

Nr.1 / 2025

COLLOQUIA ARTIUM



ORADEA
2025

Nr.1 / 2025

ISSN: 2821-5117

ISSN-L: 2821-5117

COLLOQUIA ARTIUM

CONTENTS - CUPRINS

BEATRICE SUCIU

Benjamin Britten's music for children – Friday Afternoons – artistic refinement and pedagogical accessibility / Creația pentru copii a lui Benjamin Britten – Friday Afternoons – rafinament artistic și accesibilitate pedagogică3

SZÉKELY CRISTIAN – ROBERT

The 90th anniversary of Mitchell Peters' birth – a remarkable figure in the field of percussion / Aniversarea a 90 de ani de la nașterea lui Mitchell Peters – personalitate marcantă în domeniul percuției21

PĂVĂLUC-GAL ENIKŐ

Music education as a transdisciplinary laboratory: beyond notes and equations / Educația muzicală ca laborator transdisciplinar: dincolo de note și formule30

LAURA MARIA MUREȘAN

Artistic education between tradition and the challenges of the future – a vision aligned with the UNESCO framework for culture and arts education / Educația artistică între tradiție și provocările viitorului – o viziune aliniată cadrului UNESCO pentru cultură și educație artistică39

DOMIN ADAM

Singing in the Romanian Orthodox Church during the jubilee year (1925-2025) / Cântarea în Biserica Ortodoxă Română la an jubiliar (1925-2025).....44

SVETLANA PLAȚINDA

Vegetal symbolism in traditional Moldovan textiles / Simbolismul motivelor vegetale în țesăturile tradiționale din Republica Moldova56

CAROLINA ERMURACHI-MACHADO, TEODORA HUBENCO

Ethnic elements in contemporary fashion design / Elemente etnice în designul vestimentar contemporan65

BENJAMIN BRITTEN'S MUSIC FOR CHILDREN – FRIDAY AFTERNOONS – ARTISTIC RAFINEMENT AND PEDAGOGICAL ACCESSIBILITY

CREAȚIA PENTRU COPII A LUI BENJAMIN BRITTEN – FRIDAY AFTERNOONS – RAFINAMENT ARTISTIC ȘI ACCESIBILITATE PEDAGOGICĂ

BEATRICE SUCIU¹

Abstract: *Benjamin Britten's Friday Afternoons (composed between 1933 and 1935) marks a pivotal moment in choral music pedagogy, standing out through its brilliant balance between artistic refinement and educational accessibility. Written for the pupils of Clive House School in Prestatyn, the composition consists of twelve choral songs with piano accompaniment, most of them originally in unison and later adapted for two voices. The texts—selected from Come Hither, an anthology compiled by Walter John de la Mare—are drawn from English literary poetry and folklore. Britten, one of the most significant composers of the 20th century, consistently advocated for the democratization of musical art, promoting classical music to broad audiences, especially children, without compromising aesthetic quality. His projects, such as the English Opera Group and the Aldeburgh Festival, played a key role in cultivating new audiences and reshaping the British musical landscape in the post-Purcellian era. Friday Afternoons is distinguished by its simplicity, stylistic clarity, and intentional use of compositional techniques that help beginners develop essential musical skills: intonation, rhythm, diction, and vocal expression. The song Cuckoo! perfectly exemplifies the fusion of musical playfulness with compositional discipline, offering children a rich and engaging artistic experience. The work reflects Britten's ideal that art must also educate, becoming an essential formative tool in shaping musical taste from an early age.*

Keywords: *Benjamin Britten, Friday Afternoons, Accessibility, Music Education, Choir*

Rezumat: *Lucrarea Friday Afternoons (compusă între anii 1933–1935) a compozitorului britanic Benjamin Britten (1913-1976) marchează un moment esențial în pedagogia muzicală corală, lucrarea excelând prin echilibrul strălucit între rafinamentul artistic și accesibilitatea educativă. Scrisă pentru elevii de la Clive House School – Prestatyn, compoziția cuprinde 12 cântece corale acompaniate de pian, majoritatea scrise la unison, ulterior adaptate pentru două voci. Textele – selectate din volumul Come Hither de Walter John de la Mare – provin din poezia literară sau din folclorul englezesc. Britten, unul dintre cei mai importanți compozitori al secolului al XX-lea, a pledat constant pentru popularizarea artei muzicale, promovând muzica clasică în rândul publicului larg și mai ales în rândul copiilor, însă fără a compromite calitatea estetică. Proiectele sale, precum English Opera Group și Festivalul Aldeburgh, au contribuit semnificativ la cultivarea unui nou auditoriu și la remodelarea peisajului muzical britanic post-purcellian. Friday Afternoons se distinge prin simplitate, claritatea stilului și utilizarea intenționată a unor tehnici componistice care dezvoltă la începători abilități fundamentale: intonația, ritmul, dicția și expresivitatea vocală. Cântecele Cuckoo! exemplifică perfect îmbinarea jocului muzical cu rigoarea componistică, oferind copiilor o experiență artistică completă și captivantă. Lucrarea reflectă idealul lui Britten conform căruia arta trebuie să educe, devenind un instrument formator esențial în dezvoltarea gustului muzical încă din copilărie.*

Cuvinte-cheie: *Benjamin Britten, Friday Afternoons, Accesibilitate, Educație muzicală, Cor*

¹ Profesor de inițiere vocală la Liceul de Coregrafie și Artă Dramatică "Octavian Stroia" Cluj-Napoca, România
savin_beatrice96@yahoo.ro

Introduction

This year marks the 90th anniversary of the publication of *Friday Afternoons*, the first work written exclusively for children by Benjamin Britten (1913–1976), one of the most important musicians of the 20th century. A complex figure, composer, pianist, and conductor, Britten paid close attention to the reactions and preferences of his audience. His constant engagement with the public and analysis of their responses continuously shaped his creations. It is worth noting that he dedicated both his life and art to the noble purpose of education, becoming a cornerstone in the rebuilding of Britain's cultural and musical identity, which had faded somewhat after the death of his fellow English composer, Henry Purcell.

His extensive and innovative body of work significantly contributed, through various means, to the musical education of both the general public and children. These accomplishments revealed his extraordinary pedagogical talent. Owing to his tireless dedication to guiding successive generations of children, youth, and even less educated adults toward classical music, he succeeded in cultivating refined taste and fostering appreciation for the beauty of true art. In addition to major works such as *Peter Grimes* (1945), *Billy Budd* (1951), and *War Requiem* (1962), Britten composed many smaller-scale pieces, among which a significant number were educational in nature, such as *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1945) and various operas for children—works belonging to the lyrical stage in which the protagonists are children—such as *Noye's Fludde* (1958), *Let's Make an Opera!* (1949), *The Little Sweep* (1949), and others.

Britten chose to compose music that was accessible to everyone, as he himself declared. He wanted music to be useful to people in every way—to bring them joy and enrich their lives. Wishing to make culture available to all, not only to elites, and with the goal of developing artistic taste, he consistently sought to attract audiences of all ages, especially children and those less familiar with classical music, skillfully blending high culture with popular taste. However, he never intended to sacrifice artistic quality in the name of accessibility.

As musicologist Sir Henry Hadow noted, in the 20th century 'Music has become to us an unknown tongue [...] For a very large number of people, to go to a concert, and especially a concert of modern music, is exactly like going to see a play in a language they do not understand.'² Britten was acutely aware of this gap and addressed it in line with his goal of bringing more and more people closer to the joys of true art. In his compositions, he thought especially of those unfamiliar with music, fully aware that in any performance hall, alongside the cultural elites, there could be dozens or even

² Vicki P Stroehrer, Justin Vickers, *Benjamin Britten in Context (Composers in Context)*, Cambridge University Press, Kindle Edition, p. 140

hundreds of musical novices or amateurs seeking to delight their ears with pleasant—even if innovative—sonorities. His musical expression, while accessible, is by no means simplistic: it merges advanced compositional techniques with appealing harmonies and memorable melodies, easy to sing and recall, designed to draw anyone toward classical music. “In general I think that ‘art for art’s sake’ cannot exist. One of the principal social obligations of the artist consists of the moulding, education and development of the artistic taste of the people.”³ the composer stated.

Britten created his own performance troupe, while also dreaming of a permanent national opera in England that would combine financial success with artistic achievement. The founding of the *Aldeburgh Festival* and the *English Opera Group* (1947) played a crucial role in his efforts to reshape and modernize the arts—efforts that had a major impact on cultivating young audiences, particularly in regard to classical music and opera. He believed that in order to truly appreciate music, one needed preparation, knowledge, and conscious effort from the listener. Works such as *Noye’s Fludde* (1958) and *Let’s Make an Opera!* (1949) are invaluable in educating the public, involving professional artists, ordinary people, and children in their staging. These operas offered the local audience a rare opportunity to participate actively as performers in the *Aldeburgh Festival*. Founded in 1948 by Britten, tenor Peter Pears, and writer-producer Eric Crozier, the festival became a platform for premiering Britten’s works, as well as those of other English composers. The festival was primarily aimed at young people, and its success far exceeded expectations, drawing much larger audiences than initially anticipated.

As for the *English Opera Group*, its successes grew over time, allowing it to expand. Later, the ensemble was renamed the *English Music Theatre Company* and included an increasingly diverse repertoire, incorporating operetta and musical theatre alongside opera. The organization’s success was considerable, and in 1961, *The Royal Opera House* took over its management.

Because Britten’s works were not reserved solely for professional musicians, but also for amateurs and children, he succeeded in creating the audiences of tomorrow and opened the path to art for people from all walks of life. He believed in the power of education and its role in shaping future adults as individuals capable of creatively integrating into society. He understood that in the realm of art, appreciation must be nurtured from childhood in order to fully blossom in adulthood.

The body of the article

Friday Afternoons is one of Benjamin Britten’s most well-known works dedicated to children’s voices and serves as a key reference point in choral music pedagogy. This collection marks the

³ Vicki P Stroehrer, Justin Vickers, *Benjamin Britten in Context (Composers in Context)*, Cambridge University Press, Kindle Edition, p. 136.

beginning of Britten's collaboration with children's ensembles, and the composer's talent and inspiration transformed a song cycle written for a school into a work enjoyed by young singers around the world.

Britten composed this piece for the school where his brother, Robert Britten, was headmaster. The songs were therefore dedicated to Robert Britten and the pupils of *Clive House School* in Prestatyn. The students sang in the choir every Friday afternoon, which inspired the collection's title: *Friday Afternoons*. Although the primary aim was the musical development of children, the songs appeal to both young singers and adult audiences, making them suitable for concert performance.

The collection consists of twelve choral pieces with piano accompaniment, composed between 1933 and 1935. Initially, the vocal lines were written in unison—ideal for beginners or younger children. Later, Britten adapted some songs for two vocal lines: one higher (for children with a wider range and more confident voice) and one slightly lower, both suitable to young vocal ranges.

The two-part songs target more advanced choirs. The poems are in English, written by various authors such as Jane Taylor, Nicholas Udall, or anonymous poets, and include traditional verses, most of them published by Walter John de la Mare (1873–1956) in the anthology *Come Hither*.

The songs in *Friday Afternoons* are:

1. Begone, dull care
2. A Tragic Story
3. Cuckoo!
4. "Ee-Oh!"
5. A New Year Carol
6. I mun be married on Sunday
7. There was a man of Newington
8. Fishing Song
9. The Useful Plough
10. Jazz-Man
11. There was a monkey
12. Old Abram Brown

(optional) Introduction (piano only)

The songs explore themes such as nature and animals (*Cuckoo*, *There was a monkey*), folk traditions (*A New Year Carol*, *Fishing Song*), humor and irony (*A Tragic Story*, *Jazz-Man*), and even philosophical reflection (*Old Abram Brown*). The lyrics are simple yet imaginative, ideal for children and with potential for theatrical or expressive interpretation. *Old Abram Brown* creates a darker atmosphere, providing contrast to the overall optimism of the collection.

The arrangements for children's ensembles are melodic, easy to learn and memorize. Some pieces are suitable for beginners and are very accessible, while others—with increasing complexity—can be introduced gradually to match a choir's development. Challenges may arise from more intricate melodic structures, rhythmic complexity, daring harmonies, or nuanced dynamic and articulation markings—all of which, once mastered, offer great rewards for young singers. Britten's scores include detailed markings for articulation, dynamics, agogic, tempo, and expression, making the pieces highly effective tools for developing intonation, rhythmic sense, expressiveness, and diction.

The compositional style is clear and transparent: Britten employs simple yet refined vocal lines, paired with expressive and delicate piano accompaniments that enrich the vocal part through polyphony, rhythm, and harmony. The songs vary in mood and style, filled with humor, fantasy, and lyricism, evoking a wide emotional range—from the cheerful *Cuckoo!* to the somber meditation of *Old Abram Brown*, each piece strongly outlines the poetic-musical message.

The song *Cuckoo*, set to a poem by Jane Taylor⁴, describes the lifecycle and migratory habits of the cuckoo during the warm seasons. The verses take the form of an imaginary dialogue with the bird, whose answers spark children's imagination, enhanced by a melody that chronologically traces the months through a gradual expansion of the range of the upper's melodic line. Initially, the bird's confinement to the nest is suggested by a short ascending melodic line followed by a descending fifth. The musical motif is built around the tonic triad. As the cuckoo begins to fly, the melody rises to the seventh, and eventually to the octave, symbolizing the bird's departure. Dynamic growth—from *pianissimo* to *forte*—further emphasizes this natural expansion.

“In April, I open my bill.

In May, I sing night and day.

In June, I change my tune.

In July, far far I fly.

In August, away I must.”

The song is written in two vocal lines, in A b major, with a 6/8 time signature, and has a playful, descriptive character. The second voice imitates the cuckoo's call using a repetitive descending major third motif: an eighth note on the third beat, followed by a quarter note. The first note, marked *staccato*, adds authenticity and evokes the real call of the bird. This cuckoo call acts as a *leitmotif* that opens and closes the piece and recurs throughout. It is a descending interval on the notes C–A b, repeated rhythmically as an *ostinato*, present in every measure until the end of the piece, when only the first note of the motif is heard, suggesting the bird's departure as it takes flight toward distant lands. It is

⁴ 1783-1824, British poet and novelist. Author of the lyrics to the famous song "Twinkle, Twinkle, Little Star"

an easily recognizable and singable melodic figure that children enjoy imitating, adding a playful aspect to the choral experience.

Although both voices sing this motif twice at the beginning and end of the piece, it is only the second voice that continues the cuckoo's call throughout the entire work. This voice also provides rhythmic and harmonic support. The various dynamic nuances with which this inner line imitates the cuckoo's call, along with the interplay between the children's voices and the piano melody, create an echo effect reminiscent of forest sounds.

The piano accompaniment reinforces the rhythm with arpeggiated chords at the beginning of each bar and offers a subtly dissonant harmonic color, at times illustrative—like the rustling of leaves. These naturalistic elements contribute to a calm atmosphere, evoking the freedom of the forest and the silent passage of the seasons.

Occasionally, the piano's upper register introduces short motifs reminiscent of the initial question, providing a touch of polyphonic play (as shown in Figures 1 and 2).

Fig.1

Fig.2

The musical dynamics follow the bird's journey throughout the piece. It begins with a *pianissimo* on the cuckoo motif, rising to *piano* as the story reaches April, then growing to *forte* in June. From there, the dynamic gradually decreases—passing through *mezzo forte*, *piano*, then *pianissimo*—and ends in *pianississimo* in the final moment, representing autumn, when the bird takes

flight into the distance. The song concludes in a peaceful atmosphere, as both vocal lines merge to sing the cuckoo motif along with the piano's melodic line—an image that evokes the birds' departure on one of autumn's beautiful days.

Because this song is so well loved by children, it can be extremely useful as a tool for vocal, intonational, rhythmic, and harmonic training, as well as for developing expressiveness and even for a first introduction to the study of polyphony. Students can be taught to listen attentively to both the piano and the other vocal line. It is well suited for early exercises in simple polyphony, through the layering of two distinct melodic lines and imitation (as found at the end of the piece).

From a pedagogical perspective, this song focuses on precise intonation in interval singing: the descending major third is an excellent interval for developing children's musical ear, without presenting significant difficulty in its execution. In addition, small and medium melodic leaps help improve pitch accuracy. The song also supports the development of phrasing and breath control—some phrases require well-trained costal-diaphragmatic breathing in order to sustain sound for four measures in both *crescendo* and *decrescendo*. (see Figure 3).



Fig.3

The lyrics are clear, rhythmic, and playful—ideal for developing expressive articulation and pronunciation. It also trains inner hearing and ensemble singing: the imitative sequences foster active listening and awareness of the other members of the group.

In 2012, filmmaker Wes Anderson featured *Cuckoo* and *Old Abram Brown* (among other Britten pieces) in the film *Moonrise Kingdom*, which brought the songs renewed popularity and earned them a place in that year's classical music charts.

Inspired by Britten's legacy, the British organization Britten Pears Arts developed the *Friday Afternoons* educational project, promoting choral singing among children and youth. The initiative offers free access to scores, recordings, and high-quality pedagogical resources. Since its expansion in 2013—marking Britten's centenary—the program has grown internationally, connecting schools and youth choirs with contemporary choral music. The official platform can be accessed at <https://www.brittenpearsarts.org/about-us>. The project is intended primarily for music teachers wishing to introduce modern choral repertoire into their classrooms, for children's and youth choir conductors seeking accessible and quality material, and for students who wish to explore and perform contemporary choral works.

In 1964, Britten was awarded the *Aspen Award* for contributions to the advancement of humanity through the arts. This distinction recognized not only his musical genius but also his tireless efforts in education and cultural development. His pacifism and advocacy against injustice were equally notable. Britten excelled in innovative compositions marked by emotional depth and psychological complexity, redefining English opera and elevating it to international acclaim. The *Aspen Award* also honored his engagement with pressing social and moral issues, as well as his commitment to promoting British music and culture by involving children, amateurs, and professionals alike in the artistic process. He fulfilled his societal mission not only as a composer but as a dedicated educator who personally led educational artistic projects with exceptional skill. Through his sustained efforts, Britten transformed global perceptions of English music and opera—not only within Britain but far beyond its borders.

Conclusions

Friday Afternoons exemplifies how Benjamin Britten masterfully balanced compositional rigor with educational accessibility, offering children music of high artistic value while tailoring it to their technical and expressive capabilities. Without compromising artistic complexity, Britten created a collection that nurtures musical taste, stimulates the imagination, and supports the formative journey of young performers, helping them become sensitive and expressive interpreters.

This work marks the beginning of a fruitful direction in which the musical education of young audiences becomes a declared objective, with pedagogical intent organically embedded within the artistic discourse. The fact that these songs can be performed by children as well as appreciated by adult audiences demonstrates Britten's ability to build bridges—between generations, between amateurs and professionals, between training and aesthetic refinement.

Through this collection, as well as through his broader artistic and educational vision, Britten significantly contributed to the democratization of access to musical culture. He proved that aesthetic education can begin at a very young age and that a work created for children can attain a level of sophistication equal to that of professional repertoire. *Friday Afternoons* thus remains not only a landmark in the children's choral repertoire but also a powerful example of truly formative art.

Britten's compositions continue to be featured on programs of major musical institutions worldwide. His operas and concert works are still performed with enthusiasm by artists and are met with wide public interest. Moreover, in many schools, Britten's music is used for pedagogical purposes to support early music education. I believe that *Friday Afternoons* would also be a valuable resource in Romania for the foundational study of choral music for children.

Introducere

Anul acesta aniversăm 90 de ani de la publicarea lucrării *Friday Afternoons*, prima lucrare scrisă în exclusivitate pentru copii de către Benjamin Britten (1913-1976) unul dintre cei mai importanți muzicieni ai secolului al XX-lea. A fost o personalitate complexă, compozitor, pianist și dirijor, și a acordat o atenție deosebită reacțiilor și preferințelor publicului. Contactul cu audiența și analiza permanentă a manifestărilor acesteia a influențat în mod permanent gestionarea creației sale. Este de remarcat faptul că el și-a dedicat viața și arta nobilei scop formator reprezentând astfel un pilon de bază în reconstruirea identității cultural-muzicale a Marii Britanii, intrată într-un con de umbră după trecerea în neființă a compozitorului Henry Purcell.

Creația sa voluminoasă și inovativă a contribuit mult, prin diferite metode, la educația muzicală a publicului larg și a copiilor, iar realizările în acest plan au scos în evidență talentul său pedagogic ieșit din comun. Datorită abnegației cu care a îndrumat înspre muzica clasică generații succesive de copii, de tineri și chiar de adulți mai puțin instruiți, a izbutit să formeze bunul gust, pentru ca aceștia să se poată bucura de frumusețile artei adevărate. Pe lângă marile opere precum *Peter Grimes* (1945), *Billy Budd* (1951) sau *War Requiem* (1962), Britten a compus multe lucrări de factură mai redusă, printre care, un număr important îl reprezintă cele educative precum *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1945) sau operele pentru copii (opere aparținând scenei lirice ale căror protagoniști sunt cei mici) precum *Noye's Fludde* (1958), *Let's Make an Opera!* (1949), *The Little Sweep* (1949) etc.

Britten a ales să compună muzică accesibilă pentru oricine, după cum susținea el însuși. Și-a dorit ca muzica să fie de folos oamenilor în toate modurile, să le aducă bucurie și să le îmbunătățească viața. Dorind să ofere tuturor accesul către cultură, nu doar elitelor și urmărind dezvoltarea gustului artistic, a încercat în mod continuu să atragă în public copii de toate vârstele și persoane mai puțin

familiarizate cu muzica clasică, combinând cu multă măiestrie cultura savantă cu gustul popular. Cu toate acestea, nu a dorit niciodată să sacrifice calitatea în favoarea accesibilității.

Așa cum spunea muzicologul Sir Henry Hadow, în secolul al XX-lea „muzica devenise ca o limbă necunoscută pentru un număr foarte mare de oameni, faptul de a merge la un concert în special la un concert de muzică modernă, era exact ca și cum ar fi mers să vadă o piesă de teatru într-o limbă pe care nu o cunosc.”⁵ Britten a fost foarte conștient de această prăpastie și a gestionat lucrurile în concordanță cu scopul său, de a atrage către bucuriile artei adevărate, din ce în ce mai multă lume. În compozițiile sale, s-a gândit în mod deosebit la necunoscători, conștient fiind că într-o sală de spectacol, alături de elite se pot afla zeci sau sute de neinițiați în ale muzicii, sau amatori în ale artei sunetelor, care caută să își destindă auzul cu sonorități atractive, chiar dacă sunt inovative. Expresivitatea sa muzicală, deși accesibilă, nu este deloc banală, ci îmbină un nivel componistic avansat cu armonii și melodii plăcute, ușor de memorat și de reprodus, care să poată atrage pe oricine în direcția muzicii clasice. „În general, cred că *arta de dragul artei* nu poate exista. Una dintre principalele obligații sociale ale artistului constă în modelarea, educarea și dezvoltarea gustului artistic al oamenilor”⁶, afirma compozitorul.

Britten și-a creat propria trupă de spectacol, visând totodată să existe în Anglia o operă națională permanentă, care să îmbine succesul material cu succesul artistic. Fondarea *Festivalului Aldeburgh* și *English Opera Group* (1947) au avut un rol crucial în eforturile sale de a remodela și moderniza arta, eforturi ce au avut un impact major în cultivarea audienței tinere în ceea ce înseamnă muzica clasică și mai ales opera. A pornit de la ideea că, pentru a aprecia cu adevărat muzica, este nevoie de pregătire, de anumite cunoștințe și de efort conștient din partea ascultătorului. Opere precum *Noye's Fludde* (1958) și *Let's Make an Opera* (1949) sunt lucrări cu valoare incontestabilă în educarea muzicală a poporului, apelând la artiști profesioniști, la oameni de rând, dar și la copii pentru punerea în scenă. Aceste opere au însemnat șansa rară pentru publicul local de a participa activ ca interpreți la *Festivalul Aldeburgh*. Fondat în 1948 de către Britten, tenorul Peter Pears și scriitorul și producătorul Eric Croazier, festivalul a devenit o platformă pentru premiera lucrărilor lui Britten, precum și ale altor compozitori englezi. Publicul țintă a fost tineretul, iar succesul festivalului a depășit scopul propus, audiența fiind mult peste așteptări.

