) carora omul este constrâns să li se supună. Ritmurile activităților culturale sunt în schimb ritmuri voluntare (deliberate) și se numesc ritmuri artistice. Din cadrul ritmurilor artistice face parte și ritmul muzical.

Ritmul muzical și influențele sale în domeniul vieții psiho-fiziologice a ființei umane.

Dacă în sens general, ritmul este înțeles ca o succedare în timp a proceselor și fenomenelor din univers, în sens muzical ritmul trebuie înțeles ca o mișcare sau succesiune organizată a duratei sunetelor. Din punct de vedere estetic, ritmul este elementul care coordonează desfășurarea în timp a sunetelor dându-le mișcarea, vigoarea, energia,

⁵⁸ Athanasiu, Andrei, *op.cit.*, p.43

ordonând pulsația. Ritmul constituie prima manifestare de natură muzicală a omului. Ritmul are o forță expresivă și aceasta reiese din faptul că uneori și fără să fie însoțit de intonație produce efecte artistice. Privind astfel, ritmul ni se înfățișează ca un element menit să creeze stări sufletești diferite, să provoace emoții artistice.

Ritmul muzical, are ca primă proprietate terapeutică aceea de a stimula viața noastră vegetativă (fiziologică, motrică, dinamică). "Ritmul fiind o ideogramă a mișcării, prin asocierea constantă și indisolubilă dintre reprezentarea motrică a unei mișcări și imaginea auditivă, poate să ne explice influența muzicii asupra ritmului organic, ideativ, precum și motor propriu- zis."⁵⁹

În manifestările și formele concrete pe care le ia ritmul muzical se disting trei elemente care au funcțiuni distincte: tempoul, ritmul propriu-zis și metrul. Dintre aceste elemente doar tempoul și ritmul interesează în mod deosebit muzicoterapia. Tempoul este un element de gradare a vitezei cu care se desfășoară opera de artă iar ritmul propriu-zis este o rezultată a combinării și succesiunii diferitelor durate muzicale, sunete și pauze.

Tempoul și ritmul propriu-zis, aceste elemente ale ritmului muzical, acționează atât asupra vieții fiziologice a omului cât și asupra vieții psihice, mai precis asupra domeniului emoțional al ființei umane. Acțiunea exercitată de ritm în domeniul emoțional al omului duce la schimbări pe plan fiziologic. Cercetările efectuate de I. B. Iamandescu (1994-1997), Harrer, Spingte și Droh (1992) au arătat influențele pe care muzica prin intermediul ritmului le are asupra diferitelor aparate: locomotor, respirator, cardiovascular. Un tempo lent ne dă impresia de: noblețe, mărinimie, demnitate, pace și poate produce următoarele

⁵⁹*Idem.*

schimbări de natură fiziologică: reducerea tonusului muscular, scăderea frecvenței cardiace și a amplitudinii respiratorii, scăderea consumului de oxigen, scăderea tensiunii arteriale. Efectele unei muzici cu un tempo rapid, dinamic sunt inverse celor de mai sus. Un tempo rapid cu multe valori de note scurte ne dă impresia de frământare, emoție plăcută, agitare. În timpul audiției unei astfel de muzici cu tempo dinamic sau acompaniată de tobe s-a înregistrat o creștere a frecvenței pulsului tensiunii arteriale, a frecvenței și amplitudinii respiratorii, a tonusului muscular.⁶⁰

Ritmul muzical a fost cel mai studiat datorită accesibilității observării sale și datorită legăturilor pe care le are cu diferite bioritmuri ale ascultătorului, în primul rând cu frecvența cardiacă și respiratorie. Din datele pe care le avem despre influența ritmului muzical asupra activității fiziologice a organismului uman putem distinge faptul că: există o corelație între tempoul muzicii și bioritmurile ascultătorului; ritmul cel mai bine tolerat are un tempo aproximativ egal cu frecvența pulsului normal (70 de bătăi pe minut), orice accelerare a ritmului producând o creștere a frecvenței respiratorii și cardiace precum și o creștere a tensiunii arteriale. O muzică antrenantă, de exemplu: un marș, un vals, induce o creștere a tonusului muscular și ne incită adesea la dans sau la baterea măsurii, stimulând astfel motrocitatea și dinamica interioară a individului.

Ritmoterapia

Concordanțele ritmului muzical cu ritmurile organice sunt exploatate în muzicoterapie, ritmul muzical constituind un element de bază al muzicoterapiei. Valoarea terapeutică a ritmului muzical a fost cunoscută din toate timpurile iar ritmul a fost folosit ca și agent terapeutic. Folosirea

⁶⁰ Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan, *op. cit.*, p.85.

ritmului ca și agent terapeutic exclusiv în cadrul unei terapii poartă numele de ritmoterapie. Ritmoterapia poate depăși domeniul muzical propriu-zis deoarece ritmul este un element premuzical. Cu toate acestea, în ritmoterapie se pot folosi elementele ritmice ale educației muzicale. Datorită capacității pe care ritmul o are de a stimula motricitatea, ritmoterapia este utilizată cel mai adesea și cu rezultate încurajatoare în cadrul handicapărilor motor, copiilor și adulților apatici, pacienților cu insuficiențe glandulare, în vederea formării și reeducării psihomotricității.

Vom prezenta mai jos câteva exerciții ritmice⁶¹ care sunt folosite și care aduc rezultate excelente în cazul diverselor deficiențe:

- a. marșurile sunt folosite în particular pentru simțul timpului.
- b. bătutul din palme a: ritmului unui cântec, a primului timp din măsură sau a subdiviziunilor (binare sau ternare).
- c. improvizații ritmice folosind instrumentele de percuție sau mâinile, jocuri ritmice.

Aceste jocuri ritmice constau în ritmarea versurilor unui cântecel prin bătăi din palme, marcarea ritmului cu ajutorul instrumentelor de percuție asociat cu bătăi din palme.

Din cele prezentate până acum putem afirma că elementele constitutive ale muzicii care pot juca un rol în terapia muzicală sunt: sunetul, melodia, armonia, ritmul cu posibilități de sonoterapie, meloterapie și ritmoterapie, cu mențiunea că dintre aceste forme ale muzicoterapiei, sonoterapia și ritmoterapia pot depăși domeniul muzical propriu-zis deoarece sunetul și ritmul sunt elemente premuzicale.

Concluzii:

⁶¹ Willems, Edgar, *op.cit.*, p.29.

Muzica în sine nu este terapeutică. Valoarea terapeutică a muzicii rezultă din influențele multiple pe care le are asupra psihicului uman datorită complexității fenomenului muzical. Cu toate că muzica este o artă complexă, ea este în același timp accesibilă tuturor oamenilor. Ea are capacitatea de a declanșa stări afective dintre cele mai variate: de la emoția muzicală cu o manifestare de bucurie, tristețe, liniște, până la descărcări explozive.

