

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI**

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT
CARACTERISTICI ȘI MODELE DE
CONSTRUCȚIE ALE COREGRAFIILOR
ÎN SPECTACOLELE DE OPERĂ**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. univ. dr. habil. Mircea Gheorghiu

DOCTORAND:

Anca V. Iorga

2023

**CUPRINSUL REZUMATULUI TEZEI DE DOCTORAT:
CARACTERISTICI ȘI MODELE DE CONSTRUCȚIE ALE COREGRAFILOR
ÎN SPECTACOLELE DE OPERĂ**

Cuvinte cheie	2
Introducere	3
Motivația alegerii temei de cercetare	5
Obiectivele ce au stat la baza cercetării	6
Metodologia cercetării	7
Prezentarea succintă a celor trei părți ale tezei de doctorat	10
Concluziile finale	17
Bibliografie selectivă	20

Cuvinte cheie: spectacol de operă, coregrafie, mișcare scenică, creativitate, interpretare, viziune regizorală, teste de mișcare, testul copacului, test de creativitate, analiză tip scatter, cercetare descriptivă, tehnică de mișcare, improvizațe de mișcare, analiză statistică, psihomotricitate, instrumente de măsurare, creativitate motrică, creativitate verbală, creativitate figurală, taxonomie.

INTRODUCERE

Prin sincretismul artelor pe care le reunește opera rămâne una dintre cele mai spectaculoase forme artistice. Metamorfozele montărilor pe care le-a impus evoluția spectacolului de operă în secolul al XX-lea și la începutul secolului XXI au influențat atât tehnicile de realizare a spectacolelor, adaptându-se și ajutându-se de noile tehnologii, cât și arta interpretativă, prin care s-a urmărit atingerea parametrilor maximali în evoluțiile scenice ale interpreților. Acești parametri au fost priviți atât din punct de vedere tehnic, cât și din punct de vedere al implicării proceselor psihice în vederea obținerii unei interpretări de excepție și unei comunicări nonverbale cât mai adecvate și mai expresive. În acest fel spectacolele de operă actuale încearcă să impresioneze din ce în ce mai mult, ajungând uneori chiar să șocheze publicul avizat, iubitor al acestui gen. Modalitățile de operare sunt multiple, experimentele sunt din ce în ce mai utilizate, fiecare dintre artiștii implicați caută noi forme de exprimare și noi formule de realizare a părților ce le revin în cadrul montării. Pe această linie de căutare artistică, estetică și performantă se înscrie și activitatea coregrafului.

Astfel apare necesitatea alegerii unei teme prin care să se analizeze concret interacțiunea proceselor psihice implicate în activitatea coregrafului și a interpreților, dar și relaționarea optimă care trebuie să se stabilească între artiștii implicați într-o astfel de montare. Informațiile corecte și cuantificabile a unor parametri ce țin de personalitatea unui coregraf și/sau a unui interpret devin un punct important în cercetarea domeniului artistic, care vor duce în timp la construirea unor metode de dezvoltare a laturii aptitudinale ale acestor artiști, dar și la stabilirea unor posibile profiluri model pentru aceștia.

Dincolo de valoarea artistică promovată și de trendul estetic existent în epocă, coregrafia și părțile de mișcare scenică au avut și au, și în momentul actual, un rol important în modalitatea de receptare a informațiilor care sunt transmise în mod programat către spectator. Astfel, încă de la primele spectacole de operă și până în zilele noastre, regizorii împreună cu coregrafii și interpreții au căutat și au găsit modalități de captare a atenției publicului, lucru pe care l-au rezolvat printr-un joc al senzațiilor și percepției vizuale oferite de mișcare. Principala funcție a

coregrafiei din spectacolele de operă este aceea de a dinamiza acțiunea/acțiunile scenice; fapt ce implică o cunoaștere cât mai bună a modalității în care funcționează dinamica și ritmul mișcării, a modalităților de acoperire a spațiului scenic și o măiestrie în realizarea structurii compoziționale a părților de mișcare.

În lucrarea de față construcția părților de coregrafie ce intervin într-un spectacol de operă a fost analizată prin prisma a trei perspective distincte: una de natură informațională, una ce vizează partea practică prin construcția propriu-zisă a spectacolelor și una care analizează posibilitatea de profesionalizare a coregrafului.

Studierea montărilor spectacolelor importante ale ultimului secol ne permite analiza posibilelor construcții coregrafice ce pot interveni în spectacolele de operă, arătându-ne modul în care se integrează coregrafiile în montările respective și modalitatea tehnică în care sunt asumate și asimilate de către interpreți. Identificarea și analizarea structurilor coregrafice relevă rolul important pe care acestea îl joacă într-o montare. Interpreții reproduc mișcările sugerate, dar în același timp prin întruchiparea personajului, nuanțează și modifică aceste mișcări, aducându-le noi înțelesuri și atribuindu-le un sens artistic.