Cât despre *English Opera Group*, cu timpul reușitele au fost tot mai mari și mai răsunătoare, fapt care a permis extinderea acestuia. Mai târziu, ansamblul a primit denumirea de *English Music Theatre Company*, și a cuprins în programul său, alături de operă, genuri din ce în ce mai variate,

⁵ Vicki P Stroeher, Justin Vickers, *idem*, p. 140.

⁶ Vicki P Stroeher, Justin Vickers, *Benjamin Britten in Context (Composers in Context)*, Cambridge University Press, Kindle Edition, p. 136.

precum opereta și musicalul. Succesul acestei organizații a fost răsunător, iar în 1961 *The Royal Opera House* a preluat managerierea acesteia.

Datorită faptului că lucrările lui Britten nu au fost acordate execuției numai muzicienilor profesioniști, ci și amatorilor sau copiilor, Britten a reușit să creeze *publicul de mâine* și, în același timp, deschiderea către artă pentru cât mai mulți semeni proveniți din toate păturile sociale. El credea în puterea educației și în forța acesteia de formare a viitorilor adulți ca personalități capabile de o integrare creatoare în colectivitate. A înțeles că în domeniul artistic este nevoie ca aprecierea artei să fie declanșată încă din copilărie pentru a putea atinge apogeul la maturitate.

Corpul articolului

Friday Afternoons este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Benjamin Britten dedicate vocilor de copii, și un punct de referință în pedagogia muzicală corală. Această colecție constituie începutul colaborării lui Britten cu ansamblurile de copii, iar talentul și inspirația compozitorului au făcut din albumul dăruit elevilor unei școli o lucrare de care se bucură acum tinerii din întreaga lume.

Britten a compus această lucrare pentru școala unde fratele său, Robert Britten, era director. Astfel, cântecele i-au fost dedicate lui Robert Britten și elevilor de la *Clive House School* – Prestatyn. Elevii școlii cântau în cor în fiecare vineri după-amiază, iar de aici provine și titlul colecției: *Friday Afternoons*. Deși scopul principal era dezvoltarea muzicală a copiilor, piesele colecției sunt atractive atât pentru cei mici cât și pentru publicul matur, fiind astfel apreciate ca părți în concerte.

Colecția reprezintă o serie de 12 cântece corale, acompaniate de pian, compuse în perioada 1933-1935. Inițial piesele au avut partea vocală scrisă la unison, ceea ce este ideal pentru cei mici sau începători în ale muzicii. Cu timpul autorul a adaptat câteva cântece și pentru două voci – una mai înaltă (pentru copiii cu ambitus mai larg și vocea mai sigură), și una ușor mai joasă – ambele potrivite registrului copiilor.

Cântecele pentru două voci vizează corurile un pic mai avansate. Poeziile sunt scrise în limba engleză de diverși autori precum Jane Taylor, Nicholas Udall, sau de poeți anonimi, iar unele texte reprezintă versuri din folclor, toate publicate de scriitorul Walter John de la Mare (1873-1956) în volumul *Come Hither*.

Cântecele din *Friday Afternoons* sunt următoarele:

1. Begone, dull care
2. A tragic story
3. Cuckoo!
4. “Ee-Oh!”
5. A New Year Carol
6. I mun be married on Sunday

7. There was a man of Newington
8. Fishing song
9. The useful plough
10. Jazz-Man
11. There was a monkey
12. Old Abram Brown

(optional) Introduction (pentru pian)

Piese explorează teme precum natura și animalele (*Cuckoo*, *There Was a Monkey*), tradiții folclorice (*A New Year Carol*, *Fishing Song*), umor și ironie (*A Tragic Story*, *Jazz-Man*), și chiar reflecție filosofică (*Old Abram Brown*). Textele sunt simple, dar pline de imaginație, foarte potrivite pentru copii, cu potențial de joc teatral sau interpretare expresivă. *Old Abram Brown* crează o atmosferă diferită față de toate celelalte piese, întunecând ușor perspectiva optimistă a colecției.

Cântecele prelucrate pentru ansamblele de copii sunt melodioase, ușor de învățat și de memorizat. Unele coruri sunt potrivite pentru începători fiind foarte accesibile, iar altele, în funcție de diferitele grade de dificultate, pot fi propuse pentru studiu în mod treptat, urmărind evoluția formației corale și implicit dezvoltarea muzicală a copiilor. Dificultatea poate să provină din structuri melodice mai complicate, din ritmuri complexe, armonii îndrăznețe, diferențe importante de atac sau de nuanțe, toate fiind provocări ce odată rezolvate sunt dătătoare de mari satisfacții pentru cei mici. În partiturile scrise de Britten vom găsi multe notații de atac, de dinamică, agogică, sau de tempo, cântecele fiind ideale pentru dezvoltarea intonației, simțului ritmic, expresivității și dicției la copii.

Stilul componistic este clar, transparent: Britten folosește linii vocale simple, dar rafinate, cu acompaniamente de pian subtile și expresive ce dialoghează cu partea vocală îmbogățind-o prin polifonie, ritm și armonie. Piese sunt de factură diferită și conțin umor, fantezie și lirism, ce stârnesc o gamă largă de sentimente: de la piesa veselă *Cuckoo!* la meditația sumbră *Old Abram Brown* fiecare piesă conturează puternic mesajul poetico-muzical.

Piesa *Cuckoo* pe versurile lui Jane Taylor⁷ descrie ciclul vieții unui cuc de-a lungul anotimpurilor calde și obiceiurile de migrație ale acestuia. Versurile reflectă un dialog imaginar cu cucul, care răspunde la întrebarea „Ce faci tu?”. Răspunsurile stimulează imaginația copiilor, alături de muzica ce caracterizează cronologic lunile printr-o extindere treptată a ambitusului liniei melodice a vocii superioare. La început limitarea vieții cucului la spațiul cuibului este sugerată printr-o linie scurtă ascendentă ce revine rapid prin salt descendent de cvintă. Motivul muzical se desfășoară în cadrul acordului melodic de trei sunete al treptei întâi. Mai apoi, când pasărea începe să zboare, vocile

⁷ 1783-1824, poetă și nuvelistă britanică. Autoarea versurilor celebrului cântec "Twinkle, Twinkle, Little Star"

copiilor urcă la septima raportată la tonică, iar când cucul trebuie să plece departe, melodia urcă până la octavă. La exprimarea acestei expansiuni a naturii contribuie și augmentarea intensității sonore care la început este *pianissimo*, iar pe parcurs crește până la *forte*.

„În aprilie, îmi deschid ciocul.

În mai, cânt zi și noapte.

În iunie, îmi schimb cântecul.

În iulie, zbor departe.

În august, trebuie să plec.”⁸

Lucrarea este scrisă pe două voci, în tonalitatea *La b major*, măsura de 6/8 și are un ton jucăuș, descriptiv. Britten a însărcinat vocea a doua pentru a imita cântecul cucului printr-un motiv repetitiv: o terță mare descendentă compusă dintr-o optime pe timpul trei urmată de pătrime. Este de remarcat faptul că primul sunet, optimea, are însemnul de staccato, conferind motivului autenticitate fiind astfel asigurată asemănarea perfectă cu sunetele păsărilor respective din natură. Cântecul cucului este ca un *leitmotiv* cu care se începe și se termină piesa, și pe care îl auzim apoi pe tot parcursul acesteia. Este un interval descendent pe sunetele do–lab care se succede ritmic, *ostinato*, nelipsind din nicio măsură până la sfârșitul lucrării când, nu se mai aude decât primul sunet al motivului, sugerând îndepărtarea păsării în momentul în care își ia zborul spre alte ținuturi. Glasul cucului este ușor de reținut și de cântat, iar copiii se bucură să imite pasărea, lucru care conferă un caracter ludic piesei, iar cântarea în cor devine o bucurie.

Deși la începutul și la sfârșitul piesei ambele voci intonează de câte două ori acest motiv, doar vocea a doua este cea care redă cântecul cucului pe tot parcursul lucrării. Ea are și rol de susținere ritmică și armonică. Diferitele nuanțe de intensitate cu care această linie interioară imită vocea cucului, precum și dialogul dintre glasurile copiilor și linia melodică a pianului crează un efect de ecou asemănător ecourilor pădurii.

Acompaniamentul pianistic sprijină ritmul piesei cu acorduri arpeggiate care se succed la fiecare început de măsură și conturează printr-o armonie uneori ușor disonantă, o textură coloristică variată, uneori ilustrativă, precum sugerarea zgomotului frunzelor. Evocând scene din natură, aceasta crează o stare generală de liniște, ne duce cu gândul la libertatea pe care o conferă pădurea, la copacii, frunzele, și anotimpurile care trec pe neobservate.

Un mic joc polifonic putem auzi în discanul acompaniamentului pianistic: din când în când, un scurt fragment care ne amintește de întrebarea inițială după cum se poate observa în fragmentele următoare.

⁸ Traducere personală



Fig.1



Fig. 2

Dinamica muzicală urmărește povestea păsării pe tot parcursul ei. Pornește de la *pianissimo* cu motivul cucului, crește până în *piano* când în poveste suntem în aprilie, crește până la *forte* în iunie, apoi scade treptat trecând de la *mezzo forte* prin *piano*, apoi *pianissimo* și se încheie în *pianississimo*, în momentul de final, toamna, în care pasărea își ia zborul spre depărtări. Cântecele se termină într-o atmosferă liniștită, în care ambele voci corale se contopesc cântând motivul cucului împreună cu linia melodică a părții instrumentale, moment care ilustrează plecarea păsărilor într-una din zilele frumoase ale toamnei.

Datorită faptului că acest cântec este iubit de copii el poate fi extern de folositor ca antrenament vocal, intențional, ritmic, armonic, de expresivitate și chiar inițiere incipientă în studiul polifoniei. Elevii pot fi învățați să asculte liniile pianului precum și cealaltă voce din cor. Este potrivit pentru primele exerciții de polifonie simplă, prin suprapunere a două linii melodice distincte și imitație (la finalul lucrării).

Din punctul de vedere al educației muzicale, acest cântec vizează o intonație precisă în redarea intervalelor: Terța majoră descendentă este interval excelent pentru formarea urechii muzicale a copiilor, fără să creeze o dificultate prea mare în redarea ei. De asemenea salturile melodice mici și mijlocii dezvoltă precizia intonației. Cântecele urmărește și dezvoltarea simțului frazării și a respirației

– unele fraze necesită o respirație costo-diafragmală antrenată, pentru a emite sunete timp de patru măsuri în *crescendo* și *decrescendo*, după cum se poate observa în exemplul următor:

Fig. 3

Textul este clar, ritmic și jucăuș – ideal pentru dezvoltarea unei pronunții clare, a accentuate și expresive. Se antrenează și auzul interior și cântatul în ansamblu: Secvențele de imitație dezvoltă ascultarea activă și conștientizarea celorlalți membri ai grupului.

În anul 2012, regizorul de film Wes Anderson a folosit cântecele *Cuckoo* și *Old Abram Brown* (precum și alte compoziții ale lui Britten) în filmul *Moonrise Kingdom*, ceea ce a făcut ca melodiile să urce în topurile clasice din acel an.

Pornind de la creația lui Britten, organizația britanică Britten Pears Arts a dezvoltat proiectul educațional *Friday Afternoons*, care are ca scop promovarea cântatului coral în rândul copiilor și tinerilor, oferind acces gratuit la partituri, înregistrări și resurse pedagogice de înaltă calitate. Începând cu 2013, cu ocazia centenarului Britten, proiectul a fost extins într-un program internațional care conectează școlile și corurile de tineri cu muzica corală contemporană. Se poate vizualiza site-ul <https://www.brittenpearsarts.org/about-us> care este platforma oficială a proiectului. Proiectul este destinat în special profesorilor de muzică ce doresc să introducă repertoriu coral contemporan în

activitățile școlare, dirijorilor de coruri de copii și tineri în căutare de materiale accesibile și de calitate și nu în ultimul rând elevilor care doresc să exploreze și să interpreteze muzică corală modernă.

Britten a fost recompensat cu premiul *Aspen* (1964), care se adresează artiștilor ce, prin talentul și munca lor, au contribuit la progresul umanității. Nu doar că prin oferirea acestui premiu a fost recunoscut geniul muzical al compozitorului, dar au fost apreciate și toate eforturile neîntrerupte ale acestuia în educație și cultură. De asemenea se pot adăuga meritelor sale pacifismul de care a dat dovadă și lupta împotriva nedreptăților. A excelat în compoziții inovative pline de profunzime emoțională și complexitate psihologică care au redefinit opera engleză ridicând-o la standarde de recunoaștere globală. Onoarea de a primi premiul *Aspen* se datorează și modului în care a abordat problemele sociale și morale contemporane în lucrările sale, alături de angajamentul în promovarea muzicii și culturii britanice prin efortul depus în implicarea copiilor, tinerilor amatori și profesioniști în actul artistic. Britten și-a îndeplinit în mod excepțional datoria către societate nu doar în calitate de compozitor, ci și ca pedagog implicat în proiecte artistice educative manageriate de el însuși în mod strălucit. Prin efortul său susținut a reușit să schimbe percepția asupra muzicii și operei engleze în întreaga lume, nu doar în Marea Britanie.

Concluzii

Lucrarea *Friday Afternoons* reflectă exemplar modul în care Benjamin Britten a reușit să îmbine exigența componistică cu accesibilitatea educațională, oferind copiilor o muzică de înaltă calitate, dar adaptată posibilităților lor tehnice și expresive. Fără a compromite complexitatea artistică, Britten a creat o colecție care dezvoltă gustul muzical, stimulează imaginația și sprijină procesul de formare a unor tineri interpreți sensibili și atenți la nuanțele expresive ale muzicii.

Această lucrare reprezintă începutul unei direcții fertile în care educația muzicală a publicului tânăr devine un scop declarat, iar abordarea pedagogică este integrată organic în discursul artistic. Faptul că piesele pot fi interpretate atât de copii cât și în fața unui public matur, dovedește că Britten a reușit să creeze punți între generații, între amatori și profesioniști, între formare și rafinament estetic.

Prin această culegere, ca și prin întregul său demers artistic și educațional, Benjamin Britten a contribuit în mod esențial la democratizarea accesului la cultură muzicală. A demonstrat că educația estetică poate începe de la cele mai fragede vârste și că o operă creată pentru copii poate atinge standarde de rafinament comparabile cu cele ale repertoriului destinat profesioniștilor. *Friday Afternoons* rămâne astfel nu doar un punct de referință în repertoriul coral pentru copii, ci și un exemplu de artă cu adevărat formativă.

Compozițiile lui Britten sunt și astăzi pe afișele instituțiilor de profil din întreaga lume, concertele sau spectacolele de operă interpretate cu plăcere de către artiști atrag întotdeauna un public numeros, iar în unele școli piesele de Britten sunt utilizate în scop pedagogic pentru formarea primilor

pași pe drumul muzicii. Consider că *Friday Afternoons* ar fi o resursă valoroasă și în România pentru studiul incipient al muzicii corale pentru copii.

Bibliografie:

BRIDCUT, John – *Britten's children*, Faber and Faber, 2007

CARPENTER, Humphrey – *Benjamin Britten: A Biography*, New York: Scribners u.a., 1993

COOKE, Mervyn (editor) – *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge University Press, 2005

STROEHER, P. Vicki, VICKERS, Justin – *Benjamin Britten in Context (Composers in Context)*, Cambridge University Press, Kindle Edition, 2022, p.136, p.140

Webografie:

<https://www.scribd.com/document/330184522/Friday-Afternoons>

<https://goodmorningbritten.wordpress.com/2013/07/11/listening-to-britten-friday-afternoons-op-7/>

<https://fridayafternoons.charanga.com/pdfs/Planning%20-%20Flexible%20Pathway/Listen%20And%20Appraise/FA-Unit2-Listen-And-Appraise-Cuckoo!-by-Benjamin-Britten.pdf>

<https://www.brittenpearsarts.org/news/work-of-the-week-47-friday-afternoons>

<https://musicacademy.org/app/uploads/2022/02/Cuckoo-from-Friday-Afternoons.pdf>

AUTOR

BEATRICE SUCIU este profesoară de inițiere vocală la Liceul de Coregrafie și Artă Dramatică „Octavian Stroia” din Cluj-Napoca, unde lucrează cu elevii secției de teatru în cadrul orelor de inițiere vocală. Activitatea didactică este completată de o implicare constantă în proiecte artistice și ocazional în cercetare muzicală, cu un interes special pentru educația vocală, repertoriul destinat copiilor și pedagogia muzicală contemporană. A absolvit Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, unde a finalizat atât studiile de licență și master în Canto clasic, cât și o a doua licență în cadrul Facultății Teoretice, specializarea Muzică. Paralel cu activitatea pedagogică, a susținut recitaluri și spectacole de operă în România și în străinătate. A fost laureată a mai multor concursuri de interpretare vocală și a participat la cursuri de măiestrie susținute de artiști de renume, precum Vittorio Terranova, Paolo Bosisio și Elena Paparusso. Beatrice Suciuc este interesată de dimensiunea formativă a actului artistic și de impactul pe care muzica îl poate avea asupra dezvoltării gustului estetic și expresivității încă din copilărie. Este preocupată de situația educației muzicale în România și caută să atragă elevii, dar și publicul larg, către muzica clasică, implicându-se activ în evenimente culturale dedicate promovării acesteia.

THE 90TH ANNIVERSARY OF MITCHELL PETERS' BIRTH – A REMARKABLE FIGURE IN THE FIELD OF PERCUSSION

ANIVERSAREA A 90 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI MITCHELL PETERS – PERSONALITATE MARCANTĂ ÎN DOMENIUL PERCUȚIEI

SZÉKELY CRISTIAN – ROBERT⁹

Abstract: *The article marks the 90th anniversary of the birth of **Mitchell Peters**, one of the most prominent figures in 20th- and early 21st-century percussion. Peters was a complete musician: a virtuoso performer, a respected educator, and a prolific composer. He served as principal timpanist of the Los Angeles Philharmonic and collaborated with world-renowned conductors such as Leonard Bernstein, Zubin Mehta, and Pierre Boulez. Beyond his impressive performance career, his contribution to music education is of lasting importance. He taught at prestigious institutions like the University of Southern California (USC) and the University of California Los Angeles (UCLA), where he trained and inspired generations of percussionists. To support his students, he wrote and published a wide range of study materials and pedagogical works that have become international standards—among the most well-known are *Yellow After the Rain*, *Snare Drum Studies*, and *Developing Dexterity*. Through his innovative approach, Peters expanded percussion technique and emphasized musical expressiveness in a clear and accessible way. He promoted both traditional percussion repertoire and modern techniques, significantly contributing to the professionalization of the field and the development of a solid educational foundation for percussionists worldwide. Mitchell Peters remains a cornerstone of percussion music—not only for his performance excellence but especially for his educational legacy, which continues to shape and inspire musicians around the globe.*

Keywords: *percussion, innovation, teaching, composition, instrumental technique.*

Rezumat: *Articolul este dedicat comemorării a 90 de ani de la nașterea lui **Mitchell Peters**, una dintre cele mai importante personalități din domeniul percuției în secolul XX și începutul secolului XXI. Peters a fost un muzician complet: interpret virtuoz, pedagog respectat și compozitor prolific. A activat ca timpanist principal al Filarmonicii din Los Angeles și a colaborat cu dirijori de renume mondial precum Leonard Bernstein, Zubin Mehta sau Pierre Boulez. Pe lângă cariera artistică de excepție, contribuția sa didactică este de o valoare inestimabilă. A predat la instituții de prestigiu precum University of Southern California (USC) și University of California Los Angeles (UCLA), unde a influențat decisiv formarea mai multor generații de percuționiști. În sprijinul acestora, Peters a compus și publicat o serie de metode de studiu și lucrări pedagogice care au devenit standarde internaționale — printre cele mai cunoscute se numără *Yellow After the Rain*, *Snare Drum Studies* și *Developing Dexterity*. Prin abordările sale inovatoare, el a extins tehnica percuției și a încurajat expresivitatea muzicală într-un mod accesibil și clar pentru studenți. A promovat atât repertoriul tradițional, cât și tehnici moderne, contribuind semnificativ la profesionalizarea domeniului și la dezvoltarea unui cadru educațional solid pentru percuționiștii de pretutindeni. Mitchell Peters rămâne un nume fundamental în muzica pentru percuție, nu doar prin performanțele sale artistice, ci mai ales prin moștenirea sa pedagogică, care continuă să inspire și să formeze muzicieni în întreaga lume.*

Cuvinte cheie: *percuție, inovație, didactică, compoziție, tehnică instrumentală.*

⁹ Dr. C.D.A. Universitatea din Oradea, Facultatea de Arte, Departamentul Muzică

Argument

Mitchell Peters este un nume important în muzica secolului XX - XXI, fiind recunoscut ca unul dintre cei mai influenți și respectați percuționiști din domeniu. Personalitatea sa marcantă se reflectă prin prisma mai multor aspecte ale carierei și contribuțiilor sale:

1. **Cariera academică și didactică:** Mitchell Peters a fost profesor la University of Southern California (USC) și la University of California Los Angeles (UCLA) unde a contribuit la formarea multor generații de percuționiști. Abordările sale didactice sunt apreciate pentru claritatea și profunditatea cu care transmite tehnici și concepte muzicale.
2. **Compozitor și autor:** Peters a scris numeroase lucrări pentru percuție, multe dintre ele fiind considerate esențiale pentru repertoriul de percuție. De asemenea, a publicat și numeroase manuale și partituri didactice, care sunt folosite de percuționiști din întreaga lume.
3. **Performanțe și colaborări:** Pe lângă activitatea sa didactică, Mitchell Peters a avut o carieră activă ca percuționist, activând în diverse ansambluri și colaborând cu orchestre și formații de prestigiu, fiind timpanistul principal al Filarmonicii din Los Angeles, California. Abilitățile sale tehnice și stilul interpretativ l-au consacrat ca un percuționist de excepție.
4. **Impactul asupra dezvoltării instrumentului de percuție:** Prin inovarea și aprofundarea tehnicilor pe care le folosește în interpretare, dar și prin lucrările compuse, Peters a contribuit semnificativ la evoluția și diversificarea repertoriului pentru percuție. El a adus în prim-plan nu doar percuția tradițională, dar și tehnicile și implicit posibilitățile moderne în utilitatea acestor instrumente, contribuind decisiv în dezvoltarea acestora.

În urma observării acestor aspecte am considerat ca fiind oportună o cercetare mai aprofundată care să reflecte implicarea și contribuția lui Mitchell Peters în domeniul percuției, la 90 de ani de la nașterea sa, atribuindu-i meritele cuvenite și pentru a veni în sprijinul celor interesați, ca o resursă educațională.

1. Mitchell Peters – repere biografice

Mitchell Thomas Peters s-a născut pe 17 august 1935, la Red Wing, Minnesota și a studiat percuția la renumitul colegiu Eastman School of Music din Rochester, New York. După absolvirea facultății, în 1958 s-a înrolat în armată, devenind timpanist al Orchestrei Simfonice a Armatei a VII-a a Statelor Unite ale Americii. În această perioadă a fost staționat la Stuttgart și a susținut numeroase concerte cu orchestra în Europa.

Reîntors în S.U.A. a devenit timpanist principal al orchestrei Dallas Symphony, iar mai apoi, în 1969 a obținut un post la partida de percuție a Filarmonicii din Los Angeles, devenind timpanist principal în 1982, funcție deținută până în 2006.

În paralel cu ocupația sa, Peters a cochetat cu didactica și compoziția muzicală, rămânând atașat de aceste două ramuri până la finele vieții. A fost profesor la University of Southern California - USC și la University of California Los Angeles - UCLA și pentru a veni în sprijinul studenților săi a compus metode de studiu pentru principalele instrumente de percuție precum marimba, tobă mică sau timpani.