Datorită acestui fapt, muzica poate crea suportul unei terapii - muzicoterapia - și este folosită cu succes în cazul persoanelor cu nevoi speciale. Muzicoterapia nu duce la vindecarea defectelor sau la eliminarea deficiențelor, dar poate conduce la schimbări pozitive la nivelul capacităților și comportamentelor, iar acest lucru face mai puțin vizibilă incapacitatea contribuind la speranța de sociabilizare și la declanșarea stărilor cathartice. Eficacitatea terapiei prin muzică există datorită faptului că muzica solicită și stimulează elementele pozitive ale ființei umane: perseveranța, voința, încrederea de sine, comunicarea, etc.

Bibliografie/Bibliography

Cărți/Books

1. Athanasiu, Andrei, *Medicină și muzică*, Ed. Medicală, București, 1986.
2. Copil- Violeta, Manuela, Dordea-Adelhaida, Kerekes-Dumitru, Copilu, *Biologie*- manual pentru clasa a XI-a, Editura Teora, București, 2001.
3. Dewurst-Maddok, Olivea, *Terapia prin sunet*, Editura Teora, București, 1999.
4. Giuleanu, Victor, Iușceanu, Victor, *Tratat de teorie a muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR România, București, 1962.

5. Giuleanu, Victor, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975.
6. Grout Donald, Jaj, *A history of western music*, W.W. Norton & Company. Inc, New York, 2018.
7. Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical, materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988.
8. Luban-Plozza, Boris & Bradu Iamandescu, Ioan *Dimensiunile psihologice ale muzicii- introducere în muzicoterapie*, Editura Romcartexim, București, 1997.
9. Moș, Adela Maria, *Elemente de psihoneurologie*, Editura Universității Emanuel din Oradea, 2002.
10. Mușu Ionel, Taflan Aurel-coordonatori, *Terapia educațională integrată*, Editura Pro Humanitate, 1997.
11. Ranga V., Teodorescu Exacru, I., *Anatomia și fiziologia omului*, Editura Medicală, București, 1969.
12. Wagner, Michael J. *Introductory musical acoustics*, Florida International University, 1978.
13. Willems, Edgar, *Introduction a la musicotherapie*, Edition, Pro Musica, Fribourg, Suisse, 1978

Studii, articole științifice/ Scientific studies and articles

14. Ciurea, Rodica, Articolul "Muzicoterapia- o ipostază insuficient valorificată a muzicii", din *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, Conservatorul de muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, 1979.

Surse on line/Online sources

15. <http://www.musictherapy.com>
16. <http://www.nordoff-robbins.org.uk/html/therapy.html>
17. <http://www.macalester.edu>

MARKETING FOR LUTHIERS

ANALYSIS OF VIOLINIST'S PREFERENCES FOR THE USE OF ACCESSORIES

ANALIZA PREFERINTELOR VIOLONISTILOR PENTRU UTILIZAREA ACCESORIILOR

REMUS GASPAR

National Academy of Music „G. Dima” from Cluj-Napoca

conscluj@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-0961-302X>

Abstract: *In this study, I investigated violinists' preferences regarding the choice of strings and rosin, depending on the context in which the violin is used. Additionally, I identified the reasons that influence violinists' decisions to change strings, as well as the average duration of use for a set of strings and the frequency of their replacement.*

Keywords: *orchestra; violin; music accessories; poll; strings; rosin; soloist;*

1. Introducere- Sondaj asupra preferințelor individuale privind utilizarea corzilor și a accesoriile muzicale

Această cercetare urmărește a analiza preferințele unor instrumentiști - violoniști din România - în ceea ce privește utilizarea corzilor și a accesoriilor muzicale. Cu scopul de a obține o înțelegere amplă a criteriilor care stau la baza alegerilor instrumentiștilor, s-a inițiat un sondaj detaliat, în baza unui chestionar cu aproximativ 30 de întrebări.

Pentru a asigura reprezentativitatea, eșantionul de studiu a inclus violoniști din diferite medii muzicale, precum și din variate ipostaze de interpretare, cum ar fi cel solistic, membru în formație de muzică de

cameră și orchestră⁶². Distribuția sondajului s-a realizat electronic, oferind participanților opțiunea de a-și menționa sau nu numele, pentru a asigura confidențialitatea și a încuraja astfel sinceritatea și obiectivitatea în formularea răspunsurilor. Întrebările sondajului au fost concepute pentru utilizatori profesioniști, care au posibilitatea de a acoperi domenii precum: preferințele privind corzile, mărcile utilizate frecvent, criteriile de selecție a corzilor, accesorii întrebuințate (cum ar fi arcușul, cordarul, bărbia, cheile, etc.) și factori de influență în procesul de luare a deciziilor legate de echiparea instrumentelor.

Rezultatele obținute au evidențiat o diversitate semnificativă în alegerile privind corzile și accesoriiile, reflectând variații în genuri muzicale, stiluri interpretative și experiența individuală a violoniștilor. Aspecte precum: reputația mărcii, durabilitatea și timpul de răspuns al sunetului au fost frecvent menționate ca factori influențatori în deciziile violoniștilor. În concluzie, acest studiu aduce o contribuție valoroasă în înțelegerea preferințelor din anul 2023 a violoniștilor din România privind accesoriiile muzicale folosite. Rezultatele pot fi folosite ca bază pentru dezvoltarea ulterioară a produselor de către producătorii de corzi, luând în considerare diversitatea nevoilor și dorințelor exprimate de comunitatea de violoniști. Totodată, aceste rezultate pot ajuta și magazinele de specialitate pentru a putea observa raționamentele din spatele procurării diverselor accesorii muzicale. Cercetarea reprezintă un punct de plecare pentru explorarea mai profundă a dinamicii complexe din spatele alegerilor violoniștilor în materie de echipament muzical.

1.1. Metodologia cercetării

Populația studiului: violoniști, persoane care utilizează instrumentul fie de o manieră individuală, fie în cadrul unei orchestre, din toate regiunile și principalele centre artistice din România (Cluj-Napoca, București, Iași).

⁶² Orchestră simfonică sau orchestră de muzică populară

Eșantionul studiului: 100 repondenți. Participarea la studiu a fost una voluntară, eșantionul fiind unul de conveniență. Marja maximă de eroare a unui astfel de eșantion este de $\pm 10\%$, la un nivel de confidență de 95%.

Perioada colectării datelor: iulie – august 2023, chestionarul fiind unul auto-aplicat, cu ajutorul unei platforme online (isondaje.ro).

Chestionarul utilizat în cercetare a fost creat personal, fiecare întrebare a fost formulată astfel încât să permită participanților să își exprime opiniile în detaliu. Întrebări cu opțiuni de răspuns structurate pe nivele ierarhizate în ranguri au fost concepute pentru a solicita persoanelor interviewate să stabilească ordinea de prioritate acordată variantelor de răspuns furnizate.