A doua direcție de analiză a urmărit stabilirea posibilităților de a identifica cum și cu cât poate un coregraf contribui la realizarea spectacolului de operă. În cadrul spectacolelor de operă, dar mai ales în cele de operetă, coregraful are în vedere faptul că mișcarea interpreților trebuie să deservească personajul îmbogățindu-l, conferindu-i o importanță mai mare prin energizarea evoluției lui și prin modalitatea de ocupare a spațiului scenic, fără să influențeze emisia vocală.

Cea de-a treia direcție de analiză ține de cât de mult poate fi profesionalizat un coregraf în vederea orientării activității lui către un anumit gen de spectacol. În ceea ce privește coregrafia din spectacolele de operă, ea trebuie să se supună cerințelor montării care aparțin deopotrivă regizorului, care dă linia generală a montării, scenografului, care limitează sau amplifică prin decor și costume posibilitatea de mișcare a interpreților și dirijorului, care stabilește și menține ritmul întregului spectacol. Deci coregraful spectacolului de operă trebuie să dea dovadă pe lângă imaginație motrică și conduită creativă, de cooperare activă și constructivă pentru a putea cu adevărat să ajute eficient la construcția spectacolului. Menționăm însă că studiul realizat în această lucrare face referire numai la latura creativă a unui coregraf. Conduita creativă studiată reprezintă doar un aspect al personalității artistului, ce face parte din latura lui aptitudinală.

Tehnicile de evaluare inventate și propuse în acest studiu, bazate pe scări metrice neverificate experimental, dau posibilitatea evaluării creativității de mișcare obținută prin testare directă, în baza vizualizării practice a lucrului realizat de către subiect și a relatării de după execuție, stabilindu-se practic decalajul dintre elaborare și realizarea practică, dar și modalitatea în care studentul coregraf își exprimă opțiunile și preferințele. Deoarece este o metodă care ne oferă indicii pentru nivelul de creativitate motrică, ce a fost corelată cu date obținute printr-o serie de teste psihologice, obținându-se astfel fișe de profil psihologic, considerăm că rezultatele obținute sunt valabile. Prin urmare este o zonă care merită a fi investigată în continuare.

MOTIVAȚIA ALEGERII TEMEI DE CERCETARE

Urmărind traseul istoric al artelor constatăm că la un moment dat, pe o spirală a devenirii, se ajunge la ceea ce am numi o zonă inițială a unei forme de sincretism. Astfel identificăm aspecte de armonizare a diferitelor elemente reunite într-un întreg sau cu disecții ale întregului punând în valoare particularul pentru a genera forme artistice unice. Astăzi vorbim de un sincretism recent în toată complexitatea conceptului. Spectacolele de operă ne relevă forme artistice complexe, apte să îmbine muzica vocală, cu cea instrumentală, cu diverse structuri coregrafice, scenografice, proiecții video și alte elemente specifice spectacolului, în vederea dezvoltării sale de conținut.

Această cercetare și-a propus realizarea unei analize complexe a coregrafiei din spectacolele de operă și reprezintă o premieră în România. Lucrarea își propune să pătrundă în interiorul acestui gen select de spectacol, cu intenția de a descoperi rolul și funcția coregrafiei. Desigur că partitura muzicală și vocile soliștilor dintr-un spectacol de operă exprimă nivelul de calitate și reprezentativitate, însă coregrafia înobilează acest mesaj muzical, oferind interpreților un plus de expresivitate în construcția personajului, iar baletul oferă un plus de calitate artistică montărilor. Văzut prin prisma evoluției și a preocupărilor omului contemporan, a omului artist, arta interpretativă nu este nici meserie, nici divertisment, ci o modalitate de a gândi și de a exista, un mecanism logic și specific, un mod de a produce/a face artă. Ea este diferența dintre teorie și practică; o stare duplicitară în care, de fiecare dată și la fiecare reprezentație, interpretul este chemat să fie expresia vie și concretă a celuilalt din el, dând astfel naștere operei sale.

Considerăm că, cu această contribuție, se acoperă un areal de supremă importanță pentru spectacolele de operă, areal neanalizat până în prezent.

OBIECTIVELE CE AU STAT LA BAZA CERCETĂRII

Obiectivele cercetării sunt distincte pentru cele trei părți ale lucrării. În acest context identificăm următoarele obiective:

Pentru partea I, care face referire la istoricul formelor spectacolelor de operă și al tehnicilor folosite în realizarea montărilor, avem ca principal obiectiv înțelegerea prezentului spectacolului de operă și prefigurarea viitorului existenței acestor spectacole prin analiza evoluției de până acum.