Dintre lucrările sale cele mai apreciate amintesc *Yellow after the rain* (marimba), *Rondo for four tom toms* (4 tom tomuri) *Snare drum studies* (3 ediții – *Elementary, Intermediate, Advanced*), *Sea Refractions* (marimba), *Tear drops* (marimba) *Primal mood* (timpani), *March of the eagles* (ansamblu de percuție), *Barcelona* (marimba), *Etudes for snare drum, educational work* (tobă mică). A avut onoarea să interpreteze lucrări alături de Filarmonica din Los Angeles sub bagheta unor dirijori de talie mondială precum Zubin Mehta, Carlo-Maria Giulini, André Previn, Esa-Pekka Salonen, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Sir Simon Rattle, John Williams sau Michael Tilson Thomas.

Mitchell Peters a participat la numeroase spectacole de televiziune și filme precum *Battlestar Galactica* sau *2010: The Year We Make Contact*, fiind distins cu premii pentru prolifică sa activitate artistică, printre care *Lifetime achievement award* de către Sabian Cymbal Company în 2006 și a fost inclus postmortem în Percussive Arts Society: Hall of Fame.

2. Importanța contribuției lui Mitchell Peters în domeniul percuției și a muzicii

Așa cum am menționat anterior, influența lui Mitchell Peters în calitate de pedagog depășește cu mult cariera sa de interpret. El a avut un rol esențial în dezvoltarea tehnicii instrumentelor de percuție, în special prin compunerea unor lucrări muzicale și metode de studiu care sunt utilizate în întreaga lume.

Conceperea acestor materiale educaționale a apărut ca răspuns la o lipsă acută de resurse didactice dedicate percuției. Prin această muncă dedicată, Peters nu doar că și-a sprijinit propriii studenți, dar a pus bazele unei educații moderne în domeniu, influențând generații întregi de percuționiști la nivel internațional.

Lucrarea *Yellow After the Rain* este, fără îndoială, cea mai cunoscută piesă pentru marimbă la nivel global. Ea este adesea considerată o etapă esențială în formarea tehnicii de interpretare, marcând trecerea de la utilizarea a două baghete la tehnica avansată cu patru baghete. De asemenea, metodele dedicate tobei mici, precum *Developing Dexterity (Dezvoltarea dexterității)* sau *Snare Drum Studies*, sunt apreciate pentru progresia lor logică și pentru frazarea muzicală rafinată. Acestea pun un accent

deosebit pe construirea treptată a tehnicii instrumentale, în paralel cu dezvoltarea expresivității muzicale.

3. Mitchell Peters – *Yellow After the Rain*: Analiză formală

Mitchell Peters, una dintre cele mai importante figuri ale pedagogiei percuției în secolul XX, a compus *Yellow After the Rain* în anul 1971, cu scopul de a introduce tehnica celor patru malete într-un cadru muzical expresiv. Lucrarea a devenit rapid o piesă de referință în repertoriul marimbistic educațional, fiind prezentă frecvent în audițiile academice și concursuri.

Construcția piesei este în formă ternară simetrică **A–B–A**, bazată pe o armonie modală urmată de o scurtă **codă**. Această formă oferă o coerență narativă și expresivă, în care secțiunile se definesc prin schimbări de textură, tonalitate și caracter ritmico-melodic.

Secțiunea A (mm.1-24)

Tonalitate: Si $\flat$ major

Textură: Alternanță între melodie și acompaniament în intervale de cvartă.

Structura armonică:

- **mm. 1–4:** Tema începe în Si $\flat$ major, cu armoniile realizate prin suprapuneri de cvarte. Nu avem progresii funcționale tradiționale, ci o armonie plană, prin acorduri mutate paralel, păstrând structura intervalică (tehnică asociată și cu Debussy sau Bartók).
- **mm. 5–12:** Apare o *expansiune modală*, în care se sugerează un Mi $\flat$ Lidian prin apariția frecventă a notelor Sol $\sharp$ /La $\flat$ ca alterări coloristice. Deși nu se poate vorbi de modulație în sens clasic, senzația tonală se diluează în favoarea unei culori modale.
- **mm. 13–24:** Melodia este reluată într-o nouă combinație între mâini, armonizată omoritimic. Intervale de **cvintă perfectă** și **cvartă** predomină, susținând impresia de stabilitate armonică fără progresie tonală clară.

Secțiunea B (mm. 25–44)

Caracter: Mai tensionat, dinamic, cu o textură ritmică activă.

Textură: Lovituri laterale, șaisprezecimi rapide, figuri repetitive cu rol tehnic.

Structura armonică:

- **mm. 25–28:** Se produce o trecere din Si $\flat$ major în Si major, ceea ce conferă piesei o calitate de schimbare bruscă a luminii armonice, de tip impresionist.

- **mm. 29–36:** Acordurile sunt compuse din combinații de cvinte și cvarte, construite vertical. Nu există funcții armonice clare, ci o armonie plană și non-funcțională, bazată pe mișcări paralele. Apar acorduri suspendate și disonanțe controlate (secunde, septime mici) care creează tensiune și instabilitate.
- **mm. 37–44:** Apare o secvență de acorduri descendente cu închideri parțiale, sugerând o întoarcere graduală spre zona stabilă a tonalității anterioare. Se creează impresia unui „rallentando armonic”.

Observație: Tensiunea acestei secțiuni nu vine din progresia funcțională (V–I), ci din densitatea texturală, cromatism și ritmica internă – elemente esențiale în armonia post-tonală.

Repriza (secțiunea A', mm. 45–64)

Tonalitate: Revenire în Si $\flat$ major.

Caracter: Mai dens, la patru voci, reiterează calmul inițial, dar într-o formă mai matură.

Structura armonică:

- **mm. 45–52:** Tema este reluată într-un stil omoritimic, toate baghetele acționând în sincron. Apariția simultană a tuturor notelor creează o densitate armonică ce amintește de coruri sau de scriitura cvartală specifică anilor 1960–1970.
- **mm. 53–60:** Reapar elemente din prima secțiune, dar cu o mai clară polarizare între vocea superioară și inferioară – armoniile se stabilizează, oferind senzația de reinstaurare a clarității și echilibrului.
- **mm. 61–64:** Pregătirea codei – armoniile devin mai transparente, cu o retragere din punct de vedere dinamic și expresiv.

Coda (mm. 65–72)

Caracter: Reflectiv, meditativ cu o senzație de serenitate.

Tonalitate: Si $\flat$ major

Analiză armonică:

- Acorduri deschise construite în intervale largi (octave + cvinte), cu o textură aerisită. Finalul nu conține o închidere tonală fermă (autentică), ci o cadență plagală (IV–I) sugerată, ceea ce consolidează caracterul liniștitor și contemplativ.

Armonia lucrării *Yellow After the Rain* se bazează mai degrabă pe principii modale structurate pe cvarte decât pe progresii tonal-funcționale. Modul principal este centrat în jurul lui Si $\flat$ major, însă spectrul armonic evită sistematic armoniile tradiționale, preferându-se suprapuneri de cvarte și cvinte,

planuri paralele și secvențieri non-funcționale. Acest tip de armonie evocă spațiu, lumină și o stare de suspendare temporală.

Alternanța dintre zonele calme (A) și cele tensionate (B), susținută de variații modale și de schimbări subtile de culoare armonică, creează o narațiune poetică fidelă titlului: *o succesiune de ploaie și lumină*, de confuzie și claritate, de tensiune și rezoluție. Lucrarea devine astfel o alegorie muzicală a transformării – nu doar tehnice, ci și expresive, în evoluția unui interpret.

Yellow After the Rain este o lucrare de referință în pedagogia percuției pentru marimbă, remarcabilă nu doar prin valoarea sa tehnică și formativă, ci și prin coerența formală, sugestiile modale și potențialul expresiv. Ea transcende simplul exercițiu tehnic și se afirmă ca o compoziție poetică, în care forma muzicală devine o metaforă a transformării interioare – de la neliniște la echilibru, de la ploaie la lumină.

Considerații tehnice

Din punct de vedere pedagogic, *Yellow After the Rain* introduce și consolidează următoarele tehnici esențiale pentru marimbă cu patru baghete:

- **Lovituri laterale** (rotirea mâinii pentru a alterna baghetele din aceeași mână);
- **Independență între mâini**, prin alternarea între vocea melodică și acompaniament;
- **Controlul dinamic și al atacului simultan**, în special în secțiunile omoritmice;
- **Stabilirea unei relații spațiale coerente între baghete**, esențială în dezvoltarea preciziei și a sunetului egalizat.

Imaginea poetică sugerată de titlu

Titlul lucrării, *Yellow After the Rain*, are o semnificație expresivă puternică și susține interpretarea muzicală la nivel simbolic. Culoarea galbenă este adesea asociată cu **soarele, căldura, lumina și reînnoirea**, iar succesiunea ploaie–soare evocă un ciclu natural de purificare și speranță. Acest aspect este reflectat muzical prin alternanța dintre secțiuni calme și tensionate:

- Soarele de după ploaie → Secțiunea A
- Revenirea ploii sau a instabilității → Secțiunea B
- Soare din nou, serenitate → Secțiunea A'

Concluzie

În urma aspectelor relatate în prezentul articol, se poate afirma că Mitchell Peters a fost mai mult decât un interpret de excepție: a fost un adevărat formator de școli și mentalități. Prin lucrările și metodele sale, el a contribuit decisiv la evoluția artei percuției în secolul XX, lăsând în urmă o

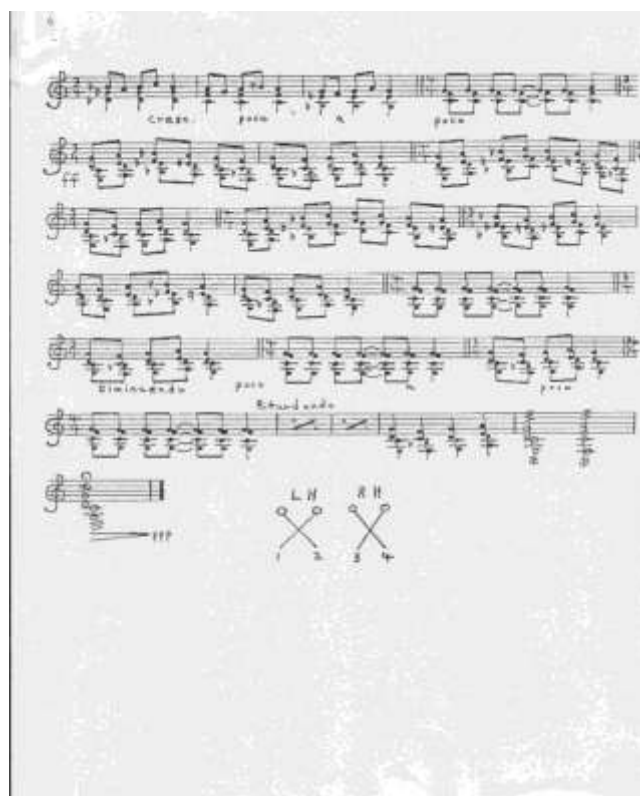
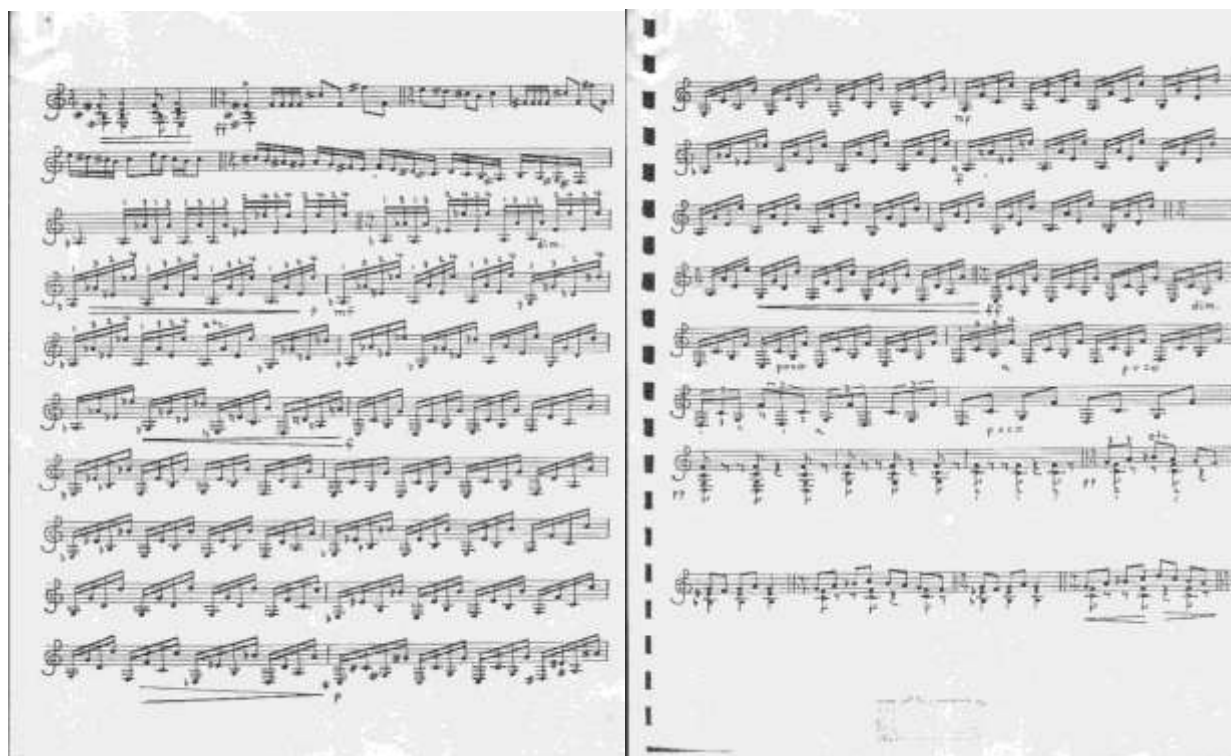
moștenire pedagogică și artistică durabilă. Prin acest proiect mi-am propus să deschid o nouă cale de cercetare care ar putea să vină în sprijinul celor interesați, subliniind importanța lui Mitchell Peters în dezvoltarea tehnicii instrumentale la percuție.

Webografie:

- *** http://www.pytheasmusic.org/peters_mitchell.html
- *** <https://allislar.com/2017/11/02/rip-mitchell-peters-former-la-phil-principal-timpani/>
- *** <https://www.afm47.org/press/final-note-mitchell-thomas-peters/>
- *** <https://percussioneducation.com/mitchell-peters-1935-2017/>
- *** <https://pas.org/mitchell-peters-2/>

Anexe





AUTOR

Născut la data de 1 mai 1981, în Cluj Napoca, **SZÉKELY CRISTIAN - ROBERT** studiază percuția și pianul la Liceul de Muzică, unde în anul 1999 obține Diploma de Bacalaureat. În același an este admis la Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj Napoca, unde obține diplomele de licență și masterat în interpretare muzicală sub atenta îndrumare a profesorilor prof.univ dr. Grigore Pop, conf.univ.dr. Nicolae Coman și conf.univ.dr. Emil Simion. În anul 2017 este admis la Școala Doctorală

a Facultății de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara, avându-i coordonatori pe prof. univ. dr. habil. Manuela Mihăilescu, Romeo Râmbu, Lucian Roșca și Luminița Burcă. În anul 2021 susține public teza: *Importanța Instrumentelor de percuție în creația muzicală a secolului XX*, și obține titlul de doctor în muzică, cu mențiunea *Summa cum laude*. De-a lungul timpului Székely Cristian – Robert participă la concursuri locale, regionale și naționale de specialitate, unde obține rezultate remarcabile, susține recitaluri și concerte pe plan local, în țară și străinătate, colaborează permanent cu Filarmonica de Stat din Oradea și cu Teatrul de Stat Regina Maria din Oradea, participă la cursurile de măiestrie ale maeștrilor Jonny Axelsson (Suedia), Mircea Ardeleanu (România), Norbert Schmidt Lauxmann (Germania). Pe lângă activitatea concertistică, are o bogată activitate didactică și științifică. Începând cu anul 2016 este profesor de percuție la catedra de Instrumente de suflat și percuție a Liceului de Arte din Oradea, unde pe parcursul anilor obține rezultate deosebite la competițiile regionale, naționale și internaționale dedicate elevilor și studenților. Székely Cristian – Robert participă la Sesiuni de Comunicări Științifice locale, naționale și internaționale organizate de Facultatea de Arte din cadrul Universității din Oradea, Universitatea de Vest din Timișoara, Universitatea de Arte din Târgu Mureș și Universitatea din Szeged.

MUSIC EDUCATION AS A TRANSDISCIPLINARY LABORATORY: BEYOND NOTES AND EQUATIONS

EDUCAȚIA MUZICALĂ CA LABORATOR TRANSDISCIPLINAR: DINCOLO DE NOTE ȘI FORMULE

PĂVĂLUC-GAL ENIKŐ¹⁰

Abstract: *The article explores the role of music education as a transdisciplinary space, capable of connecting the arts, sciences and technology in an integrated way, aligned with current demands for developing essential 21st century competencies. Starting from theoretical foundations on transdisciplinarity, creativity and the use of digital technology in education, the paper argues for repositioning music as an innovative area within the curriculum. In this context, an applied example is presented, proposing an approach that combines music with science and information technology, stimulating students' creativity, critical thinking and collaboration. The analysis highlights the benefits of such an approach on students' motivation and their capacity to transfer knowledge beyond disciplinary boundaries but also signals the lack of practical resources and methodological support for teachers. The article suggests extending these practices by developing optional modules and STEAM projects, underlining the contribution of music education to shaping a reflective, creative and adaptable graduate profile.*

Keywords: *transdisciplinarity; music education; creativity; competence-based curriculum; STEAM.*

Rezumat: *Articolul examinează rolul educației muzicale ca spațiu transdisciplinar, capabil să conecteze artele, științele și tehnologia într-o manieră integrativă, adaptată cerințelor actuale privind formarea competențelor esențiale. Plecând de la fundamente teoretice privind transdisciplinaritatea, creativitatea și utilizarea tehnologiei în educație, lucrarea argumentează necesitatea re poziționării muzicii în curriculum ca domeniu cu potențial inovator. În acest context, este prezentat un exemplu aplicativ care propune o modalitate de integrare a muzicii cu științele și tehnologia informației, stimulând creativitatea, gândirea critică și colaborarea elevilor. Analiza reflectă beneficiile unui astfel de demers asupra motivației și capacității elevilor de a transfera cunoștințele dincolo de granițele disciplinare, dar semnalează și lipsa resurselor aplicative și a sprijinului metodologic pentru cadrele didactice. Articolul sugerează extinderea acestor practici prin dezvoltarea unor module opționale și proiecte STEAM, evidențiind contribuția educației muzicale la formarea unui profil de absolvent reflexiv, creativ și adaptabil.*

Cuvinte-cheie: *transdisciplinaritate, educație muzicală, STEAM, creativitate, tehnologie digitală, curriculum centrat pe competențe.*

1. Introducere

Inovarea educației nu mai este un ideal abstract, ci o necesitate imperativă, recunoscută de principalele organizații internaționale, precum *OECD Learning Compass 2030* (OECD, 2020), *raportul Key Competences for Lifelong Learning* (European Commission, 2020) și *Reimagining Our Futures Together: A New Social Contract for Education* (UNESCO, 2021). De asemenea, orientările globale sunt corelate cu documentele strategice naționale recente, precum *Profilul de formare al absolventului* (Ministerul Educației, 2023) și *Reperetele pentru proiectarea, actualizarea și evaluarea*

¹⁰ Doctorand, Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Școala Doctorală „Sigismund Toduță”

Curriculumului național (Ministerul Educației, 2020b), care subliniază rolul esențial al dezvoltării competențelor transversale, al interdisciplinarității și al gândirii critice pentru societatea secolului XXI.

În acest context, educația muzicală este chemată să își redefinească rolul și metodologia, depășind cadrele tradiționale adesea percepute ca rigide, formaliste și orientate exclusiv spre reproducerea repertoriului. În ciuda stereotipurilor, educația muzicală deține un potențial unic de a funcționa ca spațiu de intersecție între arte, științe și tehnologie, devenind un veritabil laborator transdisciplinar. Totuși, literatura și practica aplicativă dedicate acestui potențial rămân fragmentare, mai ales în context național, ceea ce justifică necesitatea unor modele didactice replicabile.

Noile instrumente digitale, aplicațiile colaborative și resursele multimedia transformă profesorul și elevul în creatori activi de conținut, favorizând explorarea fenomenelor sonore în relație cu principiile științifice și contextul tehnologic actual. Articolul de față propune un exemplu aplicativ care ilustrează modul în care educația muzicală poate sprijini transdisciplinaritatea curriculară, contribuind la dezvoltarea competențelor esențiale prevăzute în *Profilul de formare al absolventului* (Ministerul Educației, 2023).

2. Cadrul teoretic

2.1 Transdisciplinaritatea în educație

Transdisciplinaritatea, concept fundamentat în lucrările lui Basarab Nicolescu (1999) și inspirat de pionieri ai gândirii complexe, precum Erich Jantsch (1972), desemnează o abordare educațională care transcende granițele rigide ale disciplinelor tradiționale și configurează un cadru flexibil, integrator și dinamic al cunoașterii. Pentru Nicolescu, transdisciplinaritatea nu înseamnă o simplă combinare sumativă a domeniilor, ci presupune crearea unui spațiu epistemologic comun, unde conceptele, metodele și limbajele se întâlnesc pentru a aborda complexitatea lumii contemporane din perspective multiple și complementare.

Comparativ cu paradigmele educaționale clasice, transdisciplinaritatea presupune depășirea compartimentării curriculare și promovează formarea competențelor de transfer, a gândirii critice și a creativității. Această abordare răspunde nevoii tot mai stringente de a pregăti elevii pentru realități care nu mai pot fi descrise și înțelese exclusiv prin filtre disciplinare izolate. Diverse cadre teoretice (Jantsch, 1972; Nicolescu, 1999) susțin că educația transdisciplinară contribuie la dezvoltarea unei gândiri reflexive, capabile să gestioneze probleme complexe, ambigue și interconectate.

Cu toate acestea, literatura de specialitate evidențiază și limitele aplicării transdisciplinarității în școală. Beane (1997, p.48–84) arată că dificultățile țin de factori structurali, precum rigiditatea orarelor școlare, lipsa unei culturi organizaționale care să sprijine colaborarea între cadre didactice de specialități diferite, precum și insuficiența resurselor materiale sau a formării continue adaptate. În

plus, multe cadre didactice resimt nevoia de suport metodologic clar pentru a transpune principiile transdisciplinare în scenarii didactice realizabile și atractive pentru elevi.

Conștientizarea acestor limite nu anulează valoarea transdisciplinarității ca ideal curricular, ci reclamă o abordare realistă, etapizată și sprijinită pe exemple concrete, pe suport instituțional și pe dezvoltarea competențelor profesionale ale profesorilor. Activitățile de tip laborator transdisciplinar, cum este modelul propus în acest articol, pot funcționa ca puncte de plecare pentru familiarizarea profesorilor și elevilor cu un mod de lucru care conectează conținuturi și metode din arii de cunoaștere diverse.

2.2 Creativitatea și muzica în context educațional

Creativitatea este o dimensiune esențială a educației contemporane, fiind recunoscută ca o competență-cheie într-o societate bazată pe cunoaștere (Craft, 2005; Robinson, 2011). În acest cadru, educația muzicală se distinge ca domeniu privilegiat pentru cultivarea expresivității, sensibilității artistice și gândirii simbolice. Howard Gardner (1983), prin teoria inteligențelor multiple, a identificat inteligența muzicală ca formă distinctă de potențial cognitiv, subliniind rolul muzicii în dezvoltarea abilităților cognitive și afective.

Totuși, validitatea empirică a teoriei *Multiple Intelligences* (MI) a fost contestată de cercetători care au semnalat lipsa unor dovezi neurologice solide privind separarea strictă a inteligențelor (Waterhouse, 2006; Visser et al., 2006; Geake, 2008; Willingham, 2004; White, 2005). Gardner însuși a nuanțat ulterior această poziție, subliniind că teoria inteligențelor multiple nu este un instrument psihometric rigid, ci mai degrabă un cadru de reflecție pedagogică, util pentru diversificarea strategiilor didactice și valorizarea diferențelor individuale (Gardner, 2011).