Această anchetă a fost inițiată prin urmarea unei alte reguli, care sugerează organizarea întrebărilor într-o succesiune de tip pâlnie, începând de la aspecte generale și avansând până la detalii specifice. Pretestul sau testul pilot al chestionarului implică testarea acestuia într-un cadru real folosind eșantioane mici, de obicei cu 5 - 10 participanți, pentru a evalua claritatea întrebărilor, posibilitatea de a adăuga noi opțiuni de răspuns și pentru a identifica orice alte aspecte care ar fi putut fi omise în faza de concepție a întrebărilor. Dimensiunea chestionarului este menținută deliberat redusă pentru a reduce oboseala respondenților și a asigura precizia răspunsurilor; un număr prea mare de întrebări poate duce la răspunsuri aleatorii din partea participanților, care ar putea fi tentați să răspundă în mod superficial doar pentru a finaliza sarcina. Analiza datelor a fost efectuată folosind metode statistice⁶³ și tehnici de analiză a conținutului.

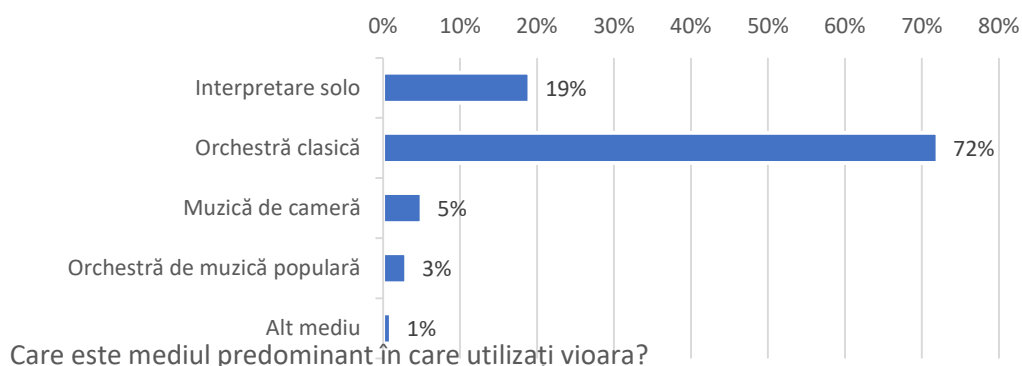
⁶³ Metoda statisticii cuprinde totalitatea procedeelor, tehnicilor și principiilor utilizate pentru efectuarea observării fenomenelor sociale de masă, pentru prelucrarea datelor obținute prin observare și pentru analiză și interpretarea rezultatelor statistice obținute - Gabriela Neacșu, *Statistică microeconomică și macroeconomică-Concepte și metode*, Editura Universitară, București, 2006, p. 16

Software-uri specializate precum Microsoft Excel⁶⁴ au fost utilizate pentru identificarea tendințelor, corelațiilor și diferențelor semnificative între grupurile de violoniști. În plus, analiza calitativă a răspunsurilor deschise⁶⁵ a contribuit la o înțelegere mai profundă a motivațiilor și raționamentelor care stau la baza preferințelor.

1.2. Prezentarea datelor obținute

Focalizarea principală se îndreaptă către tipurile de corzi folosite, intervalul de schimbare a acestora, motivele din spatele schimbărilor, impactul vârstei instrumentului (vechi sau nou) asupra alegerii corzilor, tipul de material din care sunt făcute accesoriile, arcușul dacă este din carbon sau din lemn, mediul în care activează preponderent instrumentiștii și nivelul de susceptibilitate al respondenților la sugestii externe.

Mai mult de două treimi (72%) dintre respondenți utilizează vioară în cadrul unei orchestre clasice, în timp ce 19% o folosesc pentru interpretare solo. Unul din 20 de respondenți declară că utilizează instrumentul pentru a interpreta muzică de cameră, iar 3%, în cadrul unei orchestre de muzică populară.



⁶⁴ Acest software a fost folosit pentru a introduce valorile răspunsurilor colectate, calculând ulterior procentajul în funcție de volumul total de răspunsuri.

⁶⁵ Întrebări care permit respondenților să-și exprime răspunsurile în propriile lor cuvinte și sunt utilizate în faza exploratorie a studiului, cu scopul de a cartografia și explica în detaliu toate situațiile posibile.

Fig. 2: Mediul de utilizare a viorii

În medie, violoniștii cântă 27 de ore săptămânal. Așa cum se poate observa, circa un sfert (24%) se situează sub un prag de 20 de ore cântate săptămânal, alte 24% se situează dincolo de 30 de ore pe săptămână, iar 52% se plasează în intervalul 20-30 de ore cântate săptămânal, distribuția fiind una cvasi-normală, de tip Gauss⁶⁶.

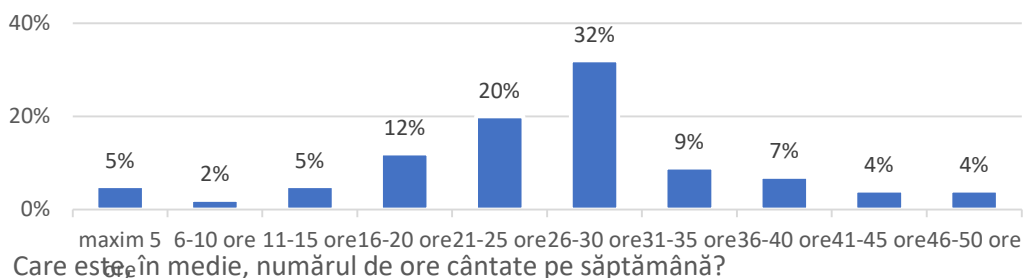


Fig.3. Media săptămânală a orelor de studiu

O analiză a comportamentului de utilizare a viorii ne indică faptul că nu există diferențe semnificative din punct de vedere statistic în ceea ce privește numărul de ore cântate săptămânal și caracteristici individuale (gen, vârstă) sau mediul de interpretare. Numărul de ore, cu o singură excepție, variază între circa 26 și 29 ore pentru fiecare categorie, ceea ce ne indică uniformitatea utilizării viorii în diverse momente de timp și contexte.

Cum își percep violoniștii propriul instrument, din punct de vedere al expectanțelor față de sunet? Circa o treime consideră că instrumentul are exact sunetul dorit, ca atare vor să îl conserve și tot ceea ce fac e să preserve condițiile obținerii lui.

⁶⁶ Distribuția Gauss - este un instrument statistic ce prezintă probabilitățile asociate cu diferite valori ale scorului Z în distribuția standard unde majoritatea valorilor se grupează aproape de medie, cu frecvențe scăzute pe măsură ce valorile se îndepărtează de medie spre extremități, ilustrând astfel fenomenul de deviație standard.

1.2.1. Preferințe de brand și model

Preferințele pentru producătorul de corzi ne indică un top condus de Pirastro⁶⁷, ale cărui corzi de viori au o cotă de piață de 55%, urmat de Thomastik-Infeld⁶⁸, ale cărui corzi sunt preferate de 31% și de Larsen Strings⁶⁹, cu o cotă de 14%.