Dincolo de aceste controverse, literatura de specialitate indică faptul că practicile educaționale care valorifică potențialul creativ al muzicii contribuie la dezvoltarea competențelor transversale — precum gândirea critică, rezolvarea de probleme și colaborarea (Hallam, 2010; Burnard, 2012). În plus, activitățile muzicale stimulează procese neurocognitive complexe: percepția auditivă rafinată, coordonarea motorie, memoria de lucru și flexibilitatea cognitivă (Schellenberg, 2005).

În contextul abordărilor transdisciplinare, creativitatea muzicală capătă o semnificație extinsă, devenind un catalizator al conexiunilor între domenii aparent divergente, cum sunt arta și științele exacte. Practica muzicală, mai ales atunci când integrează tehnologii digitale și colaborare online, favorizează scenarii educaționale deschise, interactive și orientate spre producerea de cunoaștere originală, nu doar spre reproducerea mecanică a repertoriului.

Astfel, proiectele muzicale cu componentă științifică și tehnologică, cum este modelul prezentat în acest articol, contribuie la re poziționarea educației muzicale ca spațiu de învățare semnificativă, cu impact real asupra dezvoltării personale și sociale a elevului.

2.3 Tehnologia ca instrument educațional

Integrarea tehnologiei în educație a devenit una dintre direcțiile majore ale reformei curriculare contemporane, fiind promovată ca facilitator al învățării active, personalizate și colaborative (Hattie, 2009; OECD, 2020). Studiile de sinteză (Hattie, 2009) arată însă că impactul real al tehnologiei asupra performanței elevilor depinde de modul în care aceasta este integrată pedagogic: tehnologia nu garantează automat progresul cognitiv, ci devine eficientă doar atunci când este folosită cu scopuri clare, activități relevante și sprijin metodologic adecvat.

În contextul educației muzicale, tehnologiile digitale oferă oportunități semnificative pentru democratizarea actului creativ. Aplicații precum Soundtrap, BandLab sau GarageBand le permit elevilor să compună, să editeze și să partajeze creații muzicale, chiar și fără o pregătire instrumentală clasică. Această deschidere tehnologică facilitează explorarea sunetului ca obiect de studiu, nu doar ca produs artistic, sprijinind conexiunile cu domenii precum fizica (acustica), matematica (structuri ritmice, frecvențe) și tehnologia informației (editare digitală, colaborare online).

Webster (2002) evidențiază avantajele pedagogice ale utilizării platformelor digitale în educația muzicală, subliniind potențialul acestora de a transforma elevii în creatori activi și de a stimula învățarea colaborativă și reflexivă. Totodată, resursele multimedia extind repertoriul profesorului și contribuie la adaptarea lecțiilor de muzică la profilul generațiilor native digital.

Pe de altă parte, implementarea tehnologiei educaționale presupune provocări concrete. Selwyn (2011) arată că accesul inegal la dispozitive și la conexiuni stabile de internet, nivelurile variabile de competență digitală în rândul profesorilor și elevilor, precum și riscul ca instrumentele digitale să fie folosite superficial — mai degrabă ca suport pasiv decât ca mijloc autentic de creare — reprezintă factori limitativi recurenți.

Prin urmare, utilizarea tehnologiei în educația muzicală ar trebui concepută nu ca substitut al experienței directe, ci ca extensie și catalizator al procesului creativ. Modelele didactice care integrează tehnologia cu scopuri clare și activități centrate pe elev, cum este proiectul descris în acest articol, pot contribui la depășirea barierelor tradiționale dintre disciplină, instrument și metodă, susținând o învățare colaborativă, reflexivă și creativă, esențială în abordările transdisciplinare.

2.4 Curriculum centrat pe competențe

Transformarea curriculumului dintr-un instrument de transmitere a cunoștințelor într-un cadru de dezvoltare a competențelor transferabile reprezintă una dintre direcțiile centrale ale politicilor educaționale europene și globale (European Commission, 2020; OECD, 2020). Conform documentelor strategice recente, o competență este definită ca un ansamblu integrat de cunoștințe, abilități și atitudini care permit individului să acționeze eficient și responsabil în contexte variate și imprevizibile (Rychen & Salganik, 2003).

Un curriculum centrat pe competențe depășește paradigma învățării reproductive, orientându-se spre formarea unor indivizi capabili să rezolve probleme reale, să colaboreze, să gândească critic și să transfere cunoștințele dincolo de limitele stricte ale disciplinelor. În acest sens, competențele transversale — precum creativitatea, gândirea critică, colaborarea și alfabetizarea digitală — devin componente esențiale ale profilului absolventului secolului XXI (European Commission, 2020; Trilling & Fadel, 2009).

Transformarea curriculumului din România este susținută de o orientare explicită spre formarea competențelor-cheie, conform prevederilor cadrului de referință al Curriculumului național și ale *Profilului de formare al absolventului* (Ministerul Educației, 2023). Ghidul metodologic pentru managementul curriculumului în învățământul primar și gimnazial (CNPEE, 2023) și Metodologia privind dezvoltarea curriculumului la decizia școlii (Ministerul Educației, 2020a) sprijină unitățile școlare să adapteze flexibil conținuturile, în acord cu profilul de formare.

Abordarea centrată pe competențe reconfigurează procesul de predare-învățare-evaluare, mutând accentul de la simpla acumulare de informații către formarea capacității de transfer, dezvoltarea abilităților și cultivarea atitudinilor necesare unui cetățean activ și reflexiv. *Reperetele pentru proiectarea, actualizarea și evaluarea Curriculumului național* (Ministerul Educației, 2020b) evidențiază importanța coerenței pe verticală și orizontală între planuri-cadru, programe școlare, resurse și evaluare.

Proiectele educaționale transdisciplinare devin o soluție concretă de implementare a curriculumului centrat pe competențe. Totodată, aplicarea transdisciplinarității în educația muzicală rămâne limitată, ceea ce accentuează valoarea unor exemple didactice concrete.

3. Propunere aplicativă: Activitatea „Sunetele științei”

Discipline integrate: Educație muzicală, Fizică, Informatică și TIC

Tip lecție: Exploratorie, integrativă, colaborativă

Durată: 2 ore (cu posibilitate de extindere sub formă de proiect)

Clasa: a VIII-a

Discipline integrate: Educație muzicală, Fizică, Informatică și TIC

Scop: Realizarea unei piese audio scurte (30–60 secunde) care ilustrează un fenomen acustic și exprimă o idee artistică originală.

Competențe vizate (corelate cu curriculumul național):

- Educație muzicală: exprimarea prin creație sonoră proprie;
- Fizică: descrierea și interpretarea fenomenelor sonore;
- TIC: utilizarea aplicațiilor pentru producerea de conținut digital.

Competență transdisciplinară generală: Dezvoltarea capacității de a crea expresii muzicale originale prin explorarea fenomenelor acustice și utilizarea tehnologiei digitale, într-un context colaborativ și reflexiv.

Competențe specifice:

1. Analizarea și explicarea unor fenomene sonore (frecvență, amplitudine, vibrație) cu exemple relevante;
2. Utilizarea aplicațiilor digitale (*BandLab*, *Soundtrap*) pentru a crea un produs artistic original;
3. Exprimarea de idei și stări prin sunet, conectând expresia artistică cu știința acusticii;
4. Colaborarea eficientă în echipă și asumarea responsabilității într-un proiect comun.

Etapele activității:

- Captarea atenției: Vizionarea videoclipului *"What is Sound?"* (TED-Ed), urmat de o discuție ghidată despre sunet ca fenomen științific și artistic: *Ce este sunetul și cum se propagă?; Ce legături poți face între muzică și știință?*
- Explorare și documentare: Elevii caută efecte sonore (ex: freesound.org, BBC Sound Effects) sau înregistrează propriile sunete; aleg 4–6 sunete relevante pentru tema propusă (ex.: „*Vibrația lumii*”, „*Sunetul spațiului*”);
- Creație artistică digitală: Utilizarea Soundtrap/BandLab pentru a realiza o compoziție scurtă, pornind de la sunetele alese;
- Prezentare și argumentare: Echipele explică selecția sunetelor, procesul de creație și legătura cu conceptele științifice. Fișa de lucru include: titlu, tema aleasă, sunete selectate, fenomene asociate, intenție artistică, structură muzicală, reflecții.
- Reflecție și evaluare: Discuție finală ghidată și completarea fișei de autoevaluare pe baza descriptorilor de competențe.

Fișă de autoevaluare:

Nivel de implicare: ☐ minim ☐ mediu ☐ activ ☐ implicat ☐ excelent

- Am lucrat eficient cu echipa
- Am înțeles conceptele fizice discutate
- Am contribuit la creația muzicală
- Am exprimat idei personale prin sunet
- Am folosit corect aplicația digitală
- Am participat la prezentare
- M-am implicat reflexiv în discuția finală

Moment AHA al activității: Un elev inițial dezinteresat de fizică a devenit liderul echipei datorită sensibilității sale în montarea sunetelor. La final a spus: „*Acum înțeleg la ce-mi folosește amplitudinea!*”

Evaluare: observație sistematică; fișă de lucru individuală; fișă de autoevaluare; *peer review* în cadrul prezentării (opțional).

Surse video suplimentare: „The Physics of Sound” (SciShow Kids), „Sound Waves” (CrashCourse), „Music and Math” (PBS Digital Studios).

Extinderi creative:

- a) Gamificare: Sistem de punctaj pe creativitate, acuratețe științifică, expresivitate, colaborare, prezentare. Premii simbolice (diplome, insigne digitale).
- b) Portofoliu digital – pentru a sprijini auto-reflecția și diseminarea bunelor practici între colegi. Elevii încarcă produsele finale (audio, schițe, reflecții) pe Padlet/Wakelet/Google Sites. Profesorul moderează și oferă feedback personalizat.
- c) Integrare într-un opțional transdisciplinar (STEAM) cu evaluare formativă.

Astfel de extensii contribuie la creșterea motivației intrinseci și la consolidarea unui climat de învățare activă și participativă. Prin structura sa, activitatea "Sunetele științei" demonstrează aplicabilitatea concretă a transdisciplinarității în educația muzicală, un domeniu încă insuficient valorificat metodologic în contextul educației românești.

4. Rezultate și discuții

Activitatea a fost aplicată într-o clasă de a VIII-a, cu 26 de elevi, pe durata a două ore. Elevii au lucrat în echipe mici și au realizat câte o compoziție sonoră scurtă, explorând concepte precum frecvența, amplitudinea și vibrația, transpunându-le în expresii muzicale cu caracter intuitiv și creativ.

Instrumentele de evaluare au inclus fișele de lucru, autoevaluarea și observația sistematică a profesorului. Colaborarea între elevi s-a intensificat vizibil, iar limbajul muzical și cel științific s-au interconectat firesc în explicațiile și prezentările lor. Utilizarea aplicațiilor digitale a crescut motivația și gradul de implicare, elevii demonstrând capacitatea de a lucra colaborativ și de a-și exprima idei personale prin sunet.

Un exemplu relevant a fost momentul în care un grup a asociat sunetul vibrațiilor cu tema „Sunetul spațiului”, combinând efecte sonore cu explicații fizice clare despre frecvențe joase. Elevii au declarat că înțelegerea conceptelor de fizică a fost facilitată prin aplicarea creativă.

Rezultatele confirmă că acest model aplicativ este aliniat cu principiile educației STEAM și cu recomandările pedagogiei bazate pe proiecte, demonstrând potențialul educației muzicale ca laborator transdisciplinar.

5. Concluzii

Integrarea transdisciplinarității în educația muzicală poate transforma procesul de învățare dintr-un cadru formal într-unul cu sens autentic, contribuind la dezvoltarea competențelor-cheie ale secolului XXI. Activitatea propusă demonstrează cum creativitatea, colaborarea și transferul de cunoștințe pot fi stimulate prin resurse digitale, în concordanță cu realitățile curriculare actuale.

Sunetul devine un liant între știință și artă, iar elevul este provocat să construiască semnificații proprii, nu doar să reproducă informații. Transdisciplinaritatea oferă astfel o alternativă viabilă la predarea compartimentată, sprijinind formarea unor gândiri flexibile și reflexive.

Se recomandă replicarea și extinderea acestui model în cadrul unor opțiuni transdisciplinare, precum și integrarea sa în proiecte STEAM, pentru a răspunde nevoii de exemple aplicative concrete în educația muzicală contemporană.

Bibliografie:

*** *Ghid metodologic pentru Managementul curriculumului în învățământul primar și gimnazial*, Editura Centrului Național de Politici și Evaluare în Educație, București, 2023.

<https://ghiduri.educred.ro/managementul-curriculumului>

*** *Key Competences for Lifelong Learning – European Reference Framework*, Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2020. <https://education.ec.europa.eu/>

*** *Metodologie privind dezvoltarea curriculumului la decizia școlii*, Ministerul Educației, București, 2020a. <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/237566>

*** *Profilul de formare al absolventului învățământului obligatoriu*, Ministerul Educației, București, 2023. <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/277019>

*** *Reimagining Our Futures Together: A New Social Contract for Education*, UNESCO Publishing, Paris, 2021. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379707>

*** *Repere pentru proiectarea, actualizarea și evaluarea Curriculumului Național: Cadrul de referință*, Ministerul Educației, București, 2020b.

https://drive.google.com/file/d/1r8YZCPUG_Tipm1muMpW29XMJ0nBEefj9/view?pli=1

*** *The Future of Education and Skills 2030: OECD Learning Compass 2030*, OECD Publishing, Paris, 2020. Disponibil la: <https://www.oecd.org/education/2030-project/>

BASARAB, Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Editura Polirom, Iași, 1999.

BEANE, James A. *Curriculum Integration: Designing the Core of Democratic Education*, Teachers College Press, New York, 1997.

BURNARD, Pamela, *Musical Creativities in Practice*, Oxford University Press, Oxford, 2012.

CRAFT, Anna, *Creativity in Schools: Tensions and Dilemmas*. Routledge, Abingdon, Oxon, 2005.

GARDNER, Howard, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York, 1983.

GARDNER, H., *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (Anniversary Edition), Basic Books, New York, 2011.

GEAKE, J. G., *Neuromythologies in education*, *Educational Research*, 50(2), 2008, p.123–133.

GEAKE, John. (2008). Neuromythologies in education. *Educational Research*. 50. 123-133.

HALLAM, Susan, *The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People*, *International Journal of Music Education*, 28(3), 2010, p. 269–289.

HATTIE, John, *Visible Learning: A Synthesis of Over 800 Meta-Analyses Relating to Achievement*, Routledge, Londra/New York, 2009.

JANTSCH, Erich. *Inter- and Transdisciplinary University: A Systems Approach to Education and Innovation*. Higher Education, 1(1), 1972, p.7–37.

ROBINSON, Ken, *Out of Our Minds: Learning to Be Creative*, Capstone, Oxford, 2011.

RYCHEN, D. S., & SALGANIK, L. H. (Eds.), *Key Competencies for a Successful Life and a Well-Functioning Society*, Hogrefe & Huber Publishers, Göttingen, 2003.

SHELLENBERG, E. Glenn, *Music and Cognitive Abilities*, Current Directions in Psychological Science, 14(6), 2005, p. 317–320.

SELWYN, Neil, *Education and Technology: Key Issues and Debates*, Continuum, London, 2011.

TRILLING, B., & FADEL, C., *21st Century Skills: Learning for Life in Our Times*, Jossey-Bass, San Francisco, 2009.

WILLINGHAM, D. T., *Reframing the Mind: Multiple Intelligences*, *Education Next*, 4(3), 2004, p.19–24.

VISSER, B. A., ASHTON, M. C., & VERNON, P. A. (2006). *Beyond g: Putting Multiple Intelligences Theory to the Test*, *Intelligence*, 34(5), 2006, p.487–502. 10.1016/j.intell.2006.02.004.

WATERHOUSE, L., *Multiple Intelligences, the Mozart Effect, and Emotional Intelligence: A Critical Review*, *Educational Psychologist*, 41(4), 2006, p.207–225.

WEBSTER, Peter R. *Computer-Based Technology and Music Teaching and Learning*, în COLWELL, R. & RICHARDSON, C. P. (Eds.), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, Oxford University Press, New York, 2002, p.416–439.

WHITE, J., *Howard Gardner: The Myth of Multiple Intelligences*, London Institute of Education, University of London, 2005.

AUTOR

PĂVĂLUC-GAL ENIKŐ, profesor de educație muzicală, profesor mentor în învățământul preuniversitar, formator național și doctorand la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, în cadrul Școlii Doctorale „Sigismund Toduță”. Este cadru didactic titular la Colegiul Național „Andrei Mureșanu” din Bistrița, având o experiență profesională de peste trei decenii în învățământul preuniversitar și în formarea profesională a cadrelor didactice. A activat ca inspector școlar pentru aria curriculară Arte și a participat, în calitate de expert și coautor, la elaborarea de documente curriculare, ghiduri metodologice, resurse educaționale și la evaluarea manualelor școlare în cadrul grupurilor de lucru ale Ministerului Educației. Este implicată în proiecte educaționale naționale și europene, axate pe inovație didactică, dezvoltare curriculară și creșterea calității în educație. A participat la simpozioane naționale și conferințe de specialitate, fiind preocupată de inovația didactică, integrarea transdisciplinară a educației muzicale și utilizarea tehnologiei în procesul de predare-învățare. Interesele sale de cercetare includ transdisciplinaritatea în educația artistică, curriculumul centrat pe competențe, creativitatea în procesul didactic și rolul formativ al muzicii în ciclul gimnazial. A publicat articole de specialitate în reviste științifice și a susținut lucrări în cadrul unor conferințe educaționale de profil.

ARTISTIC EDUCATION BETWEEN TRADITION AND THE CHALLENGES OF THE FUTURE – A VISION ALIGNED WITH THE UNESCO FRAMEWORK FOR CULTURE AND ARTS EDUCATION

EDUCAȚIA ARTISTICĂ ÎNTRE TRADIȚIE ȘI PROVOCĂRILE VIITORULUI – O VIZIUNE ALINIATĂ CADRULUI UNESCO PENTRU CULTURĂ ȘI EDUCAȚIE ARTISTICĂ

LAURA MARIA MUREȘAN¹¹

Abstract: *This article analyzes the state of arts education in Romania, situated at the confluence of a solid academic tradition and the need to adapt to the dynamics of a changing society. It explores the challenges existing in pre-university education, the limitations related to funding and infrastructure, along with the opportunities brought by digitalization, interdisciplinarity and the recognition of the role of creative industries. Particular attention is paid to the relevance and impact of the UNESCO Framework for Culture and Arts Education, adopted in 2024, as a strategic guide for the holistic and lifelong integration of the arts in the Romanian education system. All these aspects are analyzed through the lens of the persistent socio-economic crisis, which deepens disparities and influences budgetary allocations. The article proposes concrete recommendations for the sustainable development of this vital field for a creative and innovative society, despite economic constraints.*

Keywords: *artistic education, UNESCO Framework for Culture and Arts Education, socio-economic crisis, digitalization, interdisciplinarity, creative industries, holistic, lifelong learning, cultural funding, sustainable development.*

Rezumat: *Prezentul articol analizează starea educației artistice în România anului 2025, situată la confluența unei tradiții academice solide și a necesității adaptării la dinamica unei societăți în schimbare. Se explorează provocările existente în învățământul preuniversitar, limitările legate de finanțare și infrastructură, alături de oportunitățile aduse de digitalizare, interdisciplinaritate și de recunoașterea rolului industriilor creative. O atenție deosebită este acordată relevanței și impactului Cadrului UNESCO pentru Cultură și Educație Artistică, adoptat în 2024, ca ghid strategic pentru integrarea holistică și învățarea pe tot parcursul vieții a artelor în sistemul educațional românesc. Toate aceste aspecte sunt analizate prin prisma crizei socio-economice persistente, care adâncește disparitățile și influențează alocările bugetare. Articolul propune recomandări concrete pentru dezvoltarea sustenabilă a acestui domeniu vital pentru o societate creativă și inovatoare, în ciuda constrângerilor economice.*

Cuvinte cheie: *educație artistică, Cadrul UNESCO pentru Cultură și Educație Artistică, criză socio-economică, digitalizare, interdisciplinaritate, industrii creative, holistic, învățare pe tot parcursul vieții, finanțare cultură, dezvoltare sustenabilă.*

Educația artistică în România anului 2025 se află la o răscruce, navigând între moștenirea unei tradiții bogate și necesitatea adaptării la cerințele unei lumi în continuă schimbare. Acest peisaj complex este tot mai mult influențat și ghidat de inițiative globale, în special de *Cadrul UNESCO pentru Cultură și Educație Artistică*¹², adoptat recent de statele membre ale organizației.

¹¹ Prof. Dr. la Colegiul Național „Mihai Eminescu” Oradea, moldo_laura@yahoo.com

¹² <https://www.cnr-unesco.ro/ro/activitate/unesco-are-un-nou-cadru-global-pentru-educatie-culturala-si-artistica>

De la învățământul preuniversitar, unde artele sunt adesea marginalizate, până la nivelul universitar, unde se formează viitorii profesioniști, sistemul se confruntă cu provocări semnificative, dar și cu oportunități de transformare, în spiritul viziunii UNESCO.

Într-un context internațional în care artele joacă un rol strategic în cultivarea empatiei, gândirii critice și sustenabilității, România se regăsește în fața unei dileme educaționale fundamentale: cum să păstreze valorile profunde ale tradiției artistice și, simultan, să le integreze într-un cadru educațional modern, în acord cu principiile UNESCO. Anul 2025 oferă oportunitatea unei reflecții lucide asupra acestor transformări, întrucât educația artistică devine tot mai mult o cheie a rezilienței și coeziunii sociale.

România se mândrește cu o istorie bogată în educația artistică, dezvoltată atât prin filiere formale cât și informale. De-a lungul timpului, Universitățile de Arte alături de Școlile Populare de Artă, liceele despecialitate (muzică, coregrafie, arte plastice) din orașele mari, au format, generații de artiști, atât profesioniști cât și amatori. În mod tradițional, accentul a căzut pe tehnica individuală și pe promovarea valorilor estetice naționale. Deși aceste instituții joacă un rol vital în conservarea identității culturale, ele reușesc, din păcate, prea rar să stabilească un dialog autentic cu realitățile contemporane și cu nevoile diverse ale comunităților.

La nivel superior, Universitățile de Arte din București, Cluj-Napoca, Iași și alte centre academice rămân piloni fundamentali. Grație autonomiei universitare, ele continuă să ofere programe de studiu riguroase în domenii ca muzica, teatrul, artele vizuale (pictură, sculptură, grafică), designul și coregrafia. Calitatea formării, în special la nivel de masterat și doctorat, este recunoscută internațional, adesea aliniată la standardele de excelență promovate de UNESCO pentru cultivarea talentului și prezervarea patrimoniului cultural.

Din păcate, la nivelul școlilor din învățământul preuniversitar, situația este mai puțin optimistă. În ciuda progreselor, educația artistică din România rămâne decuplată de la transformările tehnologice și sociale. Accesul la educație artistică de calitate este inegal, cu diferențe mari între urban și rural. În plus, abordările interdisciplinare de tip STEAM sunt rare în programa românească. În lipsa integrării artelor în proiecte educaționale mai largi, elevii riscă să nu dezvolte abilități esențiale precum empatia, adaptabilitatea și expresivitatea în contexte multiculturale.

Se observă o reducere a orelor dedicate artelor în programa școlară, o lipsă acută de resurse materiale și spații adecvate, dar și o percepție tot mai răspândită conform căreia disciplinele artistice sunt mai puțin „utile” decât cele STEM (Știință, Tehnologie, Inginerie, Matematică).

Aceste aspecte duc la o sub-reprezentare a educației artistice, o situație care contrazice flagrant principiile Cadrului UNESCO. Acesta din urmă subliniază necesitatea imperativă de a integra cultura

și artele în toate formele și la toate nivelurile de educație, recunoscându-le rolul esențial în dezvoltarea holistică a copiilor și tinerilor pe toată durata vieții.

Finanțarea rămâne o problemă cronică în România. Deși există inițiative și proiecte punctuale, investițiile publice în infrastructura școlilor de artă și în dotările necesare sunt adesea insuficiente. Aceasta se reflectă în săli de clasă vechi, instrumente muzicale învechite sau lipsa echipamentelor moderne pentru disciplinele artistice.

Adoptat în februarie 2024, Cadrul UNESCO pentru Cultură și Educație Artistică este un document strategic cheie la nivel global. El nu doar că subliniază importanța vitală a culturii și artelor în educație, dar oferă și o hartă pentru integrarea lor eficientă în toate contextele de învățare.

Principiile centrale ale acestui cadru, relevante pentru România în 2025, includ:

- Abordare holistică și învățarea pe tot parcursul vieții: cadrul pledează pentru o educație artistică accesibilă tuturor, indiferent de vârstă, și în toate contextele - formal, non-formal și informal. Aceasta înseamnă că nu doar școlile de artă, ci și centrele comunitare, muzeele, teatrele și chiar spațiile digitale devin locuri de învățare artistică.
- Relevanță pentru societatea contemporană: documentul UNESCO recunoaște rolul artelor în dezvoltarea inteligenței emoționale, a gândirii critice și a creativității, abilități esențiale într-o lume complexă și în continuă schimbare. De asemenea, încurajează abordarea unor teme precum justiția socială, sustenabilitatea și dialogul intercultural prin artă.
- Integrarea diversității culturale și a patrimoniului: este subliniată importanța recunoașterii și valorificării diversității culturale, a sistemelor de cunoaștere indigene și a expresiei creative ca elemente centrale ale dezvoltării durabile. Aceasta înseamnă o mai mare atenție acordată culturilor locale și patrimoniului, inclusiv în curriculum.
- Rolul tehnologiei: Cadrul UNESCO încurajează utilizarea tehnologiilor digitale, inclusiv a inteligenței artificiale, pentru a îmbogăți educația artistică, a promova dialogul intercultural și a sprijini diversitatea lingvistică.

Pe lângă provocări, există și direcții care pot aduce un suflu nou educației artistice, aliniate cu viziunea UNESCO:

- Digitalizarea și noile tehnologii: perioada pandemiei de covid a accelerat adoptarea instrumentelor digitale. În 2025, se observă o integrare crescândă a tehnologiei în predarea artelor – de la platforme de învățare online și resurse digitale, la utilizarea inteligenței artificiale în creația artistică sau în analiza performanțelor. Studiourile virtuale, realitatea augmentată și instrumentele software pentru compoziție sau design devin tot mai prezente, reflectând apelul UNESCO la valorificarea capacităților digitale în educația artistică.

- Programe interdisciplinare: necesitatea de a forma artiști cu viziune amplă și adaptabilă stimulează dezvoltarea programelor interdisciplinare. Combinarea artelor cu tehnologia, științele sociale, managementul cultural sau antreprenoriatul devine crucială pentru ca absolvenții să își găsească locul pe piața muncii și să genereze noi inițiative culturale, o abordare susținută de Cadrul UNESCO pentru o educație holistică și transsectorială.
- Focus pe industriile creative: recunoașterea potențialului economic al industriilor creative (jocuri video, film, animație, design digital, publicitate) poate atrage mai multe investiții și poate orienta programele educaționale către abilități practice și cerințe specifice ale acestor sectoare.
- Educația artistică non-formală și informală: creșterea numărului de ateliere, cursuri și inițiative private, precum și rolul ONG-urilor culturale, completează lacunele sistemului formal. Acestea oferă alternative flexibile și adesea mai adaptate nevoilor individuale, contribuind la dezvoltarea talentelor și la cultivarea publicului, în deplină concordanță cu viziunea UNESCO de a extinde învățarea artistică dincolo de mediile școlare tradiționale.
- Internaționalizarea și schimburile de experiență: programe precum Erasmus+ continuă să faciliteze schimburile de experiență între elevi, studenți și profesori, expunând tinerii artiști la diverse practici și perspective europene și globale, contribuind la creșterea calității și la diversificarea abordărilor artistice.

Pentru a asigura un viitor prosper educației artistice în România, în conformitate cu viziunea UNESCO, sunt necesare acțiuni concrete:

1. Prioritizarea artelor în curriculumul național: creșterea numărului de ore dedicate disciplinelor artistice în învățământul preuniversitar și integrarea artelor ca instrument transversal de dezvoltare a creativității și gândirii critice în toate materiile, conform principiilor Cadrului UNESCO.
2. Investiții în infrastructură și dotări: modernizarea școlilor și universităților de artă, achiziția de echipamente de ultimă generație și crearea de spații de creație și experimentare adaptate noilor tehnologii.
3. Formarea continuă a profesorilor: asigurarea unor programe de formare a cadrelor didactice axate pe abilități pedagogice moderne și competențe digitale, esențiale pentru a preda artele în contextul actual, o direcție fundamentală subliniată de UNESCO pentru a îmbunătăți calitatea educației artistice.
4. Conectarea cu industriile creative: dezvoltarea unor parteneriate puternice între instituțiile de învățământ și mediul de afaceri din industriile creative, pentru a alinia programele de studiu la cerințele pieței și a oferi oportunități de practică studenților.
5. Campanii de conștientizare: promovarea importanței educației artistice în societate, evidențiind rolul său în dezvoltarea personală, în inovare și în contribuția la bunăstarea socială și

economică. Acest lucru este vital pentru a schimba percepțiile și a alinia societatea românească la viziunea UNESCO de a plasa cultura și artele în centrul unei educații incluzive și de calitate.

În 2025, educația artistică în România este mai mult decât un simplu apendice al sistemului de învățământ; este o componentă vitală pentru dezvoltarea unei societăți creative, adaptabile și conștiente de valoarea sa culturală. Prin investiții strategice și o viziune pe termen lung, inspirată de Cadrul UNESCO, România are potențialul de a forma nu doar artiști talentați, ci și cetățeni inovatori și contributori activi la economia creativă și la dezvoltarea durabilă a societății.

Bibliografie:

UNESCO Framework for Culture and Arts Education (2024). Document oficial. Disponibil la: https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/02/WCCAE_UNESCO%20Framework_EN_0.pdf, accesat iunie 2025

https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/02/WCCAE_UNESCO%20Framework_EN.pdf, accesat iunie 2025

<https://www.cnr-unesco.ro/ro/activitate/unesco-are-un-nou-cadru-global-pentru-educatie-culturala-si-artistica>, accesat iunie 2025

Comisia Națională a României pentru UNESCO. Educația culturală și artistică. Exemple de bune practici în context UNESCO. Disponibil la: <https://www.cnr-unesco.ro/ro/activitate/educatia-culturala-si-artistica>, accesat iunie 2025

Universitatea Națională de Arte "George Enescu" Iași. Conferința internațională „Particularități ale educației artistice în sistemele formal, nonformal și informal”. Disponibil la: <https://www.arteiasi.ro/conferinta-internationala-particularitati-ale-educatiei-artistice-in-sistemele-formal-nonformal-si-informal-particularities-of-artistic-education-in-formal-non-formal-and/>, accesat iunie 2025

Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale" (UNATC) București. Tehnologii interactive pentru arte performative și media. Disponibil la: <https://unatc.ro/devunatc/departament/tehnologii-interactive-pentru-arte-performative-si-media-2/>, accesat iunie 2025

AUTOR



LAURA MARIA MUREȘAN este artist plastic și prof. dr. la Colegiul Național „Mihai Eminescu” din Oradea cu o experiență în domeniu de 24 de ani. A absolvit în 1998 Academia de Arte Vizuale „Ioan Andreescu” din Cluj-Napoca, secția Arte Textile – Modă, în 2022 a obținut titlul de Doctor în Arte Vizuale în cadrul Facultății de Arte a Universității de Vest din Timișoara. A participat cu lucrări la diverse prezentări de modă, expoziții de artă plastică, a publicat articole în reviste, cataloage de artă și publicații de specialitate, a participat la conferințe științifice specifice domeniului profesional.

SINGING IN THE ROMANIAN ORTHODOX CHURCH DURING THE JUBILEE YEAR (1925-2025)

CÂNTAREA ÎN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ LA AN JUBILIAR (1925-2025)

DOMIN ADAM¹³

Abstract: *The year 1925, when the Romanian Orthodox Church was elevated to the rank of Patriarchate, was already a year of great transformations on all levels, coming shortly after the Union of Transylvania with Romania in 1918. Regarding Romanian chants within the Liturgy, in all Romanian provinces, the choral repertoire included liturgical compositions by various Romanian composers, featuring unique harmonic variations and styles of great beauty. However, when it comes to the ecclesiastical modes or tones (glas-eh), it is known that they are practiced differently in the Banat and Transylvania regions (cunțana and bănățeană) compared to the psaltic tones, which appear in different authors' versions or as selections of chants transcribed from psaltic notation into linear notation.*

Keywords: *patriarchate, union, chant, harmony, mode-tone, composer, psaltic, transcription.*

Rezumat: *Anul 1925, când Biserica Ortodoxă Română a fost ridicată la rang de Patriarhie, a fost deja un an al marilor transformări pe toate planurile, venind la scurt timp după Unirea Transilvaniei cu România în 1918. În ceea ce privește cântările românești din cadrul Liturghiei, în toate provinciile românești, repertoriul coral a inclus compoziții liturgice de diverși compozitori români, cu variații armonice unice și stiluri de o mare frumusețe. Cu toate acestea, când vine vorba de modurile sau tonurile bisericești (glas-eh), se știe că acestea sunt practicate diferit în Banat și Transilvania (cunțana și bănățeană) față de tonurile psaltice, care apar în versiuni ale diferiților autori sau ca selecții de cântări transcrise din notația psaltică în notație liniară.*

Cuvinte cheie: *patriarhat, uniune, cânt, armonie, mod-ton, compozitor, psaltic, transcriere.*

Introducere

Istoric vorbind despre cântarea bisericească observăm că ea are extraordinara calitate de a sensibiliza rugăciunea. Suntem conștienți de faptul că omul participă mai intens la viața liturgică prin cântare (de aici și ideea că muzica se dovedește a fi un puternic factor misionar în intensificarea rugăciunii)¹⁴. Sfinții părinți au considerat că muzica are origini divine, de aceea au căutat să o facă potrivită cu dogmele creștine și cu atmosfera de religiozitate în Biserică, conștientă că în cântare trebuie angrenată întreaga Biserică. Cântând împreună credincioșii devin un singur trup, iată deci un caracter social și comunitar al cântării, dar nu unicul.

¹³ Pr. prof. univ. dr. Habil., Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Facultatea de Teologie Ortodoxă

¹⁴ Nicolae Belean, *Rolul cântării bisericești în activitatea misionară a Bisericii*, în: *Altarul Banatului*, Anul XIX, nr. 10-12, 2003, p.43.

Probleme sociale și duhovnicești au existat în toată istoria noastră Bisericească, dar niciodată n-a lipsit cântarea din Biserică și nu a existat sat care să nu aibă preot¹⁵. Preotul și credinciosul dimpreună sunt chemați să *exercite slujirea*¹⁶. Prin organizarea și interpretarea cântării de către întreaga comunitate, credincioșii se aseamănă cu îngerii și sfinții care permanent cântă slavă lui Dumnezeu, iar darul acesta al cântării este primit o dată cu viața¹⁷. Omul este chemat la rugăciune, la rugăciune prin cântare, în cadrul cultului divin public. Marii teologi¹⁸ spun că există trei trepte în rugăciune:

- a) rugăciunea limbii;
- b) a inimii;
- c) și a minții.

Rugăciunea limbii implică vorbirea, limbajul verbal și muzical, la care se adaugă limbajul gestual prin însemnarea noastră cu semnul Sfintei cruci¹⁹, și limbajul estetic al ținutei, și al curățirii noastre fizice înainte de a participa la cultul divin public. Poporul român așa a fost educat, și probabil și alte popoare creștine, ca în preziua participării la slujbele bisericii să se curățească trupește ca harul dumnezeiesc să vină peste un trup curățit fizic și care apoi să devină curat și sufletește.

Cuprins

Făcând un arc peste secole spunem că rugăciunea limbii, în limbaj verbal și muzical, se înalță în armonii consonante la ceas de bucurie. Mare sărbătoare este pentru poporul român în acest an când Biserica în care s-a născut și crescut împlinește 100 de ani de Biserică cu rang de Patriarhie. Zbuciumată istorie a avut poporul nostru în îndelungata ei existență atât din punct de vedere politic-statal cât și bisericesc, dar toate năzuințele românilor au fost împletite cu o credință de neclintit în împlinirea acestora care s-a concretizat și realizat în primul rând prin unirea din anul 1918 și apoi în anul 1925 când Biserica Ortodoxă Română a fost ridicată la rangul de Patriarhie și recunoscută în rândul celorlalte Patriarhii ortodoxe. Glasul poporului român împreună cu cântarea, de la primul sfânt cântăreț de pe meleagurile noastre, de la Sfântul Sava de la Buzău (sau Sava Gotul)²⁰ și până la glasurile

¹⁵ Nicolae Popescu, *Preoți de mir adormiți în Domnul*, București, Editura IBMBOR, 1942, p.3.

¹⁶ Irineu Pop, *Cuvânt înainte la cartea lui: Joseph J. Allen, Slujirea Bisericii chip al grijii pastorale*, traducere de Irineu Pop, Cluj-Napoca, Editura Renașterea, 2010, p.9.

¹⁷ Epifanie Norocel, *În slujba credinței străbune și a înțelegerii între oameni*, Buzău, Editura Episcopiei Buzăului, 1987, p.92.

¹⁸ Dumitru Stăniloae, *Trăirea lui Dumnezeu în Ortodoxie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993; Idem, *Ascetica și mistica ortodoxă*, vol. II, Alba Iulia, Editura Deisis, 1993; Vladimir Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, București, Editura Anastasia, 1993

¹⁹ Constanța Cristescu, *Rugăciunea în Ortodoxie. Limbaje ale rugăciunii*, în : Byzantion Romanicon, Iași, Editura Artes, 1997, p.107.

²⁰ Sfânt din secolul IV, prăznuit în 12 aprilie, ale cărui moaște se află în Mănăstirea Lesje din Serbia, pe Valea Timocului, la circa 200 de km de la Porțile de Fier. Actul său de martirizare precizează că ar fi fost cantor sau dascăl în interiorul comunităților religioase ale eparhiei [episcopului](#) got [Ulfila](#), fiind ucenic și ajutor al [preotului](#) got [Sansala](#) din Dacia, cf. [Sava de la Buzău – Orthodox Wiki](#), accesat azi:25.01.2025, ora 15.

corurilor de psalți sau corurile pe mai multe voci de la începutul secolului XX au răsunat fără întrerupere. Sigur, distanța este una enormă în care cântarea a evoluat sub diferite forme până astăzi, influențată și de cântecul popular autohton și de melosul venit prin filiera ebraică prin spațiul elen și bizantin deopotrivă. Nu avem idee ce fel de imne cânta Sfântul Sava, dar probabil că erau cele cunoscute în tot spațiul creștin de atunci și care circulau pe cale orală prin comercianți de la noi etc, imne de factură biblică și imne create de pietatea creștină și de melozii și melurgii cunoscuți sau necunoscuți de atunci. Printre alte imne sigur erau și cele cunoscute, numite mici doxologii (Slavă Tatălui....; Slavă Ție Dumnezeu...; Trebuie să remarcăm că în această vreme imnele nu-și găseau întrebuințarea în serviciul divin public al bisericii ci doar în adunări și manifestații demonstrative cu caracter *ortodox*. Sinodul din Laodiceea din 360, prin canonul 15²¹ ne spune că nu trebuie cânte în biserică decât „*cântăreții canonici și psalții rânduiți, care se urcă pe amvon și cântă din carte*”, iar prin canonul 59²², interzice folosirea psalmilor particulari în cadrul cultului. La început Biserica a introdus imnele ce existau deja, cele biblice, dar și cele pe care le-a creat pietatea creștină din zorii vieții sale, apoi celelalte genuri și forme muzicale.

Anul 1925 în care Biserica Ortodoxă Română a fost ridicată la rangul de Patriarhie era deja un an de mari transformări pe toate planurile; era imediat după Unirea Transilvaniei cu România din 1918.

Pe plan muzical bisericesc, în Biserica Ortodoxă Română, se cunosc trei tipuri melodice de cântare, organizată în ehuri: cea psaltică tradițională practică în Moldova noastră și în Țara Românească²³, cântarea religioasă bănățeană și cea cunțană din Ardeal. În mare parte este vorba de cântarea monodică de strună, cântare practică în cadrul slujbelor în afară de sfânta Liturghie. În privința cântării din cadrul Liturghiei știm că există și se practică atât cântările tradiționale menționate în zona Banatului și Ardealului (cunțana și bănățeană), și cântarea psaltică în variantele diferiților autori, cât și selecții de cântări în notație psaltică transcrise în notația liniară și practicate în toată Biserica noastră.

În mărețul an de recunoaștere a meritelor Bisericii Ortodoxe Române și a rolului pe care l-a avut și îl are, act consfințit prin ridicarea ei la rang de patriarhie, mare eclesiarh al Catedralei Patriarhale (între anii 1924-1927) era Arhidiaconul Gheorghe Ghibescu, un mare iubitor de muzică²⁴. Dirijor al Coralei Patriarhale, din 1914 și până în 1932, a fost Gheorghe Cucu, conform aceleiași surse

²¹ *Canoanele Bisericii Ortodoxe, Canoanele sinoadelor locale*, ediție bilingvă, Vol. II, Editura Basilica, București, 2018, p.88.

²² *Idem*, p.99.

²³ Cu o serie de vestiți protopsalți interpreți și creatori de muzică nouă românească, alcătuită pe etosul românesc; dar și mulți muzicieni care au creat sau armonizat diferite cântări cultice liturgice și piese de concert religioase.

²⁴ Constantin Hurjui, *Protopsalți, psalți și dirijori de cor la Catedrala Patriarhală 1820-1920*, Editura Basilica, București, 2020, pp.336-342.

menționate mai sus²⁵. O principală preocupare a lui Gh. Cucu atunci când a ajuns dirijor al Coralei Patriarhale a fost „șlefuirea” vocilor coriștilor și selectarea unui repertoriu adecvat cerințelor vremurilor. O problemă destul de delicată atunci era retribuirea financiară a artiștilor. Sigur că dacă îți dorești un cor profesionist acesta trebuie plătit, motivat financiar. Este totuși o muncă ce trebuie răsplătită, repetiții, prezențe nu numai la cântările din cadrul cultului (duminica și în sărbători), ci și cu alte ocazii. Din păcate subvențiile susținerii corului au fost micșorate și membrii corului au început să părăsească formația. A fost un episod greu de gestionat de dirijor, întâmpinând situații în care coriștii erau un dute-vino, luni și ani la rând.

În ultima vreme se vorbește mereu de globalizare, dar nu trebuie trecută cu vederea prezența ei și în domeniul muzicii, în cazul de față în muzica bisericească românească. Globalizarea a adus ceva nou atât în ce privește normele cultural-muzicale cât și cele ale valorilor spirituale. Se pune accentul pe de-o parte pe valorile culturale muzicale locale dar și pe felul cum sunt transmise mesajele muzicale lumii întregi; și aici intervine marea problemă. Pe de-o parte tradiția muzicală bisericească românească este bine să fie păstrată întocmai așa cum am moștenit-o, pe de altă parte ea trebuie să fie făcută cunoscută de toți, constituind o deschidere către lume. Însă, trebuie spus clar, globalizarea nu înseamnă neapărat impunere și omogenizare a cântării cultice în Biserica Ortodoxă Română. Știm cu toții că muzica bisericească din țara noastră este diferită în Ardeal și Banat, așa cum am menționat mai sus, față de restul provinciilor românești. Este adevărat ea are multe elemente comune cu muzica psaltică²⁶, dar să nu uităm faptul că această muzică tradițională bisericească ortodoxă românească este și diferită în același timp.

Am putea spune că globalizarea în muzica Bisericii Ortodoxe Române a apărut în a doua jumătate a secolului al XX-lea, prin transcrierea cântărilor bisericești psaltice pe notație lineară. Dar timpurile au fost tulburi și motivele transcrierii cântării psaltice pe notație lineară au fost multiple. Pe de-o parte anul 1945 a dus la o serie întreagă de schimbări în muzica bisericească. Școlile de cântăreți au fost desființate iar singurele instituții unde se predă cântarea psaltică erau Seminariile și Institutele Teologice, numai că necazul cel mare era că absolvenții acestor școli erau hirotoniți ca preoți iar cântarea de strănă rămânea de izbeliște, nu mai avea cine să o practice. A început să scadă în perioada comunistă nu numai numărul celor care frecventau biserica ci și numărul cântăreților de strănă. Nu erau legi care să interzică Biserica Ortodoxă dar exista în schimb propagandă ateistă. Așadar, transmiterea muzicii a devenit dificilă. Pentru a salva situația, Sinodul Bisericii Ortodoxe Române a

²⁵ *Idem*, pp. 468-478.

²⁶ Stanciu Vasile, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară, 1996, pp.90-168.

propus două soluții: cântarea în comun și uniformizarea cântărilor²⁷. Motivul transcrierii acestora, așa după cum mărturisește Nicu Moldoveanu (în *Notă asupra ediției Vecernierului*), a mai fost și acela de a pune muzica tradițională bisericească practică în Moldova și Țara Românească în notație guidonică (pe portativ) ca să fie la îndemâna celor care nu cunosc notația psaltică; prin uniformizarea cântărilor psaltice nu s-a alterat nimic din valoarea acestora²⁸. Se discută mult pe marginea acestei teme; unii spun că prin transcrierea muzicii psaltice românești în notație lineară se pierde din frumusețea melodică a acesteia (aceasta însemnând o globalizare), alții sunt de părere că e binevenită transcrierea ei etc. Cert este că, dacă ar fi să facem o extindere a analizei în timp am putea spune că muzica psaltică a fost globalizată încă de la începutul secolului al XIX-lea, prin standardizarea ei în notația hrisantică(1814). Acum are loc o schimbare de conținut și formă în muzica psaltică de tradiție bizantină²⁹.

Problematica cântării psaltice, învățarea semiografiei, interpretarea ei, au stârnit provocări în multe rânduri. Pe de-o parte, Biserica Ortodoxă cu o mare deschidere spre oameni era totuși conservatoare în anumite laturi practice. Cunoașterea muzicii psaltice era mult îngreunată, prin aplicabilitatea semiografiei, față de notația lineară care era mai la îndemână. Provocarea cunoașterii muzicii psaltice într-un mod mult mai simplu a creat multe probleme specialiștilor din domeniu. Pe de o parte se voia să se pună în valoare tezaurul muzical religios, iar pe de altă parte să se cunoască acest melos în întreaga biserică românească (ne referim la zona Ardealului și a Banatului care secole întregi au fost sub dominație străină). Grație unor oameni plini de har acest lucru a fost posibil, iar astăzi în zonele mai sus amintite la Liturghie (și nu numai) se cântă melosul psaltic în notație lineară.

La ora actuală observăm că în Ardeal și Banat, cântările Sfintei Liturghii și unele melodii de la Utrenie și Vecernie sunt cântate, aproape peste tot în zonele amintite, în melos psaltic transcris pe notație lineară, fie de toată comunitatea, fie de grupuri de cântăreți cunoscători ai muzicii psaltice; și tendința de utilizare a cântărilor psaltice este în creștere în spațiul menționat.

Aici intrăm într-o altă latură, aceea a uniformizării cântării cultice în Biserica Ortodoxă Română, care nu cred că ar fi rea. Având în vedere faptul că avem o uniformitate liturgică, dogmatică, omiletică etc... , de ce nu am putea avea și o uniformizare muzical-cultică psaltică?, fie ea și în notație lineară, fără a neglija cântarea tradițională, mai ales că muzica este cea care pătrunde mult mai repede la sufletul credincioșilor.