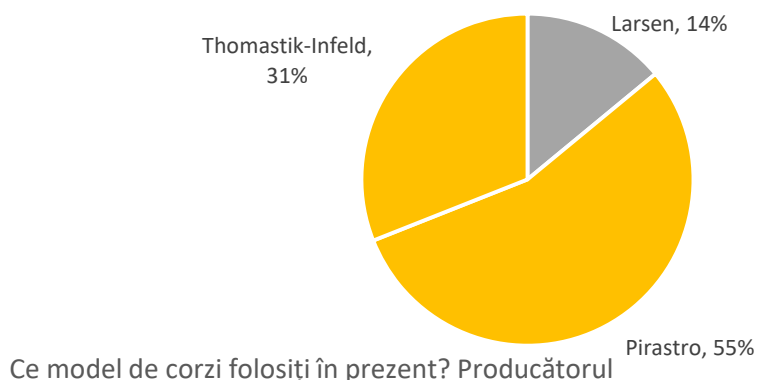


Fig. 4. Mărci de corzi utilizate

⁶⁷ Pirastro GmbH este o companie germană specializată în producția de corzi pentru instrumente muzicale cu coarde, în special pentru viori, viole, violoncele și contrabasuri. Fondată în 1798, Pirastro are o istorie îndelungată și este recunoscută pentru calitatea înaltă a produselor sale în lumea muzicală.

⁶⁸ Thomastik-Infeld este o companie austriacă specializată în producția de corzi pentru instrumente muzicale cu coarde, precum viori, viole, violoncele și contrabasuri. Fondată în 1919 de către Franz Thomastik și Otto Infeld, compania și-a câștigat reputația în domeniul corzilor de înaltă calitate și a devenit cunoscută pentru inovații tehnologice și dezvoltarea constantă a produselor.

⁶⁹ Larsen Strings este o companie daneză specializată în producția de corzi pentru instrumente cu coarde, precum viori, viole, violoncele și contrabasuri. Compania a fost înființată în anii 1990 de către Dr. Laurits Th. Larsen. Corzile Larsen Strings și-au câștigat o reputație solidă în industrie pentru calitatea și inovația produselor sale.

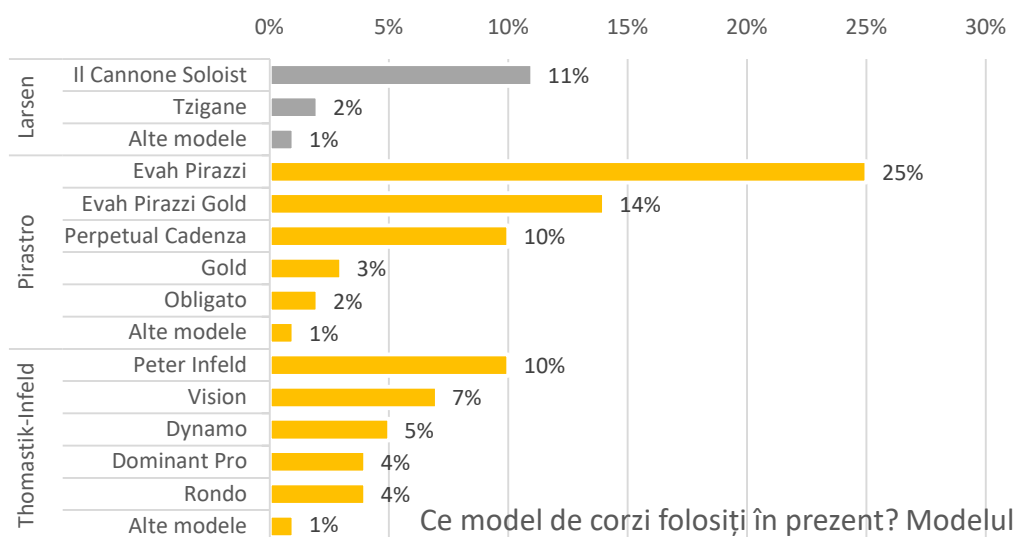


Fig. 5. Preferințe asupra modelelor de corzi

La nivel de modele, datele ne indică:

- În cazul brandului Larsen Strings, cel mai utilizat model este Il Cannone, cu o incidență de 11%. Este urmat de Tzigane (2%). Așadar, brandul Larsen Strings este unul dependent de un model care reprezintă aproape trei sferturi din portofoliu.
- În cazul brandului Pirastro, modelul Evah Pirazzi este folosit de 25% dintre respondenți, fiind urmat de modele Evah Pirazzi Gold (14%) și Perpetual Cadenza (10%). Portofoliul brandului Pirastro este mai echilibrat, având trei modele care acoperă 80% din portofoliu.
- În cazul brandului Thomastik-Infeld, modelul Peter Infeld are o incidență de 10%, urmat de modele Vision (7%) și Dynamo (5%). Și în acest caz, primele 3 modele acoperă circa 70% din portofoliul brandului.

1.2.2. Durată de folosire și importanța unor caracteristici

Prin alegerea repetată a acestui tip de corzi este demonstrată o fidelitate față de calitățile lor, în locul utilizării neîntrerupte a unui singur set de corzi, 43% dintre respondenți declarând că le folosesc de peste 2 ani. Alți 28% declară o durată de 1-6 luni, iar câte 11%, 7-12 luni și 1-2 ani.

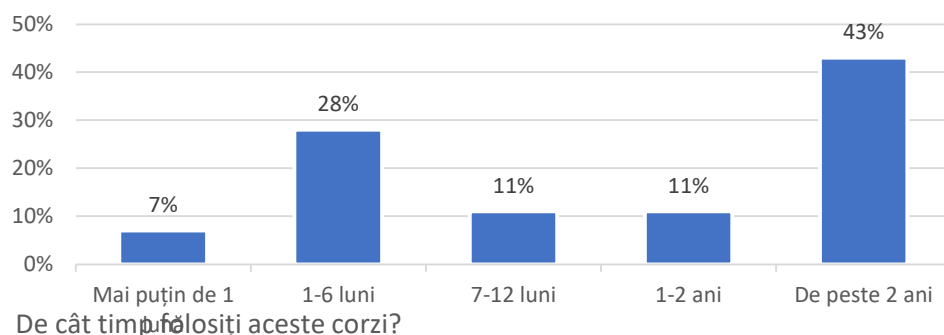


Fig.6. Durata de timp a folosirii aceluiași model de corzi

La nivel de producător, lucrurile nu sunt atât de similare. În cazul corzilor Larsen Strings, jumătate dintre violoniști le utilizează de 1-6 luni și numai 29%, de mai mult de 2 ani. În cazul corzilor Thomastik-Infeld, 26% le utilizează de 1-6 luni, alte 26%, de 7-12 luni și 29%, de peste 2 ani. Violoniștii care folosesc corzi Pirastro sunt cei care indică cea mai mare proporție de folosire îndelungată, de peste 2 ani (55%), în timp ce numai 24% declară că le folosesc de 1-6 luni.