Muzica bisericească psaltică poate exprima trăirile ascunse ale inimii, exprimă smerenie, suferință, zdrobirea inimii și pocăință, după cum ne spune Sfântul Apostol Pavel (2 Cor 7,10); ea poate

²⁷ Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și mai multe controverse*, București, Editura Muzicală, 2012, pp. 10-11.

²⁸ *Vecernierul*, București, Editura IBMBOR, 2002, p.6.

²⁹ Titus Moisesescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, Editura Muzicală, 1996, p.91.

evoca simțăminte de rugăciune, mulțumire și entuziasm sfânt. Doar artele care s-au dezvoltat plecând de la motive sincere de manifestare a evlaviei au dat expresie esenței spirituale a religiei creștine. Acestea sunt singurele ce pot fi numite liturgice, spirituale, în sensul pe care religia îl va da cântării duhovnicești.

Valoarea muzicii liturgice nu este convențională, numai pentru a educa, a împodobi cultul sau a satisface gusturi; chiar și persoane care nu sunt de religie ortodoxă recunosc că muzica Bisericii Ortodoxe, reflectă duhul Evangheliilor înălțând sufletul dincolo de lucrurile perene.

Muzica psaltică, ortodoxă, românească sau bizantină (grecească sau arabă), în comparație cu muzica apuseană, arată exact ceea ce iconografia ortodoxă este în comparație cu pictura religioasă a apusenilor. Psalmodia Bisericii Ortodoxe este dumnezeiască, este din ce în ce mai încântătoare de fiecare dată pentru creștin. Muzica psaltică este liniștită, serioasă și poate aduce mult calm în sufletul omului participant la slujba religioasă sau ascultătorului. Are aceeași esență spirituală ca și Evangheliile, imnele, psalmii, patericul, cărțile cu viețile sfinților și iconografia; este veselă pentru cei care Evangheliile le aduc bucurie, plină cu muștrări pentru cei care se simt etc.

Arta muzicală bizantină psaltică (în orice etnie ortodoxă s-ar practica) este duhovnicească și este necesar ca omul să aibă o profunzime duhovnicească pentru a înțelege comorile sale mistice. Melodia sa este blândă, umilă, dulce, plină de pocăință și milă, această muzică este cea mai caldă, cea mai directă, și cea mai concisă expresie a sentimentului religios al creștinilor ortodocși. Și așa cum spunea Yacob Yamenos, această muzică trebuie văzută ca o artă afierosită, ea oferă credincioșilor posibilitatea de a se înălța duhovnicește³⁰. Am putea concluziona spunând că muzica bisericească trebuie să devină un mod de viață, care dacă lipsește putem noi să cunoaștem toată istoria muzicii, genurile, glasurile, că vom fi niște chimvale ce nu pot da o muzică armonioasă plină de har³¹.

Până pe vremea domnitorului Constantin Brâncoveanu, în Biserica Ortodoxă Română slujbele și cântările se făceau în limba greacă și slavonă. Prin multele cărți tipărite în limba română, domnia lui Brâncoveanu, a contribuit la introducerea limbii române în biserică (în cult și în cântare) și la începuturile fixării limbii române literare³².

Cât privește cântarea bisericească în timpul domniei lui Brâncoveanu, aceasta era prima încercare de românizare³³, prima acțiune de traducere și adaptare pe gustul poporului nostru-în

³⁰ Yacob Yamenos, *Principalele aspecte ale istoriei muzicii bisericești*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2010, p.149.

³¹ *Ibidem*, p. 150.

³² Sebastian Barbu-Bucur, *Monumente muzicale în Biserica Ortodoxă Română. Filotei Sin Agăi Jipei-Prima Psaltichie Românească; Constantin Brâncoveanu promotor al cântării psaltice în limba română*, în rev. BOR, Nr.3-4, 1981, p.371.

³³ Termenul de românizare e folosit pentru prima dată de Anton Pann.

Transilvania³⁴ acest proces a început mult mai devreme³⁵. Era un proces ce se simțea a se face de multă vreme, însă e doar un început textual românesc pentru că apoi va veni vremea muzicii, cântării, ca ea să fie pe înțelesul poporului, mai întâi va fi nevoie de o înțelegere a semiografiei și de adaptare a ei la spiritul românesc, ca urmare a reformei psaltichiei de la începutul secolului al XIX-lea.

Necesitatea Reformei Hrisantice (1814) s-a simțit din cauza faptului că se ajunsese până acolo încât cântările în vechea notație cucuzeliană, multitudinea semnelor, făceau aproape imposibilă cântarea. S-a recurs la o curățire și simplificare a semnelor, și totuși și această notație nu era la îndemâna oricui. Ea a fost și este promovată și practică în instituții de specialitate: școli de cântăreți bisericești, seminarii teologice și facultăți de teologie-restul oamenilor, credincioșilor rămânând doar simpli ascultători ai acestei frumuseți spirituale.

Interesul cunoașterii cântărilor psaltice a apărut mai ales după 1989. Însă odată cu însușirea acestei notații de către tot mai mulți oameni-unii dintre ei necunoscând tradiția cântării noastre psaltice bisericești-au început a împrumuta o serie întreagă de cântări din tradiția muzicii bisericii grecești (în mod special) care nu este conformă tradiției noastre muzicale (din păcate în multe locuri din România această muzică grecească este promovată, în detrimentul cântării noastre tradiționale psaltice). Asistăm astăzi la un fenomen ciudat în ce privește muzica bisericească; dacă în anii care au urmat Reformei Hrisantice, Ieromonahul Macarie, Anton Pann etc., au recurs la procesul de românizare a cântărilor psaltice (atât textual cât și muzical), astăzi, parcă mai mult decât în perioada domniilor fanariote, observăm cum foarte multe din cântările bisericii grecești sunt traduse în românește și promovate în detrimentul cântării psaltice românești. Este adevărat, melodic, între ele există multe similitudini, dar adaptarea lor la spiritul și tradiția noastră este potrivnică, uneori chiar dăunătoare, devenind în modul de interpretare chiar melodii depresive în loc să fie transmițătoare de bucurie.

O grijă deosebită trebuie avută în acest sens, pentru că odată cu intrarea noastră, ca țară, în diferite structuri europene și internaționale este absolut obligatoriu să ne păstrăm identitatea noastră, chiar dacă globalizarea în unele cazuri este inevitabilă. Prin ce? Prin tot ce este specific românesc. Se vorbește mereu de promovarea agro-turismului. În această promovare trebuie încadrată și tradiția muzicală bisericească și laică locală sau zonală, prin participarea turiștilor (creștinilor) la slujbele noastre bisericești sau la tradițiile locurilor respective în care tradiția laică se poate împleti foarte bine cu tradiția religioasă. Și chiar se face acest lucru în special de marile sărbători religioase: Crăciun,

³⁴ Sebastian Barbu-Bucur, *Învățămintul psaltic până la reforma lui Hrisant. Școli și propedii*, în rev. BOR, Nr.3-4, 1980, p 484.

³⁵ *Ibidem*, *Acțiunea de românire a cântărilor psaltice și determinările ei social patriotice. Filothei Sin Agăi Jipei și alți autori din secolul al XVIII-lea*, în rev. BOR, Nr.7-8, 1980, pp.836-837.

Anul Nou, Paști etc când mulți credincioși preferă să sărbătorească în zone unde turismul religios se împletește cu cel local, aș aminti Bucovina și Maramureșul.

Transcrierea cântărilor psaltice în notație lineară este, cred, folositoare tuturor pentru că poate fi descifrată mai lesne de către toți, cu toate riscurile și dezbaterile de rigoare. Și mai este un aspect care nu trebuie uitat, anume că genul cântării psaltice trebuie cultivat cu multă atenție în Ardeal și Banat, deoarece aici neexistând inflexiunile melodice în glasurile practicanților acestui gen de cântare (acest lucru ținând de ceea ce numim noi nativ), ele trebuie formate. În zonele amintite cunoaștem faptul că oamenii trăind secole la rând sub ocupație străină nu au avut posibilitatea cultivării și promovării cântării psaltice decât firav și sporadic prin unele mănăstiri, care au fost ținta distrugerii de către generalul Bucov cu scopul de a șterge orice urmă de tradiție ortodoxă (în cazul de față muzicală) ce ar avea legătură cu românii de peste munți. Un lucru demn de remarcat este faptul că la păstrarea spiritualității noastre și a muzicii bisericești a contribuit și folosirea limbii slavone în cult și ulterior a caracterelor chirilice, atât în cărțile de cult cât și în cele muzicale de strană.

Vorbind despre o muzică bisericească, nu putem să nu amintim faptul că și noi ca orice alt popor, în momentul încreștinării am adoptat cultul creștin cu tot ce ține de el: rânduieli, text, cântare cultică etc. La început cu siguranță că limba folosită în cult și în cântarea bisericii nu era alta decât limba populației locale și greaca, apoi limba slavonă.

Popoarele de origine slavă așezate la nordul Dunării (sec.VI) intră în contact cu populația *românească* ce se afla în plin proces de formare. Se formează statul bulgar, apoi are loc creștinarea bulgarilor și adoptarea limbii slavone ca limbă de cult.

În sec. al IX-lea începe procesul de feudalizare a locuitorilor de pe teritoriul fostului regat Dacia și odată cu el încheierea legăturilor conducătorilor locali (*români*) cu slavii bulgari, acum începe limba slavonă să fie adoptată în cult, inclusiv în cântare. De remarcat este că termenii slavoni, specifici muzicali bisericești: stihoavnă, sedeană, priceană, peasnă etc. îi întâlnim încă din această perioadă chiar și în Ardeal și Banat³⁶.

Paralel cu limba slavă a circulat și limba greacă, slavii chiar folosind această limbă după cum dovedesc patru cântări grecești incluse în Sinodicul țarului Boris (sec.XIII) de care pomenește Palikarova Verdeil³⁷.

³⁶ Ion Popescu, *Muzica bisericească la români. I. Origine. Vechime*, în: Rev. Biserica Ortodoxă Română, An XC, Nr. 1-2, Ian. Feb., București, 1977, pp.162-163.

³⁷ *Ibidem*, *Apud*, Ion Popescu, art. cit., p.164.

Odată cu amplificarea cultului se amplifică și muzica și încercările de învățare a acesteia în școli, o primă școală de la noi fiind cea de la Cenad (pe Mureș) despre care Antonie Plămădeală spunea că a fost „*prima instituție de cultură românească*”³⁸.

Potrivit legendei Sfântului Gerard, voievodul Ahtum s-ar fi creștinat la Vidin și ar fi adus cu sine călugări greci pe care i-a așezat în capitala sa Morisena-Cenad în Banat (oraș pe Mureș) numit în limba poporului Mureșana, unde aceștia au întemeiat o mănăstire cu hramul „Sfântul Ioan Botezătorul”. În aceasta s-au săvârșit slujbe în limba română (probabil și în limba greacă), pentru că deși îi zicea „mănăstirea cu călugări greci”, cuvântul „grec” indicând doar ritul, călugării fiind români³⁹. Conform practicii din acea vreme, în mănăstirea de la Cenad erau pregătiți preoții pentru slujirea credincioșilor ortodocși (aici erau învățate: rânduielele bisericești, scrisul, cititul și cântările bisericii). Se spune că în 1241 tătarii au distrus locașul, dar a fost ridicat din nou în scurt timp, funcționând până în secolul XVI⁴⁰.

Se cunoaște faptul că Bizanțul nu a impus popoarelor cucerite limba greacă, ci le-a permis folosirea limbilor lor în cântarea cultică și în general în slujire, deci limba slavonă era clar folosită. Că existau unele școli cu limbă de predare în limba slavonă, în care se învăța și muzica, reiese din manuscrisele muzicale slavone scrise de români în secolele XI-XV⁴¹. Existența a tot mai multor manuscrise muzicale slavone pe teritoriile românești se datorează faptului că încet, încet, limba slavonă înlocuiește limba populației locale în cântare.

Odată cu formarea statelor feudale românești începe un amplu proces de promovare a cântării bisericești prin înființarea școlilor de psaltichie de pe lângă mănăstiri: Cozia, Putna, Neamț, Șcheii Brașovului iar mai târziu și altele⁴², Târgoviște, Argeș etc. -tot în aceste centre de spiritualitate va fi susținut procesul de românizare a cântărilor și de introducere și promovare a limbii române în cadrul cultului. La ora actuală frumusețea cântărilor bisericești (îndeosebi cele psaltice) uimesc și cuceresc sufletul oricărui credincios, mai ales dacă există și preocupări muzicale din partea preoților din parohii. Acolo unde există preocupări muzicale, adică unde există preoți care au în centrul preocupării lor și latura aceasta muzicală a cântării de strună și corală se simt și se văd și roadele. Foarte mulți credincioși suprasaturați de viața de zi cu zi preferă ca duminicile să aleagă schiturile sau mănăstirile, mai

³⁸ Antonie Plămădeală, *Clerici ortodocși cititori de limbă și cultură românească*, București, 1977, p. 58.

³⁹ Ștefan Bârsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii românești (sec. X-XVI)*, București, 1971, p. 29.

⁴⁰ V. Țărcovnicu, *Școala de la Cenad*, în: *Istoria învățământului din România*, București, Editura Didactică și Pedagogică, vol. I, 1983, p. 72.

⁴¹ Ilie Bărbulescu, *Curenți literare românești în perioada slavonismului cultural*, București, 1929, pp.5-9.

⁴² Sebastian Barbu Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București, Editura Muzicală, 1989, pp.23-30.

apropiate sau mai depărtate, unde se cântă, se slujește și se predică frumos. De ce? Răspunsul îl găsim fiecare. Lumea este dornică să audă și să trăiască o slujbă frumoasă și se duc acolo unde le place și unde simt cu adevărat trăirea spirituală; astăzi credincioșii, mai mult ca oricând, sunt selectivi, în ce privește trăirea și viața lor religioasă.

O atenție deosebită sunt datorii să aibă preoții în ce privește cântarea în biserică. Trebuie să adune în jurul stranei cât mai mulți tineri cu voci frumoase, plăcute auzului, voci curate, pe care să-i formeze, să-i învețe glasurile și în general cântările religioase. În cadrul repetițiilor să pună accent și pe esteticul cântării și al prezenței tinerilor la cântările stranei. Nu se poate neglija această latură extrem de importantă a *apanajului* cultic. Vrem o cântare frumoasă? Suntem datorii să ne preocupăm de ea. Vocile trebuie educate și cultivate prin vocalize și prin cântare îngrijită; practica muzicală e extrem de importantă, (spunea Liviu Comes în prefața cărții „*Educarea auzului muzical dificil*”, scrisă de Jan Lupu) în formarea atașamentului afectiv, pentru că altfel credincioșii, dacă nu este pe gustul lor-nu numai că devin insensibili ci chiar ostili⁴³ față de muzică, față de această latură extrem de importantă din cadrul cultului.

La noi predomină cântarea vocală, și de aceea să avem grijă deosebită de calitatea vocilor, nu sunt ca un instrument oarecare la care ne-am așezat și cântăm; avem nevoie de o igienă vocală dacă vrem să avem o voce frumoasă și e necesar ca bunii noștri creștini să fie îndrumați spre cânt de rugă⁴⁴.

Un risc mare, care devine dăunător credincioșilor, este acela de a cânta o muzică în afara tradiției, fără a ține cont de menirea și finalitatea cântării; trebuie avut în vedere următorul aspect: cântarea se transformă în muzică pură și nu mai transmite mesajul învățaturii dumnezeiești dacă ea nu este de calitate.

Un alt aspect ce trebuie luat în seamă, în cadrul cultului, este cântarea pricesnelor în locul chinonicului. Poate că pe viitor se va lua o hotărâre la nivel central-bisericesc în ce privește cântarea genului amintit, dar este necesar să semnalăm acest fapt în contextul în care nu sunt trecute prin filtrul care trebuie. Foarte multe pricesne utilizate de cultele neoprotestante au trecut în cadrul practicii cultului ortodox, ele nefiind conforme cu tradiția și cu genul potrivit ortodoxiei⁴⁵. Dacă acestea ar cuprinde învățături cu adevărat ortodoxe, asemeni colindelor, n-ar fi o problemă, dar atâta vreme cât caracterul plin de pioșenie, melosul (*dănțuitor*) și învățătura textului este străină de duhul ortodoxiei, trebuie puse sub semnul întrebării în momentul în care ne gândim să le folosim în cult. Este adevărat, chinonicele nefiind versificate nu sunt chiar ușor de reținut, ca și pricesnele, de aceea cred că e necesar

⁴³ Jean Lupu, *Educarea auzului muzical dificil*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 5.

⁴⁴ I. Popescu Pașărea, G. Comana, G. Breazul, *Cântările Sfintei Liturghii întocmite pentru școală și popor*, București, Editura Scrisul Românesc, 1940, p.3.

⁴⁵ Nicolae Stoicescu, *Cântări ortodoxe transpuse. Modelele celor opt glasuri bisericești. Cântări rituale și nerituale*, București, Editura „Tiografia Fântâna Darurilor”, 1942, pp.5-8.

ca învățăturile din cărțile de cult de la străină, textele acestora ar trebui versificate pentru a fi mai ușor de reținut de către credincioși (ca și colindele sau ca Prohodul Domnului), iar melodiile să fie cât mai apropiate de tradiția bizantină, dacă nu chiar întocmai.

Cât privește analiza limbajului muzical trebuie să recunoaștem că materialul sonor (melodia și textul versificat-*trecând prin înregistrare senzorială, reținere și memorizare*) apare totuși analizabil și reproductibil, chiar dacă procesele fiziologice nu sunt clarificate din punct de vedere științific⁴⁶. Memoria auditivă constă din a reține și a recunoaște elementele unui limbaj muzical, conceput și elaborat în aceeași manieră în care este elaborată și concepută gândirea verbală. Între structura gândirii muzicale și a gândirii verbale, mai ales versificată, se stabilesc analogii profunde și ele constituie suportul izomorfismului dintre elementele structurale ale muzicii ascultate sau practicate și gândirea ascultătorului. Practic, dacă vorbim de melosul psaltic, structurat pe glasuri sau ehuri, fiecare luat în parte, nu avem de reținut decât câteva celule melodice pe care trebuie să le legăm firesc pe textul versificat.

Vorbind de tendința de îndepărtare de la stilul muzicii tradiționale (*pentru că mulți văd în practicarea pricesnelor o înstrăinare de izvoare*), în acest context, repet din nou și spun că autoritatea bisericească trebuie să ia atitudine în privința anumitor cântări din cadrul cultului, și nu cred că ar fi rău dacă s-ar recurge la alcătuirea unei cărți (prin profesorii de teologie) sau a unui volum numit PRICESNAR, care să fie folosit în cadrul cultului de toată Biserica Ortodoxă Română. Cred că o astfel de carte, riguros alcătuită pentru fiecare sărbătoare, ar duce la *uniformizare* corectă a cântărilor din punct de vedere melodic și doctrinar (ar putea fi o varietate de texte și melodii, asemenea colindelor de Crăciun, cuprinse într-unul sau mai multe volume)⁴⁷.

Dacă datoria organizării sistematizării muzicale și versificarea aparține conducerii bisericii, rolul deosebit în punerea la îndemâna credincioșilor a acestui mijloc de activitate misionară îl are preotul. El, preotul, trebuie să îndemne credincioșii să cânte împreună. Cântarea bisericească este înzestrată cu putere de viață și poate contribui la lămurirea, întărirea și apărarea dreptei credințe, precum și la întărirea unității Bisericii Ortodoxe și este un minunat mijloc de stăvilire a tendințelor de îndepărtare de la stilul muzicii tradiționale.

Când vorbim despre importanța cântării în biserică trebuie să ne referim la cântarea în comun, deoarece numai ea duce până la capăt unirea între suflete în aceeași credință și dragoste în Hristos, ținându-i uniți pe cei ce cântă ca un singur trup. Practicarea ei astăzi reprezintă o „*întoarcere la*

⁴⁶ Ioan Bradu-Iamandescu, *Muzicoterapia receptivă. Premise psihologice și neuro-fiziologice. Aplicații practice și terapeutice*, București, Editura Info Medica, 2004, p.26.

⁴⁷ Domin Adam, *Culegere de pricesne și colinde*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2012, p.36.

creștinătatea de la început” sau „o revenire la tradiția Bisericii primare”⁴⁸. Cântarea în comun în biserică este un mijloc prin care se restabilește armonia ființelor în Hristos, sau se înaintează spre o tot mai mare unitate în Hristos; cântând toată comunitatea este o împreună experiență⁴⁹ și trăire, nu o simplă teoretizare.

Concluzii

Muzica (liant a omului cu Dumnezeu), trebuie să pătrundă în suflet în așa fel încât să predisună inima omului spre meditație, spre căutarea și aflarea sensurilor adânci ale dumnezeirii (așa cum a fost dintotdeauna). Împreună cântarea credincioșilor în cadrul cultului divin public trebuie să sensibilizeze și să corecteze comportamentul omului.

Cântările psaltice tradiționale românești trebuie puse în valoare prin orice mijloc de către conducătorul spiritual al comunității. Preotul este responsabil de buna organizare a cântării religioase în parohie și tot el este cel care trebuie să selecteze atent cântările și pricesnele ce se cântă în biserică.

Mereu se vorbește de întoarcerea noastră la adevăratele valori culturale și spirituale, însă, adesea se uită că notația și muzica psaltică, în general, a făcut și face parte din cultura și spiritualitatea românească. Nu cred că ar fi un lucru peste putere dacă notația psaltică ar fi introdusă ca materie de studiu în școlile gimnaziale și liceale, ca odinioară.

Bibliografie:

- ALLEN, Joseph J., *Slujirea Bisericii chip al grijii pastorale*, traducere de Irineu Pop, Cluj-Napoca, Editura Renașterea, 2010
- BARBU BUCUR, Sebastian, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohton*, București, 1989
- BARBU BUCUR, *Monumente muzicale în Biserica Ortodoxă Română. Filotei Sin Agăi Jipei-Prima Psaltichie Românească; Constantin Brâncoveanu promotor al cântării psaltice în limba română*, în rev. BOR, Nr.3-4, 1981
- BARBU BUCUR, *Învățămintul psaltic până la reforma lui Hrisant. Școli și propedii*, în rev. BOR, Nr.3-4, 1980
- BARBU BUCUR, *Acțiunea de românire a cântărilor psaltice și determinările ei social patriotice. Filothei Sin Agăi Jipei și alți autori din secolul al XVIII-lea*, în rev. BOR, Nr.7-8, 1980
- BĂRBULESCU, Ilie, *Curente literare românești în perioada slavonismului cultural*, București, 1929
- BÂRSĂNESCU, Ștefan, *Pagini nescrise din istoria culturii românești (sec. X-XVI)*, București, 1971
- BELEAN, Nicolae, *Rolul cântării bisericești în activitatea misionară a Bisericii*, în: *Altarul Banatului*, Anul XIX, nr. 10-12, 2003
- BRANIȘTE, Ene, *Cântarea poporului în biserică în lumina Liturghierului*, București, 1945
- BRADU-IAMANDESCU, Ioan, *Muzicoterapia receptivă. Premise psihologice și neuro-fiziologice. Aplicații practice și terapeutice*, București, Editura Info Medica, 2004 ****Canoanele Bisericii Ortodoxe, Canoanele sinoadelor locale*, ediție bilingvă, Vol. II, Editura Bazilica, București, 2018

⁴⁸ Ene Braniște, *Cântarea poporului în biserică în lumina Liturghierului*, București, 1945, p. 263.

⁴⁹ Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturgia Ortodoxă*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1986, p.9.

- CRISTESCU, Constanța, *Rugăciunea în Ortodoxie. Limbaje ale rugăciunii*, în : Byzantion Romanicon, Iași, Editura Artes, 1997
- DOMIN, Adam, *Culegere de pricesne și colinde*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2012.
- HURJUI, Constantin, *Protopsalți, psalți și dirijori de cor la Catedrala Patriarhală 1820-1920*, Editura Basilica, București, 2020
- LOSSKY, Vladimir, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, București, Editura Anastasia, 1993
- LUPU, Jean, *Educarea auzului muzical dificil*, București, Editura Muzicală, 1988
- MOISESCU, Titus, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, Editura Muzicală, 1996
- MOISIL, Constantin, *Românirea cântărilor: un meșteșug și mai multe controverse*, București, Editura Muzicală, 2012
- NOROCEL, Epifanie, *În slujba credinței străbune și a înțelegerii între oameni*, Buzău, Editura Episcopiei Buzăului, 1987
- PLĂMĂDEALĂ, Antonie, *Clerici ortodocși ctitori de limbă și cultură românească*, București, 1977
- POPESCU PASĂREA, I., G. Comana, G. Breazul, *Cântările Sfintei Liturghii întocmite pentru școală și popor*, București, Editura Scrisul Românesc, 1940
- POPESCU, Nicolae, *Preoți de mir adormiți în Domnul*, București, Editura IBMBOR, 1942
- STANCIU, Vasile, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară, 1996
- STĂNILOAE, Dumitru, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia Ortodoxă*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1986
- STĂNILOAE, Dumitru, *Trăirea lui Dumnezeu în Ortodoxie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993
- STĂNILOAE, Dumitru, *Ascetica și mistica ortodoxă*, vol. II, Alba Iulia, Editura Deisis, 1993
- STOICESCU, Nicolae, *Cântări ortodoxe transpuse. Modelele celor opt glasuri bisericești. Cântări rituale și nerituale*, București, Editura „Tiografia Fântâna Darurilor”, 1942
- ȚÂRCOVNICU, V., *Școala de la Cenad*, în: *Istoria învățământului din România*, București, Editura Didactică și Pedagogică, vol. I, 1983
- ****Vecernierul*, București, Editura IBMBOR, 2002
- YAMENOS, Yacob, *Principalele aspecte ale istoriei muzicii bisericești*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2010

VEGETAL SYMBOLISM IN TRADITIONAL MOLDOVAN TEXTILES

SIMBOLISMUL MOTIVELOR VEGETALE ÎN ȚESĂTURILE
TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVASVETLANA PLAȚINDA⁵⁰

Abstract: The study explores the symbolic meanings of decoration in traditional textiles, regarded as a complex system of signs and motifs imbued with semantic and cultural values. It emphasizes the fundamental role of imagery in the human relationship with nature, particularly after it acquired symbolic significance. The paper highlights the spirit of preservation inherent in the decorative language specific to traditional textiles which reflect the artistic and ethnohistorical identity of the communities that produced them. The analysis focuses on vegetal motifs, interpreted from semantic and semiotic perspectives, underscoring their thematic and expressive relevance within the context of traditional textile art.

Keywords: *motif, pattern, symbol, woven rugs, traditional textiles, vegetal motifs.*

Rezumat: Studiul abordează semnificațiile simbolice ale motivelor vegetale în decorul Țesăturilor tradiționale, considerate un sistem complex de semne și motive încărcate de valori semantice și culturale. Este subliniat rolul fundamental al imaginii în relația omului cu natura, în special după ce aceasta a dobândit valențe simbolice. Se evidențiază spiritul de conservare al limbajului decorativ specific textilelor tradiționale, precum scoarțele, lăicerele, părețarele și ștergarele, care reflectă identitatea artistică și etnoistorică a moldovenilor. Analiza se concentrează asupra motivelor vegetale, interpretate din perspectivă semantică și semiotică, accentuând relevanța lor tematică și expresivă în arta textilă tradițională.

Cuvinte-cheie: *motiv, decor, simbol, scoarțe, textile tradiționale, motive vegetale.*

Introducere

Mesajul simbolic al decorului Țesăturilor tradiționale se constituie într-un sistem complex de semne și motive, fiecare purtând încărcături semantice și simbolice specifice. Pentru a înțelege în profunzime valoarea acestui sistem, este necesar să rememorăm rolul esențial pe care imaginea l-a avut, încă de la originile sale, în relația omului cu lumea și natura – în special din momentul în care aceasta a dobândit valențe simbolice.

Spiritul de conservare a limbajului expresiv al decorului este caracteristic textilelor tradiționale, precum scoarțele, lăicerele, părețarele sau ștergarele. Decorul, alcătuit din motive codificate, constituie fundamentul aprecierii valorii acestor creații, atât din perspectivă artistică, cât și din cea a mesajului cultural și etnoistoric.

Analiza mai multor surse referitoare la cercetarea decorului în arealul românesc, precum și în studiile realizate în alte țări, a permis identificarea unei direcții de cercetare - probabil cea mai veche

⁵⁰ Doctorand., Lector universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, <https://orcid.org/0000-0002-4113-270X>

și, totodată, cea mai răspândită, întemeiată pe teza conform căreia originea decorului în arta tradițională derivă din contemplarea lirică a naturii și din poetizarea formelor acesteia, proces ce a condus, treptat, la abstractizarea lor de către creatorii populari [1]. În acest sens, studiul lui D. Goberman se înscrie în paradigma menționată, fundamentându-se pe o concepție astăzi depășită, potrivit căreia motivele decorative, denumite „geometrice”, ar reprezenta fie forme „abstractizate” ale elementelor naturale, rezultate dintr-un proces de poetizare lirică a realității de către meșterii populari, fie simple configurații abstracte fără corespondență directă în natură [2].

Cele mai vechi piese de artă tradițională se remarcă prin compoziții ornamentale complexe, alcătuite din motive geometrice, vegetale, zoomorfe, cosmomorfe și antropomorfe, toate puternic stilizate și aduse la un înalt nivel de expresivitate artistică. Dintre acestea, motivele de inspirație vegetală ocupă un loc predominant, regăsindu-se pe majoritatea obiectelor țesute sau brodate, realizate atât din lână, cât și din fibre vegetale.

Motivele vegetale: interpretări din diverse surse de informare

În majoritatea surselor de cercetare se menționează că în decorul țesăturilor tradiționale din Republica Moldova, motivele vegetale (*fitomorfe*) ocupă un loc central, fie că sunt stilizate geometric sau redată în forme mai libere, acestea reflectă în mod expresiv legătura profundă a oamenilor cu natura, transpusă artistic.

Patrimoniul muzeal este o sursă esențială de informare etnografică, fiind un pilon important în studierea civilizației și culturii tradiționale. Ansamblul motivelor ornamentale tradiționale este accesibil cercetării contemporane doar prin intermediul patrimoniului muzeal. Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală al Republicii Moldova deține cel mai vast patrimoniu etnografic și natural din țară. Colecțiile sale includ o varietate de țesături, prosoape și broderii, caracterizate printr-o bogată ornamentație de inspirație vegetală, reprezentând motive precum frunze, flori și arbori. În Republică Moldova există o rețea de muzee etnografice și secții de etnografie integrate în muzee istorice, care găzduiesc colecții reprezentative. Printre acestea se numără muzee situate în orașul Soroca, Edineț, Orhei, Tighina, Cahul, Ungheni, Vulcănești și alte localități, fiecare contribuind la conservarea și promovarea identității culturale și tradiției.

Reprezentările motivelor vegetale domină toate formele naturale folosite în ornamentația textilă tradițională și contemporană. Până în prezent un număr colosal de țesături tradiționale, poartă amprenta interpretărilor artistico-plastice a motivelor naturale. După cum susține Gheorhe Mardare: „Mai mult de jumătate din covoarele vechi basarabene conțin imagini fitomorfe simbolice și puternic stilizate, care de la sfârșitul secolului XIX sunt treptat înlocuite cu imagini vegetal realist-naturaliste” [3].

Legătura strânsă între om și vegetația ce-l înconjoară a dus la îmbogățirea reprezentărilor fitomorfe, astfel că, în ornamentica țesăturilor tradiționale întâlnim frecvent: *pomi, crengi, vrejuri, frunze, flori, fructi, buchete*, etc. Sursele istoriografice oferă informații precum că primele reprezentări vegetale au fost semne codificate ale unor străvechi mituri dendrologice, preluate și prelucrate mereu, în așa fel încât nici formele, nici semnificațiile lor inițiale nu se mai deslușesc cu claritate [4]. În cadrul unei cercetări orientate spre înțelegerea semnificațiilor artei populare în diverse spații culturale, Al. Dima subliniază un aspect esențial al continuității tradiției simbolice. Potrivit acestuia, doar semnele decorative se transmit de la o generație la alta, în timp ce sensul lor original - încărcătura simbolică inițială - se pierde treptat, devenind parte a unei lumi simbolice apuse [5]. Această observație evidențiază ruptura dintre forma vizuală moștenită și conținutul său semnificativ, relevând un proces de transformare culturală în care tradiția ornamentală persistă, însă este adesea deconectată de fundamentele sale semantice inițiale.

Aplicarea abilă a imaginilor de plante și flori în artele decorative, în special în artele textile nu se poate baza decât pe o muncă serioasă în domeniul schițelor din natură și al desenelor prin memorie, reprezentare și imaginație. Toate metodele cunoscute din punct de vedere istoric al artistului în reprezentarea plantelor au o trăsătură comună - forma plantelor este folosită în ornament cu un anumit grad de generalizare artistică ori stilizare. Această regulă se vede clar în comparația naturii „vii” cu produsele de artă decorativă și aplicată ale diferitelor epoci și popoare, anume prin principiile de prelucrare artistică a formelor plantelor, se observă diferența dintre metodele existente. Procesul de „transpunere” a unei imagini din natură (pom, floare, frunză, etc.) într-un motiv ornamental poate fi diferit și poate avea mai multe etape. În forma mai generală, el se exprimă astfel: de la natură la *schită*, de la imagini reale cu diferite grade de stilizare la motiv ornamental pictural și ornament vegetal stilizat [6].

Motivelor vegetale redată pe textile, în diferite perioade istorice și arii geografice, le pot fi atribuite, aproape fără excepție, surse de inspirație naturale. Chiar și reprezentările vegetale de pe ceramica culturii Tripolie, precum și cele de pe cele mai vechi textile păstrate până în prezent, își au originea în observarea directă a formelor naturale specifice mediului înconjurător. Textilele datate în secolele VI-V î.Hr., descoperite în kurganele din Munții Altai, prezintă decorațiuni cu motive fitomorfe, evidențiind o preocupare timpurie pentru transpunerea simbolică a elementelor vegetale. În arta Egiptului antic, florile și mugurii de lotus apar frecvent în reprezentările picturale de pe țesături, în timp ce palmeta constituie un motiv ornamental recurent pe veșmintele și obiectele ilustrate în ceramica Greciei antice [7].

În spațiul Pruto-Nistrean, motivele vegetale au fost profund integrate în tradițiile artistice și meșteșugărești, atât în arta populară, cât și în arta decorativă religioasă și laică. În arta textilă

tradițională, motivele vegetale precum pomii, florile (busuioc, trandafir, bujor, floarea soarelui ș.a.) s-au aflat într-o utilizare frecventă.

De la natură la abstracție: motive vegetale stilizate în decorul Țesăturilor tradiționale

Ca și în alte domenii ale artei populare, în redarea motivelor fitomorfe țesute, brodate ori cusute se observă două tendințe, în care aceste forme sunt stilizate geometric, apărând doar în liniile esențiale și mai recentă, se caracterizează printr-o redare negeometrică, în maniera desenului liber, reproducând o formă mai apropiată de aceea întâlnită în natură. În primul caz, ajungând până la geometrizarea globală, floarea ia forma rombului sau pătratului. Alteori frunza îmbracă forme trapezoidale, iar floarea, redată numai în linii generale și micșorată, se înfățișează ca un pătrat sau un romb minuscul. Mai frecvent, acest proces de simplificare se practică în cazul ghirlandelor marginale sau intermediare, cu ajutorul cărora se obține separarea registrelor principale. Cu toate acestea, compoziția și zugrăvirea motivului, precum și denumirea lui permit, chiar și în cazuri analoage de schematizare, să se identifice obârșia lui vegetală. În procesul de stilizare a motivelor vegetale, geometrizarea joacă un rol esențial, fiind definită de istoricul R. Florescu drept: „...o concepție formală și decorativă care domină întreaga artă de pe teritoriul țării noastre” [8, p. 176]. Această formulare evidențiază prevalența geometrismului în expresia artistică tradițională autohtonă, unde formele naturale sunt reinterpretate în structuri ordonate, simetrice și repetitive. Extinzând perspectiva asupra fenomenului, N. Dunăre argumentează că stilul geometric nu este specific doar spațiului românesc, ci are o răspândire mult mai largă, fiind caracteristic pentru vaste regiuni geografice și culturale [9]. Astfel, geometrizarea ornamentelor vegetale apare ca o trăsătură comună a civilizațiilor agrare, în care limbajul decorativ își are originea în observarea și abstractizarea formelor din natură. Prin urmare, tendința de a transforma elementele vegetale în compoziții geometrizate nu reprezintă doar o simplificare formală, ci reflectă o viziune universală asupra ordinii lumii, exprimată prin mijloace vizuale accesibile și simbolic încărcate. În unele surse de cercetare se menționează că motivele fitomorfe înserate în compoziții de mare valoare estetică a motivelor vegetale stilizate, cum ar fi pomii sau florile s-a făcut din dorința de îmblânzire a decorului geometric [10].

În cazul desenului liber, negeometric, la fel de veche în istoria ornamentației populare, dar a cărei extindere este relativ mai recentă, se constată preferința tot mai frecventă pentru interpretările mai aproape de forma reală, pe linii curbe, îngăduind recunoașterea facilă a familiei florale. Ca exemplu, motivul cel mai des adoptat în broderii este *trandafirul*, fiind desenat cu o siguranță și cu o uimitoare capacitate de proiecție a formei în plan. Repetarea frecventă la care a fost supus a avut ca rezultat crearea unei varietăți de forme, de la cele mai simple și mai mărunte de pe cămășile copiilor, la trandafirii de pe cămășile bărbățești și la desenul bogat ce se răsfrânge pe cămășile femeiești. În

constituirea motivelor fitomorfe brodate negeometric, liber desenate, legile simetriei și alternanței au în general același rol ca și în cazul motivelor fitomorfe geometrice.

În decorul ștergarelor se remarcă prin dispunerea pe câmpul median a motivelor geometrice mărunte. Pe capete sunt amplasate liber, fără grupe de vârste, motive mai mari, constând din flori singulare, buchete sau lujere cu flori. În cele mai vechi piese textile din lână, așa cum ar fi păretarele și scoarțele, florile sunt foarte stilizate, încât nu poate fi identificată floarea, reprezentată. Puține imagini au nume real de flori, semn că nominalizarea acestei categorii de plante a rămas la o etapă incipientă, de clasă - *floare* sau *flori*. Două plante s-au impus, de-a lungul timpului, ca simboluri dominante în arta decorativă tradițională: *trifoiul* (în special cel cu patru foi) și *busuiocul*. Ambele specii vegetale dețin multiple valențe semantice în imaginarul colectiv, fiind considerate plante sacre și purtătoare de noroc. Din aceste motive, reprezentările lor plastice în ornamentica populară sunt adesea supradimensionate, căpătând un rol central în compozițiile decorative. Astfel, în motivele ornamentale specifice satelor de pe malul Nistrului, precum și celor din actualele raioane Ungheni și Nisporeni, imaginea florii de busuioc este redată într-o manieră amplificată, atingând uneori dimensiuni comparabile cu palma desfăcută. Aceasta este frecvent colorată în roșu, nuanță care îi sporește vizibilitatea și îi subliniază semnificația simbolică. În realitate, floarea busuiocului este extrem de mică, albă, abia perceptibilă între frunzele dispuse cruciform. Această supradimensionare artistică își are originea în importanța deosebită a busuiocului în viața comunității tradiționale. Planta este nelipsită din principalele obiceiuri calendaristice, dar și din ritualurile legate de etapele vieții omului, având atât o funcție estetică, cât și una ritual-simbolică profundă [1].

Printre motivele ornamentale ale textilelor tradiționale din Republica Moldova, un loc aparte îl ocupă cele care reflectă bogăția imaginarului arboricol, purtând amprenta inconfundabilă a tradiției basarabene. Indiferent de gradul de abstractizare sau de dimensiunea redusă a reprezentărilor, meșterițele, le identifică prin denumiri precum *pomul*, *pomul vieții*, *bradul* sau *brăduțul*. Aceste două simboluri vegetale - pomul și bradul - reflectă o ramificație culturală semnificativă: *pomul* reprezintă universul culturalizat al fertilității și al continuității vieții, în timp ce *bradul* simbolizează natura primordială, eternitatea și legătura cu lumea spirituală. În ornamentica textilă din Republica Moldova, în special în covoare, lăicere și ștergare, aceste motive se regăsesc într-o diversitate formală remarcabilă: arbori cu sau fără rădăcini, plasați în glastră, adesea cu păsări pe ramuri, flori, sau în variante mai stilizate, lipsite de frunze. Reprezentările pot varia de la forme amplu dezvoltate la versiuni puternic schematizate, ilustrând gradul de abstractizare specific artei populare.

Și *vița de vie* reprezintă un simbol de profunzime și rezonanță spirituală în ornamentica tradițională basarabeană. În interpretările meșteșugărești specifice zonei Orheiului, acest motiv capătă adesea o formă geometrizată, în care linia sinuoasă a vrejului este transpusă într-un ritm ornamental

echilibrat, bazat pe repetiție, simetrie și proporție. Această stilizare geometrică transformă elementul vegetal într-un semn decorativ ordonat, păstrând totodată sensul original al abundenței, renașterii și legăturii dintre pământ și sacru. Motivul *vița de vie* este frecvent întâlnit în covoarele și scoarțele realizate în atelierele monahale ale mănăstirilor Tabăra și Hirova, unde este utilizată atât ca element marginal de bordură, cât și ca motiv central al păretarelor. În această formă, motivul devine o sinteză între natură și ordine geometrică, între spiritul decorativ popular și canonul simbolic al tradiției creștine.

Simbolismul ornamentului vegetal în textilele tradiționale

Majoritatea pieselor textile au fost create de exponenții civilizației tradiționale care au gândit în imagini, operând preferențial cu iconicul în tot ceea ce au creat. Aceste piese tradiționale (*scoarțe, lăicere, păretare, prosoape* etc.) ajunse la desăvârșire artistică nu au nimic în plus. Fiecare detaliu este justificat fie din perspectivă decorativă, fie din perspectivă simbolică. Uneori nici nu este necesar să cunoști cu exactitate toate semnificațiile motivelor ornamentale, ca ele să-ți placă. Dispunerea ornamentelor și a motivelor decorative în cadrul compozițiilor pieselor tradiționale prezintă variații semnificative în funcție de tipul obiectului. Astfel, în cazul covoarelor, motivele ornamentale sunt organizate în jurul unui *chenar* și al *câmpului central*. „Câmpul central constă din fond și motive ornamentale ce se impun ca principale în compoziția piesei” [1, p.35]. Cercetătoarea, Șofranksy Z., menționează faptul că în decorul ștergarelor (prosoape), ornamentica se manifestă fie printr-o decorare uniformă a întregii suprafețe, fie prin concentrarea motivelor la extremități, unde acestea capătă o dezvoltare compozițională mai accentuată, cu utilizarea termenilor *pod* (câmpul central) și *capete* (extremitățile piesei) [11].

Analiza pieselor tradiționale relevă că motivele vegetale nu sunt reprezentate doar ca elemente decorative, ci și ca purtătoare de sensuri spirituale. În compozițiile ornamentale, dispunerea lor sugerează dualitatea și complementaritatea forțelor vitale. Motivul *frunza* se afirmă ca un simbol al vitalității, al continuității ciclice a naturii și al comuniunii omului cu lumea vegetală. Dincolo de forma sa decorativă, ea evocă ideea de renaștere și de reîntoarcere la izvoarele vieții, fiind o expresie plastică a legăturii profunde dintre om și mediul natural. În poezie, la fel ca în ornamentica textilă, frunza devine laitmotivul apropierei de natură, o imagine recurentă ce exprimă echilibrul și armonia existenței. Unele reprezentări, mai realiste, în care pot fi identificate specii precum *frunza de brad*, de *viță de vie* sau de *salcâm*, accentuează caracterul sacru al naturii și al rodului.

Motivul *viței de vie* este adesea investită cu o semnificație sacră, fiind asociată, în unele legende, cu sângele Mântuitorului, ceea ce îi conferă o dimensiune salvatoare (mântuitoare). Conform unor legende se consideră că lucrul la vie, desfășurat pe o perioadă de șapte ani, aduce iertarea păcatelor

și promisiunea mântuirii. De asemenea, vinul, produs al viței de vie, poartă o semnificație duală, sacră și demonică, fiind integrat în ritualuri religioase și simbolic asociat cu sângele divin [12].

Busuiocul, spre exemplu, devine expresia purității și a legăturii cu sacralul, fiind unul dintre cele mai prețuite motive în ornamentica basarabeană, floare a dragostei, e asociat albului șervetelor sau păretarelor, el readuce, în plan simbolic, bogăția verii, care, împreună cu focul din vatră și culorile expresive ale covoarelor, prelungește frumusețea și intensitatea solară a vierii. Prin urmare, motivul decorativ, *busuiocul*, compus în multiple variante pe țesăturile de interior are o tradiție îndelungată în Republica Moldova și are diverse interpretări. Plantă mitică și centrală în universul simbolic tradițional, *busuiocul* face parte din bogatul tezaur cultural al strămoșilor noștri, fiind cea mai îndrăgită și mai cântată floare a poporului român, este considerată floare sacră, inspirată din viața religioasă. De asemenea, *busuiocul* deține un loc important în obiceiurile de familie, se află în strânsă legătură cu semnificațiile botezului și al apei sfințite - se pune în scaldă rituală a copilului, se împodobeau coarnele boilor și a plugului purtat de urători. Indiferent de locul utilizării, simbolizează belșugul, dragostea și norocul tinerei familii. Deaceia acest motiv îl întâlnim des în decorul țesăturilor tradiționale și este numai o parte din marea bogăție a motivelor vegetale utilizate în arta populară.

Un alt motiv aplicat în decorul țesăturilor tradiționale este *trandafirul*, perceput ca o floare a dragostei, a demnității și a frumuseții spirituale și trupești. El reprezintă, de asemenea, un simbol al vitalității și al renașterii, fiind frecvent asociat cu ideea de perfecțiune și armonie în creația artistică tradițională. Motivul *trandafirului* constituie o inovație relativ recentă în ornamentica tradițională basarabeană, impunându-se treptat abia începând cu mijlocul secolului al XIX-lea și devenind mai răspândit în a doua jumătate a aceluiași secol [9]. Începând cu secolul al XX-lea, trandafirul devine motivul floral dominant în țesăturile populare, evoluând de la expresii simbolice la redări aproape naturaliste. Trandafirul, asociat dintotdeauna cu iubirea, frumusețea și energia vitală, este reprezentat frecvent în compoziții tripartite, buchetul cu trei trandafiri, cunoscut în literatura de specialitate drept „modelul basarabean” [3]. În acest context, floarea devine un simbol al desăvârșirii vieții, al armoniei între trup și spirit, dar și al continuității neamului.

Bujorul, apropiat ca simbolistică de trandafir, exprimă forța vitală, demnitatea și frumusețea, în lirica și mitologia populară românească, el este considerat un simbol al vitejiei și al frumuseții masculine, asociat cu imaginea eroului tânăr și curajos. Acest motiv floral în ornamentica textilă basarabeană, apare la începutul secolului al XX-lea și se dezvoltă treptat ca motiv decorativ central.

Vasul cu flori, un alt motiv fitomorf de tradiție veche, are o semnificație complexă, asociată fertilității, reînnoirii vieții și abundenței spirituale. Prin simbolismul său, vasul devine o imagine a matricei creatoare, a principiului feminin care dă naștere și ocrotește viața. Astfel, motivele florale,

indiferent de forma lor, coroană, buchet, ghirlandă sau vas, transmit ideea de plenitudine și ciclicitate, fiind expresia plastică a legăturii dintre om, natură și sacru.

Prezența acestor motive în piesele tradiționale textile, atestă nu doar valoarea estetică a obiectului, ci și funcția sa de păstrător al memoriei și al identității comunitare.