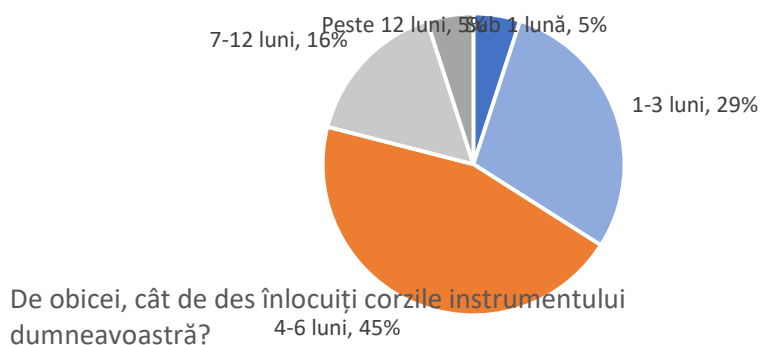


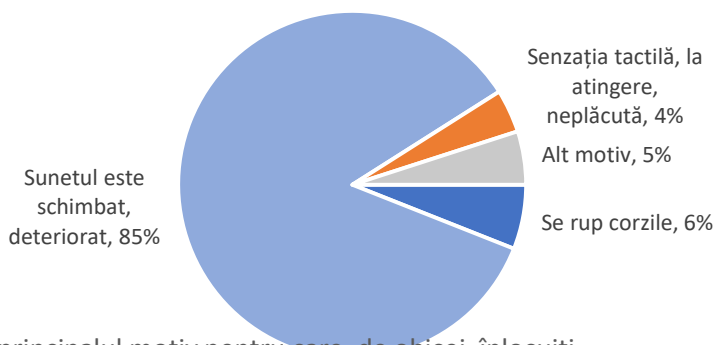
Fig. 7. Frecvența înlocuirii corzilor

Înlocuiesc corzile cu o frecvență mai ridicată:

Care este principalul motiv pentru care artiștii schimbă corzile? Datele ne indică faptul că, în 85% din cazuri, acest lucru se întâmplă deoarece sunetul este schimbat, deteriorat. Doar 6% declară că li se rup corzile, iar alte 4%, o senzație tactilă neplăcută.

Procente mai mari de violoniști care menționează că experimentează ruperea corzilor provin din rândul:

- violoniștilor (10% declară că li se rup corzile),
- violoniștilor tineri, de sub 30 ani (10%),
- artiștilor care utilizează o vioară de maxim 3 ani vechime (11%),
- utilizatorilor de corzi Larsen Strings (14%), spre deosebire de utilizatorii de corzi Pirastro (6%) sau Thomastik-Infeld (3%).



Care este principalul motiv pentru care, de obicei, înlocuiți corzile?

Fig. 8. Motivul înlocuirii corzilor

Dacă vom analiza asocierea dintre producătorul de corzi folosit și nivelul de transpirație, putem observa că nu există o anumită preferință clară determinată de modul în care violonistul simte că transpiră. Cu toate acestea, cei care transpiră ceva mai mult preferă într-o măsură ceva mai mică producătorul Thomastik-Infeld, fiind mai degrabă utilizatori Pirastro.

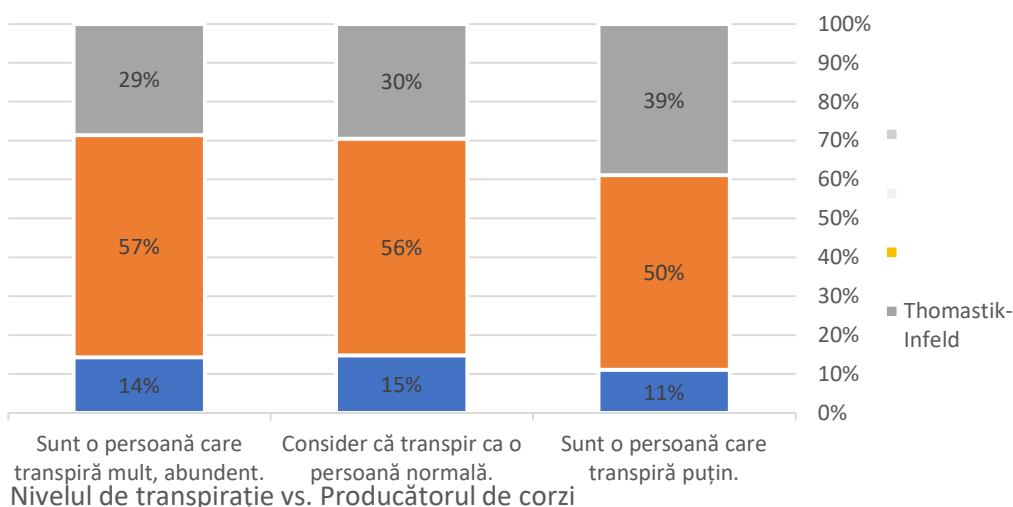


Fig. 9. Alegerea corzilor în funcție de abundența transpirației

În privința producătorilor de sacâz, preferințele sunt altfel structurate decât în cazul contrabărbiei. Putem considera 4 producători principali, cu o incidență de minim 8%: Andrea / Cecilia⁷⁰ (29%), cel mai calitativ sacaz la ora actuală, urmat de Pirastro (11%), Leatherwood (11%) și Alfa & Omega (8%).

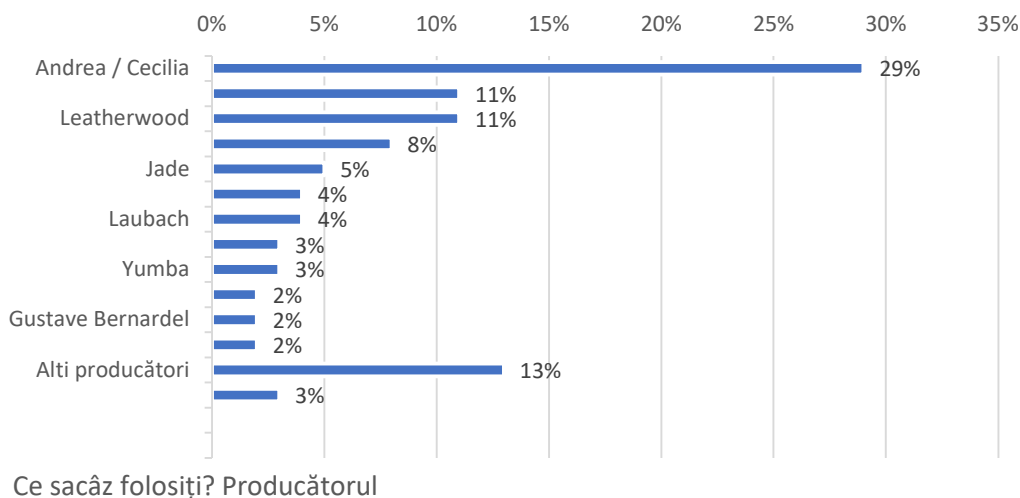


Fig. 10. Sacâzul utilizat

⁷⁰ În trecut, sacâzul era cunoscut sub numele de Andrea, însă în anul 2020, numele a fost schimbat în Cecilia, ca omagiu adus mamei inventatorului care a decedat în acel an

1.3. Concluzii asupra sondajului

Analiza datelor culese pe eșantionul de violoniști ne indică faptul că, în general, aceștia sunt mulțumiți de sunetul viorilor proprii, dar că ar fi dispuși să caute variante de îmbunătățire a sunetului. Fără a sublinia o corelație puternică, observăm faptul că artiștii maturi și cei de muzică populară sunt cei mai conservatori în privința amprente sonore a viorii, cel mai probabil fie din rațiuni de vârstă, fie din rațiuni de exigență. Mulți violoniști tineri nu fac tranziție la alte corzi de cele mai multe ori din considerente financiare, iar în cazul celor care au ajuns la o maturitate din punct de vedere al vârstei, o dată ce au descoperit o combinație de corzi și accesorii care le oferă sunetul dorit, aceștia îl vor păstra și vor fi fideli aceleiași combinații.