Concluzii

Interpretarea artistică a motivelor florale în țesăturile tradiționale reflectă o viziune profund simbolică asupra naturii, în care floarea nu reprezintă doar un element decorativ, ci și un semn al vitalității, frumuseții și al sacralității vieții. Evoluția acestor motive, de la formele stilizate la cele naturaliste, marchează nu doar transformări estetice, ci și schimbări de percepție asupra relației dintre om și natură. De la florile solitare până la compozițiile complexe dispuse în ghirlande, buchete sau coroane, ornamentica florală exprimă aspirația către echilibru, armonie și regenerare.

În esență, simbolismul motivelor vegetale în țesăturile tradiționale reflectă o viziune organică asupra lumii, în care frumusețea, ordinea și sacralitatea naturii se regăsesc transfigurate în ornament. Prin aceste forme, arta populară devine o mărturie vie a unei spiritualități pentru care natura este nu doar decor, ci limbaj al divinului și expresie a armoniei cosmice.

Motivele vegetale reprezintă o expresie complexă a gândirii simbolice tradiționale, în care natura este percepută nu doar ca sursă de inspirație estetică, ci și ca spațiu sacralizat al existenței. *Pomii, frunzele, florile* și alte elemente fitomorfe reflectă concepția despre ciclul vieții, despre continuitate și regenerare. În contextul decorativ, aceste motive nu au un rol pur ornamental, ci funcționează ca semne de protecție, fertilitate și armonie cosmică. Astfel, analiza simbolismului motivelor vegetale utilizate în decorul scoarțelor, păretarelor, lăicelor, ștergarelor etc., relevă o viziune integratoare a meșterilor creatori asupra lumii: universul vegetal devine oglinda spiritualității umane, iar piesele de artă textilă devin mijlocul prin care această relație este transpusă în forme vizuale pline de semnificație.

Referințe bibliografice:

1. Buzilă V. *Covoare basarabene*. Din patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Republica Moldova București: Editura Institutului Cultural Român, 2013.
2. Гоберман Д. Ковры Молдавии. Кишинев: Карта молдовененяскэ, 1960.
3. Mardare Gh. *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, Chișinău: Bons Offices, 2016.
4. Eliade M. *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994.
5. Dima A. *Conceptul de artă populară*. București: Minerva, 1939
6. Meyer F S. *Ornamentica: o gramatică a formelor decorative*. Vol II. București: Meridiane, 1988.
7. Бесчастнов Н., Изображение растительных мотивов, Москва: Владос, 2004.

8. Florescu E. *Textile populare de casă din zona Neamț*. București: Etnologică, 2010
9. Dunăre N. *Ornamentica tradițională comparată*. București: Meridiane, 1979.
10. Moisei L. *Ornamentul- fenomen artistic-estetic*, Chișinău: Bons Offices, 2017.
11. Șofranksy Z. *Ștergarul tradițional moldovenesc*. București /Chișinău: Semne, 2002.
12. Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994.

ETHNIC ELEMENTS IN CONTEMPORARY FASHION DESIGN

ELEMENTE ETNICE ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR CONTEMPORAN

CAROLINA ERMURACHI-MACHADO⁵¹TEODORA HUBENCO⁵²

Abstract: *In recent decades, contemporary fashion design has shown a growing trend of valuing cultural heritage, reflected in the incorporation of ethnic elements in current modern creations. This article explores the conceptualization of the ethnic concept and examines the influence of ethnic style on contemporary fashion, with special attention to the context of the Republic of Moldova. Within this framework, special attention is given to the role of both traditional embroidery and artistic embroidery as distinct forms of visual and cultural expression of ethnic identity in contemporary fashion. Ultimately, it highlights how the integration of ethnic elements, especially the various types of embroidery, serves not only as a vehicle for preserving cultural identity but also as a source of aesthetic and symbolic innovation in the contemporary fashion landscape.*

Keywords: *fashion design, contemporary fashion, ethnic style, traditional embroidery, artistic embroidery*

Rezumat: *În ultimele decenii, designul vestimentar contemporan a arătat o tendință în creștere de valorificare a patrimoniului cultural, reflectând încorporarea elementelor etnice în creațiile contemporane. Acest articol explorează conceptualizarea stilului etnic, examinând influența acestuia asupra modei contemporane, în special în contextul Republicii Moldova. În acest cadru, se acordă o atenție deosebită broderiei tradiționale, și broderiei artistice ca forme distincte de expresie vizuală și culturală a identității etnice în moda contemporană. În cele din urmă, evidențiază modul în care integrarea elementelor etnice, în special a diferitelor tipuri de broderie, servește nu numai ca un vehicul pentru păstrarea identității culturale, ci și ca sursă de inovație estetică și simbolică în peisajul modei contemporane.*

Cuvinte cheie: *design vestimentar, modă contemporană, stil etno, broderie tradițională, broderie artistică*

Introducere

Lumea modei contemporane prezintă o tendință actuală spre omogenizarea culturală în diverse părți ale lumii. În acest context, este important să se țină cont de aspectele de apropiere și apreciere culturală, asigurând recunoașterea și respectarea originilor respective [1, p.2].

Design-ul vestimentar joacă un rol esențial în păstrarea și afirmarea identităților locale, asigurând astfel unicitatea culturală. Designerii vestimentari pot fi mai conservatori sau inovatori în creațiile lor, pot aplica metode mai tradiționale sau mai moderne, dar pot, prin alegerile lor estetice, să

⁵¹ Doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, karoll2028@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-2531-2005>

⁵² Conferențiar universitar Doctor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, <https://orcid.org/0000-0002-6582-4604>

asigure apărarea identităților culturale. O modalitate de a atinge acest obiectiv poate fi prin integrarea elementelor etnice în creațiile de modă. Un exemplu expresiv este broderia tradițională ca purtător de simboluri și semnificații colective. În colecții, acest tip de broderie este adesea reinterpretat dintr-o perspectivă inovatoare și actualizată, fără a-și pierde însă identitatea și afinitatea culturală originală. În cadrul acestei evoluții apare și broderia artistică, rezultatul inovațiilor creative, folosind un set de materiale durabile și tehnici mai moderne.

Astfel, este important să clarificăm conceptul de *stil etnic* în contextul modei contemporane, pentru a înțelege cum se articulează tradiția și inovația. Atât broderia tradițională - ca vehicul al îmbrăcămintei populare și a simbolismului său ornamental, cât și broderia artistică - ca integrare a noilor reinterpretări ale simbolismului și narațiunilor vizuale în designul vestimentar, se cer analizate paralel ca manifestări complementare ale aceleiași moșteniri estetice și identitare.

Conceptul stilului etnic în designul vestimentar contemporan

Etnia reprezintă un concept relativ larg care se referă în esență la un grup de oameni care împărtășesc caracteristici culturale comune și ancestrale, cuprinzând aspecte tangibile - artefacte, clădiri, îmbrăcăminte sau opere de artă și aspecte intangibile - limbă, istorie, religie, tradiții, ritualuri și cunoștințe. Există, așadar, o dimensiune culturală intrinsecă etnică, transmisă din generație în generație, prin reprezentări materiale și expresii verbale. În special, îmbrăcămintea tradițională face posibilă menținerea vie a culturii și memoriei colective a generațiilor, precum și asocierea unei persoane cu un anumit grup cultural prin hainele purtate și modul de îmbrăcăminte, având în vedere existența unor elemente care rămân constante în timp și care garantează familiaritatea [2, p.191].

În contextul modei, elementele îmbrăcămintei tradiționale a unei culturi pot fi folosite în crearea îmbrăcămintei etnice, adică în producția de articole de îmbrăcăminte care includ indicatori care pot fi asociați cu acea cultură, reproducând astfel un anumit stil etnic. Astfel de indicatori pot lua mai multe forme: un motiv brodat specific, un tip tradițional de cusut, o croială inspirată de costume populare sau aplicarea materialelor și tehnicilor artisanale locale.

Fiecare designer de modă își dezvoltă propriul repertoriu de stiluri cu simboluri care îi definesc limbajul estetic. Astfel, încorporarea unui stil etnic în colecțiile contemporane implică un set de referințe simbolice inspirate de elemente de îmbrăcăminte tradițională și de culturile unor popoare, locuri și timpuri specifice care sunt reinterpretate în contextul contemporan. Această aplicare a stilului etnic ne permite, de asemenea, să găsim noi tendințe creative, dar, mai ales, să dăm naștere unui favoritism pentru creațiile cu elemente naționale în rândul consumatorilor [2, p.192].

În prezent, se poate considera că trăim într-o a patra perioadă, în care aplicarea stilurilor etnice în moda contemporană este răspândită pe scară largă – de la *prêt-à-porter* la *haute-couture*, inclusiv

moda stradală – și în care noile tehnologii digitale și materialele durabile joacă un rol decisiv. Odată cu progresele tehnologice recente, în special în ceea ce privește inteligența artificială (AI), se așteaptă ca aceasta să joace un rol din ce în ce mai decisiv în crearea de modele inovatoare, optimizarea proceselor de producție pentru colecțiile de îmbrăcăminte, prezicerea pieței sau creșterea eficienței în gestionarea materialelor.

Aplicarea broderiei în vestimentația stilului etno de către designeri internaționali

Broderia este arta de a înfrumuseța țesătura lucrată cu fir și ac, creând modele sau texte manual sau cu mașina, unde dimensiunile texturii, frumuseții și ornamentației ies în evidență. Este folosit pentru a decora o varietate de articole, cum ar fi îmbrăcăminte, accesorii, prosoape, cearșafuri și alte obiecte decorative. Tehnica variază în funcție de tipul de cusătură utilizată, cum ar fi cusătura în cruce, cusătură completă sau cusătură de tijă, pentru a numi câteva exemple mai comune. Broderia poate fi înțeleasă și ca un limbaj vizual care reflectă valorile culturale, credințele, folclorul, statutul, istoria și politica oamenilor care trăiesc într-o anumită regiune sau loc [3, p.166-170].

Broderia tradițională este realizată manual și se remarcă ca unul dintre cele mai semnificative elemente ale costumului popular. Face parte din patrimoniul cultural local și, prin urmare, prezintă unicitate și autenticitate culturală. În cazul broderiei tradiționale româno-moldovenești, este recunoscută pentru complexitatea sa tehnică, simbolismul intrinsec, cromatismul expresiv și impactul vizual puternic.

Motivele decorative pot fi clasificate în funcție de formă, stil și temă ornamentală, urmând modele geometrice sau non-geometrice. Motivele abstracte și simbolice fac parte din grupul de modele geometrice, în timp ce motivele tematice și realiste aparțin modelelor non-geometrice. Primul tip de motive la care se face referire, traduce narațiuni construite și semnificații culturale, al doilea tip încadrează reprezentări ale animalelor, plantelor, aspectelor vieții sociale și de familie, instrumentelor de lucru sau siluetelor și trăsăturilor umane [4, p.7].

În acest context, designerii aplică tot mai frecvent broderia în moda contemporană. De exemplu, designerul francez *Phillippe Guillet* (n.1965) a folosit în creațiile sale, diverse broderii etnice din România, punând accent pe motive florale, combinând tehnicile moderne de design francez cu meșteșugul tradițional românesc (figura 1).

Un exemplu relevant este bluza tradițională românească - *iea*, care a fost cea mai folosită piesă de îmbrăcăminte tradițională românească de către designerii internaționali atât în forma sa originală, cât și în combinații creative cu alte articole de îmbrăcăminte și accesorii. Acestea sunt: *Yves Saint Laurent* (1936-2008) în colecția sa toamnă-iarnă 1981 în onoarea *La Blouse Roumaine* (figura 2); *Jean Paul Gaultier* (n.1952) în colecția sa din toamna anului 2006 în care a purtat bluze cu broderii florale

inserate în modele geometrice; *Oscar de la Renta* (1932-2014) în colecția sa de primăvară 2008 cu articole de îmbrăcăminte și accesorii cu broderii și modele inspirate din diverse motive ale costumelor populare românești (figura 3).

Figura 1. Phillippe Guillet, *Haute Couture*, Romania, 2011



Sursa: <https://anothercoolro.wordpress.com/romanian-ia-blouse-roumaine-fashion-icon/>

Figura 2. Yves Saint Laurent, *Haute Couture*, Toamnă-Iarnă 1981



Sursa: <https://anothercoolro.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/03/y-s-laurent.jpg>

Figura 3. Oscar de la Renta, *Prêt-à-porter* Toamnă-Iarnă, 2008



Sursa: <https://anothercoolro.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/03/oscar-true.jpg>

În opinia cercetătorilor Kaya Ö., Romanescu C. [5], Deliu A. [6], prin moda contemporană, elementele folclorului tradițional își recapătă vizibilitatea, sunt reinterpretate și redimensionate pentru spațiul modern și devin o punte între tradiție și inovație, între moștenire și postmodernism. Aceasta este o realitate care traversează spațiul româno-moldovenesc însuși.

Aplicarea broderiei artistice în configurarea stilului etno de către designerii din R. Moldova

Arta populară din Republica Moldova dezvăluie o simbolică profundă asociată cu motive de natură mistică sau religioasă, inspirate din natură, viața de familie și socială, precum și reprezentări ale formelor umane și ale obiectelor învestite cu semnificații simbolice [7, p.130].

În opinia V. Buzilă [8], este important să înțelegem că fiecare regiune, fiecare localitate, are propriile sale meșteșuguri populare. Cultura tradițională poate fi înțeleasă cu adevărat numai prin

activitățile artizanilor populari, în care aceștea folosesc un set de modele, tehnici, forme și ornamente care sunt esențiale pentru perpetuarea societăților locale în timp.

Aceste teme au fost reprezentate în broderia tradițională moldovenească de-a lungul veacurilor. Broderia se caracterizează printr-un sistem tehnic rigoros care urmează textura și direcția firelor de țesătură. Liniile verticale, orizontale și oblice constituie baza desenului a cărei combinație determină formarea motivelor. Această tehnică exprimă o logică artizanală de precizie și armonie, în care gestul manual al broderiei este în ton cu materialul textil în sine. Umplerea spațiilor cu fire de lână și ocazional cu păr uman, a fost urmată de un proces de colorare manuală [7, p.67]. De-a lungul timpului, culorile predominante au fost negru, roșu, alb și albastru, la care s-au adăugat ulterior verde, violet și galben [6, p. 10].

Costumul popular moldovenesc, cu broderia sa tradițională, reflectă spiritul și individualitatea națiunii, fiind o sursă de identitate și moștenire culturală. În acest context, V. Buzilă [9] susține că, este esențial să se distingă îmbrăcămintea autentică de versiunile moderne stilizate care distorsionează materialele, culoarea, croiul, motivele și tehnicile originale, deoarece păstrarea acestor dimensiuni garantează fidelitatea culturală. Prin motive predominant geometrice, florale și zoomorfe, broderia moldovenească își reînnoiește symbolismul, creând narațiuni vizuale care reconciliază moștenirea și contemporaneitatea. Aceasta presupune o mai mare libertate creativă și tehnică, asumându-și o funcție mai estetică și expresivă. În acest fel, broderia artistică rupe rigiditatea convențiilor culturale tradiționale, reinterpretând motivele tradiționale într-un mod mai liber și mai inovator și explorând noi combinații de materiale, texturi și culori.

În timp ce designerii contemporani lucrează după o viziune specifică, folosind o gamă largă de stiluri, metode, materiale și tehnologii actuale, există și o revenire la tehnici tradiționale și motive populare etnice, pe care designerii le convertesc și le redimensionează, integrându-le în spațiul contemporan. Analiza acestor forme de exprimare culturală confirmă concluzia că acest tip de reutilizare poate crea produse cu un impact puternic asupra modei contemporane [10, p.64].

O abordare mai tradițională este caracterizată prin reproducerea fidelă a elementelor etnice și păstrarea costumului popular tradițional. Acești designeri recreează piese și accesorii inspirate din costumele locale, prețuind autenticitatea și continuitatea moștenirii artizanale. Această abordare este exemplificată în colecțiile de îmbrăcămintă tradițională ale unor designeri precum *Valentina Vidrașcu* (n.1955), *Alina Bradu* sau *Angela Guțu* (n.1972), ale cărei creații evidențiază bogăția tradiției moldovenești, urmând un stil etnic autentic în care broderia joacă un rol central (figurile 4, 5 și 6).

Figura 4. V. Vidrașcu,
Colecție 2024



Sursă: <https://www.instagram.com/p/DDB-hr-NrAd/>

Figura 5. A. Bradu.,
Ie - Colecție 2024



Sursă: <https://alinabradu.com/product/is2301/>

Figura 6. A. Gutu,
Ie - Colecție 2021



Sursă: <https://vipmagazin.md/flo-rii-top-branduri-2021/>

După cum vedem, broderia artistică constituie un element structurant al narațiunii estetice și culturale a modei moldovenești contemporane, cu accent pe luxul artizanal, contribuind la notorietatea și internaționalizarea acesteia. Pe de o parte, păstrează memoria colectivă a patrimoniului cultural și istoric, pe de altă parte, este capabilă să inoveze prin reinterpretarea acestui limbaj ancestral, prin noi tehnologii, materiale durabile și noi concepte.

Unii designeri autohtoni introduc în colecțiile lor, variații cromatice expresive, creând astfel, piese cu un caracter mai inovator sau marcate de fuziuni culturale. Rezultatul se manifestă în compoziții vizuale unice, în care tradiția și inovația sunt echilibrate într-o nouă identitate estetică a modei moldovenești contemporane. Această abordare este exemplificată de designeri precum: *Karolina Nikolai* (n.1979) care a dezvoltat o colecție de ținute inspirate de kimonourile japoneze structurate cu broderii și motive inspirate din arta populară moldovenească; *Evgheni Hudorjcov* (n.1989) a creat colecții de *prêt-à-porter* de lux și *haute couture* inspirate din cultura moldovenească și din alte culturi; *Olga Blanc* se remarcă prin ținutele sale de lux, *prêt-à-porter*, *haute couture*, de seară și de mireasă care reflectă stilizările elementelor etnice moldovenești (figurile 7, 8 și 9).

Figura 7. Karolina Nikolai. Kimono cu broderie structurată, 2024.



Sursă: <https://www.instagram.com/karolina.nikolai/>

Figura 8. Evgheni Hudorojcov. *Couture Paris* Fashion Week, 2019.



Sursă: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2915298255165702&id=505770896118462&set=a.2915285631833631>

Figura 9. Olga Blanc. *Prêt-à-porter* Toamnă-Iarnă, 2024.



Sursă: <https://www.olgablanco.com/en/pret-a-porter/osen-zima-2024/rtw23035>

În ultimii ani, în Republica Moldova au avut loc evenimente de modă cu o proiectare mai mare (MBR). Aceste platforme cu vizibilitate ridicată contribuie la consolidarea unei identități naționale de modă, păstrarea autenticității și consolidării recunoașterii internaționale.

Concluzii

În prezent, elementele etnice ocupă un loc din ce în ce mai relevant în definirea designului vestimentar contemporan, servind ca o punte între tradiție și inovație. Această integrare estetică reflectă o căutare de noi forme de identitate și expresie culturală, conferind autenticitate și unicitate culturală într-un context global încă foarte marcat de omogenizare stilistică.

Broderia ocupă un loc central în creațiile de modă contemporană. Nu doar prin broderia tradițională, un depozitar fidel al autenticității și unicității culturale, ci și, din ce în ce mai mult, prin broderia artistică, care permite o mai mare libertate tehnică și creativă designerilor.

Republica Moldova are o bogată moștenire culturală, reflectată în îmbrăcămintea tradițională și costumele populare, care sunt simboluri importante ale identității și culturii. Acest lucru a servit drept sursă de inspirație pentru designerii moldoveni contemporani, care reinterpretează moștenirea

etnică și culturală prin diferite abordări: păstrarea liniilor estetice și a elementelor tradiționale în creațiile sale, menținând valoarea artizanală a broderii manuale; alții explorează căi inovatoare, reconstruind estetica și simbolismul tradițiilor, combinând tehnici manuale și tehnologii contemporane, unde broderia artistică iese în evidență ca element esențial.

Tendențele actuale observate în evenimentele de modă din Republica Moldova, precum MRB și MDF, evidențiază apariția unei noi generații de designeri care caută să reconcilieze inovația creativă cu păstrarea identității culturale. Acest proces contribuie atât la consolidarea distincției și autenticității sale, cât și la internaționalizarea modei moldovenești.

Prin urmare, se poate afirma că stilul etno este o realitate inevitabilă a modei contemporane în diferitele sale aspecte, de la *prêt-à-porter* la *haute-couture*, la moda stradală. Broderia este un element central în multe dintre colecțiile vestimentare, inclusiv în cele ale celor mai cunoscuți designeri internaționali, într-o perspectivă din ce în ce mai creativă și artistică, promovând fuziuni culturale, dar căutând în același timp să evidențieze aspectele distinctive care alcătuiesc autenticitatea și unicitatea lor culturală. Or, moda contemporană caută să-și afirme legătura cu munca artizanilor locali, aplicarea unor materiale și tehnici mai durabile cu un impact mai mic asupra mediului, într-o perspectivă de mai mare responsabilitate etică și socială.

Referințe bibliografice:

1. NAIR, M. (2024). *Fashion as Cultural Expression: Exploring the Intersection of Identity, Society, and Style* [on-line]. În: Shodh Sagar Journal of Language, Art, Culture and Film, vol. 1, nr. 1, pp. 31–35 [accesat 15 oct. 2025]. Disponibil: <https://jlcac.shodhsagar.org/index.php/j/article/view/6/6>
2. KAYA, Ö., ROMANESCU, C. (2022). *Representation of Ethnic Diversity in the Collections of Fashion Brands (2005–2020)* [on-line]. New Design Ideas, vol. 8, nr. 1, pp. 191–199 [accesat 15 oct. 2025]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/368779694_Representation_of_Ethnic_Diversity_in_the_Collections_of_Fashion_Brands_-2005-2020
3. KAYA, Ö., ROMANESCU, C. (2021). *An Analogical Approach to Colors and Symbolism in Romanian and Turkish Folk* [on-line]. Art-Sanat, 15, pp.161-181 [accesat 15 oct. 2025]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/352530772_An_Analogical_Approach_to_Colors_and_Symbolism_in_Romanian_and_Turkish_Folk_Art
4. STĂNESCU-BĂTRÎNESCU, E. (1978). *Broderia românească aplicată*. Editura Tehnica.
5. KAYA, Ö., ROMANESCU, C. (2021). *Romanian Folk Symbols in Contemporary Fashion Design* [on-line]. New Design Ideas, 5(2), pp. 135–149 [accesat 15 oct. 2025]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/358190557_ROMANIAN_FOLK_SYMBOLS_IN_CONTEMPORARY_FASHION_DESIGN
6. DELIU, A. (2023). *Dincolo de Poveste: The Identity of the Romanian and Moldovan Folk Costume* [on-line]. National College of Art and Design of Dublin. 2023, pp. 1–39 [accesat 15 oct. 2025]. Disponibil: https://thesis.ncad.ie/T6386_Dincolo%20de%20Poveste_The%20Identity%20of%20the%20Romanian%20and%20Moldovan%20Folk%20Costume_Deliu_Anna%20AD228%2022-23.pdf

7. RAILEANU, I. *Etno Moldova*. Chișinău: Editura Cartea, 2011. ISBN: 978-9975-977-22-7.
8. BUZILĂ, V. *Arta tradițională din Republica Moldova*. Chișinău, Editura Cartier, 2018.
9. BUZILĂ, V. *Costumul popular din Republica Moldova, Ghid practic*, Chișinău: Editura Reclama, 2011. ISBN 9975105602, ISBN 9789975105606.
10. MOCENCO, et al. (2013). *Romanian Folklore Motifs in Fashion Design* [on-line]. Annals of the University of Oradea. Fascicle of Textiles, Leatherwork, 14(1), pp. 63–68 [accesat 15 oct. 2025]. Disponibil:
<https://textile.webhost.uoradea.ro/Annals/Vol%20XVno%20I/Art.%20nr.%2012%2C%20pag%2063-68.pdf>