Tinerii violoniști sunt mai înclinați să aleagă accesorii moderne și estetic atrăgătoare, în timp ce muzicienii cu experiență preferă adesea accesorii tradiționale, cu o reputație consolidată.

Preferințele pentru un anumit brand de corzi sunt majoritar orientate spre Pirastro, în special pentru setul Evah Pirazzi. Ceilalți doi competitori se diferențiază și ei semnificativ, Thomastik-Infeld având o cotă de piață de peste două ori mai mare decât Larsen Strings, cu toate că principalele lor modele, Il Cannone Soloist și Peter Infeld au cote de piață relativ similare. Faptul că majoritatea participanților consideră necesară o îmbunătățire a corzilor Larsen Strings este datorat faptului că gama pentru vioară oferită de această marcă este foarte redusă, iar paleta de calități acustice nu poate concura cu firme de renume precum Pirastro sau Thomastik-Infeld.

Pirastro e brandul violoniștilor maturi, cu volum de activitate median, violoniști de orchestră. Am întâlnit foarte multe situații în care violoniștii ce folosesc corzile firmei Pirastro se lovesc de problema deteriorării premature a corzii La, pe locul degetului trei (nota Re), fapt ce

îi face să fie nevoiți să înlocuiască coarda o dată la fiecare 3-4 săptămâni. Acest fapt are două cauze: prima fiind transpirația acidă care corodează coarda în acel loc, iar cea de-a doua cauză fiind articularea greșită a degetului trei care o suprasolicită prin frecare la ridicarea de pe coardă a degetului. Soluția găsită pentru această problemă a fost schimbarea tehnicii de ridicare a degetului trei sau folosirea unui alt producător de corzi, Thomastik-Infeld, în special modelul Peter Infeld care are un strat de adeziv special conceput pentru a preveni pătrunderea transpirației în interiorul corzii și a evita corodarea.

Thomastik-Infeld e mai degrabă brandul soliștilor, dar și al violoniștilor din orchestrele de muzică populară, la început de carieră sau cu o vârstă ceva mai ridicată. Larsen Strings este un brand utilizat mai degrabă de cei care dețin instrumente relativ noi (maxim 10 ani vechime).

Durata de folosire a corzilor diferă în raport cu numărul de ore de interpretare, dar această asociere este mai vizibilă în cazul celor care cântă sub 20 de ore săptămânal (aproape două treimi din acest segment folosesc corzile de peste 2 ani). În cazul celor care cântă mai mult de 20 de ore, durata de folosire a corzilor variază, neavând o corelație puternică cu o durată mai redusă de utilizare. La nivel de brand, Pirastro este asociat cu o folosire mai de durată, în timp ce Larsen Strings este asociat cu una mai redusă.

Calitatea și claritatea sunetelor reprezintă principalele aspecte căutate de către artiști atunci când își aleg corzile de vioară. Și în acest caz, violoniștii care preferă Pirastro sunt cei care acordă o importanță relativă mai mare acestor aspecte, în comparație cu artiștii care preferă Larsen Strings și Thomastik-Infeld. Când vine vorba de comparația între violoniștii care cântă în general în orchestre clasice sau camerale și cei care abordează un repertoriu solo, explicația pentru care un solist va căuta ca sunetul instrumentului său să aibă o proiecție foarte bună este

faptul că majoritatea soliștilor au instrumente vechi, foarte bune, exuberante în ce privește căldura sunetului, iar nevoia lor este de un sunet ce va cuceri sala de concert până în ultimul rând. Un orchestrant va dori ca sunetul instrumentului său să fie cât mai calitativ, compatibil cu cel al partidei, astfel că nu va ieși în evidență față de colegul de pupitru. Când vine vorba despre cei care cântă muzică populară, aceștia au idealul de un sunet deschis, țipător și cât mai direct.

Principalele surse de informare sunt cele informale (colegi, cunoscuți, profesori), Internetul sau principalul furnizor local de corzi de vioară, Eufonia Music Store. Cei care performează peste 30 de ore săptămânal fac în general parte din orchestrele simfonice profesioniste care au repetiții zilnice de câte 4 ore, la care se adaugă și altele de studiu individual, iar aceștia apelează la rețelele informale când vine vorba de recomandări în materie de corzi noi apărute pe piață. Deoarece în România, de cele mai multe ori orchestranților le sunt achiziționate accesoriile de către instituția în care activează, aceștia au oportunitatea de a încerca cele mai noi produse de pe piață fără să facă neapărat o cercetare amănunțită deoarece costul produselor nu reprezintă un impediment. Nivelul de informare este destul de scăzut deoarece mulți violoniști se bazează pe recomandările colegilor informați, de cele mai multe ori din comoditatea de a cerceta personal piața într-un mod amănunțit.

Când vine vorba despre alegerea unui arcuș, criteriile de selecție ale fiecărui violonist pot fi complet diferite față de altul. Când vine vorba de greutatea arcușului, unii preferă arcușurile ușoare, în jur de 58-59 de grame, în timp ce alții optează pentru cele cu un gramaj de aproximativ 64 sau chiar 65 de grame. În destul de multe cazuri, instrumentiștii care cântă în cadrul unei orchestre simfonice, vor opta pentru o greutate mai redusă, pentru ușurința de manevrabilitate și un efort mai redus. Un alt criteriu de alegere a arcușului este modul în care este distribuită greutatea,

centrul de greutate poate fi mai sus sau mai jos pe baghetă. În cazul în care un arcuș este pe gustul unui instrumentist, dar este dezavantajat de punctul de echilibru, un lutier poate jongla cu firul de argint pe care îl poate suplimenta sau se poate adăuga la vârful arcușului, argint sau plumb, pentru a îngreuna partea superioară. Elasticitatea lemnului merită menționată deoarece unii instrumentiști caută un arcuș care să le desăvârșească tehnica, să le permită abordarea unui repertoriu de virtuozitate, pe când alții caută un anumit tip de sunet. Părul de cal siberian este mai puțin elastic precum cel de cal mongolez, dar acest factor rămâne la latitudinea instrumentistului. Compatibilitatea arcușului cu instrumentul este un factor variabil care este luat în considerare.

Personal, consider că alegerea unui arcuș care să fie pe mâna instrumentistului este mai importantă decât alegerea unei viori, deoarece pentru a modifica caracteristicile sonore ale unei viori, există mult mai multe posibilități decât în cazul unui arcuș. Bărbia, împreună cu arcușul sunt accesoriile care sunt păstrate de majoritatea violoniștilor în cazul tranziției către o altă vioară. Toate aceste criterii fac găsirea unui arcuș destul de dificilă pentru 76% din respondenții acestui sondaj.

În general, violoniștii sunt mulțumiți cu acustica pe care corzile de vioară o au în prezent. Pirastro este lider și în privința contrabărbilor.

În cazul instrumentiștilor care nu folosesc contrabărbie, aceștia ori apelează la un burete care se atașează spatelui viorii - burete Artino - ori nu folosesc deloc niciun fel de suport.

În ceea ce privește sacâzul, Cecilia se distinge ca fiind producătorul principal, cel mai răspândit și solicitat de către violoniști.

Bibliografie/Bibliography

1. Brace, Ian, *Questionnaire Design: How to Plan, Structure and Write Survey Material for Effective Market Research*. Editura Kogan Page, Londra, 2018.
2. Bradburn, Norman, Sudman, Seymour, și Wansink, Brian, *Asking Questions: The Definitive Guide to Questionnaire Design - For Market Research, Political Polls, and Social and Health Questionnaires*, Editura Jossey-Bass, San Francisco 2004.
3. Miftode, Vasile, *Metodologia cercetării sociale*, Editura Lumen, Iași, 2003.
4. Rogojanu, Angela. *Chestionarul: de la proiectare la aplicare și analiza datelor*, Editura ASE, București 2007.
5. Săvoiu, Gheorghe, *Ancheta sociologică și sondajul de opinie*, Editura Universitaria, Craiova, 2008.

ANEXE

ANEXA 1 - CHESTIONARUL APLICAT

1. Ce vechime are instrumentul la care cântați?

Sub 3 ani

3-10 ani

Peste 10 ani

2. Care este mediul predominant în care utilizați vioara?

Interpretare solo

Orchestra clasică

Muzică de cameră

Orchestra de muzică populară

Alte mediu. Care?

4. Care dintre următoarele afirmații e mai aproape de opinia dvs.?

Vioara mea are un sunet pe care vreau să îl păstrez, așa că toate accesoriile pe care le cumpăr trebuie să păstreze acest sunet.

Vioara mea are un sunet care îmi place, dar aș vrea să îl îmbunătățesc, așa că, din când în când, caut accesorii noi, care să îi confere un alt sunet.

Îmi place să experimentez mereu sunete noi, așa că prefer să caut des accesorii noi, care să îi confere viorii un alt sunet.

5. Ce model de corzi folosiți în prezent? Menționați atât producătorul, cât și modelul.

D'Addario

Larsen Strings

Pirastro

Thomastik-Infeld

Alt producător. Care?

7. În cazul viorii pe care o folosiți, coarda Mi face parte din acest model sau aparține altui model / producător?

Da, face parte din acest model

Nu, nu face parte din acest model

8. Care este producător pentru coarda Mi?

D'Addario

Larsen Strings

Pirastro

Thomastik-Infeld

Alt producător. Care?

10. De cât timp folosiți aceste corzi?

Mai puțin de 1 lună

1-6 luni

7-12 luni

1-2 ani

De _____

11. Cât de importante sunt următoarele caracteristici ale corzilor pentru dumneavoastră? (ordonați-le în funcție de ordinea importanței, de la 1 - cea mai importantă caracteristică la 9 - cea mai puțin importantă)

Calitatea sunetului

Claritatea sunetului

Căldura sunetului

Proiecția sunetului

Volumul sunetului

Timpul de răspuns

Stabilitatea acordajului

Durabilitatea și rezistența în timp

Alt motiv _____

12. De obicei, cât de des înlocuiți corzile instrumentului dumneavoastră?

Sub 1 lună

1-3 luni

4-6 luni

7-12 luni

Peste 12 luni

13. Care este principalul motiv pentru care, de obicei, înlocuiți corzile?

Se rup corzile

Sunetul este schimbat, deteriorat

Senzația tactilă, la atingere, neplăcută

Vreau să încerc și alte modele de corzi

Alt motiv. Care?

14) De unde aflați când sunt lansate pe piață modele noi de corzi? (notați cât mai detaliat sursa, incluziv numele)

15. Cât de mult contează recomandarea unui coleg muzician în alegerea corzilor?

Foarte puțin

Puțin

Într-o măsură medie

Mult

Foarte mult

16. De unde obișnuiți să vă procurați corzile?

De pe internet

Dintr-un magazin fizic

Direct de la producător

De la instituția unde lucrez

De altundeva. De unde?

17) Aveți observații sau sugestii legate de corzile pe care cântați în prezent?

18. Ați dori ca pe viitor, aceste corzi să conțină anumite calități acustice pe care momentan nu le au?

Nu, sunt în regulă cele pe care le au în prezent

Da. Care calități?

19) Ce contrabărbie folosiți? Menționați producătorul

20) Ce contrabărbie folosiți? Menționați modelul

21) Ce sacâz folosiți? Menționați producătorul

22) Ce sacâz folosiți? Menționați modelul

23. Arcușul pe care îl folosiți este din...?

Lemn

Carbon

24. Din ce material sunt accesoriile instrumentului?

Chei / cuie - Abanos (Ebony)

Chei / cuie - Buxus (Boxwood)

Chei / cuie - Palisandru (Rosewood)

Chei / cuie - Prun

Chei / cuie - Pernambuc

Chei / cuie - Altul

Cordar - Abanos (Ebony)

Cordar - Buxus (Boxwood)

Cordar - Palisandru (Rosewood)

Cordar - Prun

Cordar - Pernambuc

Cordar - Altul

Buton - Abanos (Ebony)

Buton - Buxus (Boxwood)

Buton - Palisandru (Rosewood)

Buton - Prun

Buton - Pernambuc

Buton - Altul

25. În privința accesoriilor instrumentului muzical, cât de accesibile (ușor sau greu de găsit) sunt ele?

Corzi - Foarte ușor de găsit

Corzi - Destul de ușor de găsit

Corzi - Destul de greu de găsit

Corzi - Foarte greu de găsit

Contrabărbie - Foarte ușor de găsit

Contrabărbie - Destul de ușor de găsit

Contrabărbie - Destul de greu de găsit

Contrabărbie - Foarte greu de găsit

Arcuș - Foarte ușor de găsit

Arcuș - Destul de ușor de găsit

Arcuș - Destul de greu de găsit

Arcuș - Foarte greu de găsit

Sacâz - Foarte ușor de găsit

Sacâz - Destul de ușor de găsit

Sacâz - Destul de greu de găsit

Sacâz - Foarte greu de găsit

Alte accesorii (chei, cordar, buton) - Foarte ușor de găsit

Alte accesorii (chei, cordar, buton) - Destul de ușor de găsit

Alte accesorii (chei, cordar, buton) - Destul de greu de găsit

Alte accesorii (chei, cordar, buton) - Foarte greu de găsit

26. Sunteți...?

bărbat

femeie

27. Care e grupa de vârstă în care vă încadrați?

Sub 18 ani

Între 18 - 24 de ani

Între 25 și 29 de ani

Între 30 și 34 de ani

Între 35 și 39 de ani

Între 40 și 44 de ani

Între 45 și 49 de ani

50 ani și peste

28. Fiecare persoană are un mod distinct de a transpira. Dvs. cum vă considerați?

Sunt o persoană care transpiră puțin.

Consider că transpir ca o persoană normală.

Sunt o persoană care transpiră mult, abundent.

29) Adresă de e-mail (opțional)

30) Numele / prenumele (opțional)

AUTHORS/AUTORI

BIANCA-TEODORA BĂILĂ



Este în prezent studentă a Școlii Doctorale de Științe Umaniste și Arte a Facultății din Oradea. De asemenea, lucrează la Liceu de Artă în calitate de profesor de muzică și ansamblu coral, dar și ca profesor de canto muzică ușoară la Școala Populară de Arte și Meserii „Ilie Micu”. Și-a început studiile muzicale la Liceul de Artă Sibiu, urmând ulterior diferite cursuri extracurriculare în domeniu. A absolvit studiile de licență (2019) și master (2021) în limba engleză, la Academia Națională de Muzică “Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca. În 2020, a obținut o bursă Erasmus prin intermediul căreia a ajuns la Musikhogskolan (Malmö, Suedia), unde a studiat timp de un an materii precum ansamblu coral, dirijat, aranjament sau didactică. Principalele sale subiecte de interes sunt istoria muzicii - axată pe secolele XIX și XX și pedagogia muzicală.

BIANCA-PATRICIA DAMIAN-BICĂZAN



S-a născut în municipiul Zalău, oraș în care a absolvit Liceul de Artă „Ioan Sima”. Începând cu anul 2015 a urmat cursurile Facultății Teoretice din cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, specializarea Pedagogie Muzicală. Absolvirea acestor cursuri în anul 2018 a fost urmată de parcurgerea studiilor de masterat, în cadrul aceleași instituții, specializarea Artă Muzicală. În prezent este studentă în cadrul Școlii doctorale „Sigismund Toduță”.

A participat la diferite activități care au contribuit la formarea sa, precum: „Musical Contest Dima Youth – Musical Stories”, Cluj-Napoca, 2019; webinar „Metode de învățare – animație socio-educativă”, 2020; webinar „Storytelling”, 2020; conferința internațională „Artă și Educație”, 2021; cursul „Teatru și Improvizatie pentru Profesori”, 2021; workshop „Formarea competențelor în etapa prenotației muzicale prin metode și activități creative”, 2021; cursul „Antreprenoriat și managementul proiectelor în domeniul artistic”, 2022; simpozionul național studentesc

„Musicologia mirabilis”, 2022; curs online „Introducere în pedagogia Waldorf”, 2023; atelier „Dalcroze”, 2023.

ECATERINA GÂRBU



Studii: 1990-1995 Academia de Muzică "Gavriil Musicescu" (Chișinău)

Tipul calificării: Muzicolog-cercetător, profesor.

2013-2017 Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, Doctor în studiul artelor și culturologie.

Experiență profesională: 1996 Lector asistent la catedra Istoria Muzicii Academia de Muzică "Gavriil Musicescu" (or. Chișinău), 2003 Lector superior la catedra Istoria Muzicii și Compoziție Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice (or. Chișinău), 2018 Conferențiar universitar la Departamentul Muzicologie Compoziția și Jazz, Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice (or. Chișinău).

Teme predilecte de cercetare: Istoria muzicii universale, istoria muzicii naționale, muzica religioasă, semantica muzicală, formă și stil, muzica contemporană.

CORINA ȚACA



Corina Țaca este licențiată în Arta Muzicală, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, specialitatea Muzicologie (2017 – 2021), cu teza de licență „Carte fără sfârșit” de Dan VOICULESCU – o altfel de metodă de pian. A urmat un Master în Artă Muzicală, AMTAP, specialitatea Muzicologie (2021 – 2023) finalizat cu teza Ansamblu Ars poetica – cale spre experiment și gândire inovatoare în arta muzicală autohtonă. Predă din 2019 discipline muzical-teoretice la Centrul de Excelență în Educație Artistică Ștefan Neaga din Chișinău și este doctorandă (din 2023) la AMTAP, specialitatea Muzicologie. În calitate de muzicolog a participat la conferințe naționale și internaționale.

MARIA SERBINOV



Maria Serbinov și -a început evoluția profesională în Liceul de muzică „Serghei Rahmaninov” din Chișinău, evoluând în concursuri naționale și internaționale, concertând ca solistă alături de cele mai prestigioase orchestre din Chișinău. În anul 2011 este licențiată a Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice iar în 2013-își ia masteratul în interpretare, studiind flautul cu reputatul profesor și artist al poporului Ion Zaharia. Din 2009 a colaborat ca artist instrumentist cu Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale Serghei Lunchevici, Orchestra națională a Sălii cu Orgă și Orchestra de Muzică Populară Folclor. Tot în 2017 și- a început cariera didactică la Școala de Muzică Maria Bieșu, iar din 2020 până în prezent activează la Centrul de excelență în educație Stefan Neaga. Din 2019 este doctorandă al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, coordonator științific fiindu-i Victoria Melnic, prof.univ., doctor în studiul artelor, Maestru în Artă. A realizat imprimări televizate și radio, interpretând muzica pentru flaut a unor compozitori autohtoni și străini de talie mondială.

DANIELA TROCINEL



Trocinel Daniela (n. 1994) este cercetătoare în domeniul muzicologiei. Și-a început studiile la Colegiul de Muzică și Pedagogie din orașul Bălți, ulterior la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. După finalizarea licenței și a masteratului, în anul 2020 începe cursurile doctorale sub îndrumarea prof. univ., dr. în studiul artelor, Ciobanu-Suhomlin Irina. Cercetarea sa doctorală se centrează pe repertoriul cameral al compozitorului autohton Alexandr Mulear, expusă în diverse articole din cadrul conferințelor, seminariilor, a meselor rotunde și sesiunilor de comunicări științifice naționale și internaționale.

LILIANA POP



LILIANA POP este profesor titular de educație muzicală cu gradul didactic I, la Liceul Teologic Penticostal Betel și Liceul Teoretic German Friedrich Schiller din Oradea, absolventă a Facultății de Muzică din cadrul Universității Oradea, specializarea Pedagogie muzicală (2006), și a studiilor universitare de masterat, în domeniul muzică, programul de studii: Pedagogia artei dirijorale (2010). În prezent este doctorandă a Universității din Oradea, Școala doctorală de Științe Umaniste și Arte, domeniul Muzică, coordonator științific, prof. univ. dr. habil. Mirela Țârc

REMUS GASPAR



Remus Gașpar este absolvent al Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca, unde a studiat vioara sub îndrumarea doamnei profesor Victoria Nicolae. În prezent este membru al Filarmonicii de Stat Transilvania din Cluj, contribuind activ la performanțele ansamblului. De asemenea, își continuă studiile ca doctorand la Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca, sub coordonarea Prof. univ. dr. habil. Nelida Nedelcuț, aprofundându-și cunoștințele și expertiza în domeniul muzical. Remus Gașpar este dedicat dezvoltării sale profesionale și contribuie activ la promovarea muzicii clasice în comunitatea sa.