Obiectivele secundare sunt: identificarea și analizarea formelor de spectacole de operă pe care acest gen le-a îmbrăcat de-a lungul istoriei sale; identificarea relațiilor care apar și se stabilesc între artiștii ce contribuie la realizarea acestor montări; identificarea unor tehnicile de expresivizare prin care realizatorii acestor spectacole și-au găsit soluțiile viabile în construcția pe care au propus-o.

Pentru partea a II-a, care face referire la importanța și rolul creativității coregrafului în construcția spectacolelor de operă, obiectivele sunt: evidențierea importanței studiului improvizăției (ca metodă prin care putem obține fraze de mișcare clare, cu un înalt nivel inovativ care pot influența și impresiona privitorul); determinarea nivelului optim de creativitate, prin indicatorii de creativitate necesari în abordarea construcțiilor coregrafice; încercarea de a stabili profilul psihologic al unui coregraf; evidențierea aspectelor tehnice care pot fi puse în practică în vederea construcției unei coregrafii coerente și adecvate spectacolului de operă; îmbunătățirea metodelor prin care un coregraf poate influența și dirija un interpret, dar și puterea de adaptare la interpretării pe care coregraful îi are la dispoziție, în vederea montării unui spectacol de operă.

Pentru partea a III-a, în care se analizează experiențelor unor coregrafi și regizori în ceea ce privește montarea spectacolelor și identificarea câtorva modele de construcție a coregrafiilor din spectacolele de operă, obiectivele sunt: determinarea importanței coregrafiei și a mișcării scenice într-un spectacol de operă; evidențierea aspectelor coregrafice ce fac legătura între întreg și detaliu în construcția unui spectacol; sistematizarea experiențelor unor coregrafi și regizori în ceea ce privește montarea spectacolelor de operă; stabilirea procedeelelor de abordare ale

coregriilor în spectacolele de operă și modalitățile prin care partea coregrafică poate susține valoric intențiile componistice și regizorale; depistarea unor modele de construcție a coregriilor ce sunt folosite în abordarea mișcării interpreților din aceste spectacole.

METODOLOGIA CERCETĂRII

Prima parte a lucrării prezintă un istoric, prin care se încearcă o punctare a principalelor momente care au marcat istoria spectacolelor de operă. Metodologia aleasă folosește în interpretare metode de analiză preluate din studiul științelor sociale. Astfel, cercetarea istoriei operei este realizată atât în baza studiului și a analizei documentelor primare (comunicate de presă și cronici ale spectacolelor, afișe, înregistrări video), cât și a documentelor secundare (cărți de istorie, care cuprind date și fapte prezentate prin prisma viziunii autorilor). În această parte a lucrării se încearcă realizarea unei sinteze care să prezinte o imagine reală, complexă și în același timp succintă a istoriei spectacolelor de operă. Această etapă de cercetare, numită în lumea psihologiei etapă anticipativă cuprinde: delimitarea domeniului propus, informarea și documentarea asupra istoriei spectacolelor de operă și emiterea concluziilor privitoare la evoluția acestui gen de spectacol.

Ipoteza acestei părți de studiu istoric este următoarea: În istoria operei s-a remarcat o evoluție de la formele incipiente ale operei (Drama per musica, Tragedie lirique, Masque, Singspiel) și operetei, privită ca un spectacol de operă de mică întindere, (vodevilul, opera comică franceză și opera buffă) ce s-au dezvoltat și amplificat, atingând un moment de maxim în perioada romantică a secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea (adică de la apariția Marii Opere până la Opera Modernă), urmată apoi de o scădere a interesului publicului față de acest tip de spectacol. În acest context putem anticipa în viitor două posibilități: prima ar fi o restructurare radicală a spectacolelor de operă și a doua ar fi o evoluție a acestor forme de spectacol către spectacole de musical și spectacolele de tip Broadway, spectacole care sunt mai accesibile publicului contemporan.

Partea a II-a se înscrie în cea de-a doua etapă de cercetare, respectiv etapa productivă, care urmărește aplicarea cercetării în vederea recoltării datelor, prelucrarea acestora și formularea unor prime concluzii privitoare la creativitatea coregrafului.

În această parte s-au folosit două metode de cercetare: una descriptivă cvasi-experimentală, care a constat dintr-o analiză realizată după modelul *ex post facto*, realizându-se discuții și interviuri cu regizori și coregrafi care au realizat spectacole de operă (interviurile realizate au fost de tip documentar) și o testare care a făcut o trecere de la experimentul natural la experimentul de tip laborator.

Analizând conduita creativă a unui potențial coregraf a fost necesar să stabilim granița dintre estetica propunerilor și tehnica de realizare a acestora. Granița dintre estetica și tehnica unui demers artistic va sta întotdeauna sub semnul obiectivității sau subiectivității aprecierii. Prin urmare situația este relativă și prea puțin studiată. În aceste condiții am pornim cercetarea de la momentul de început, respectiv apariția coregrafului (prin formarea și educarea lui). Metoda de evaluare prin teste, propusă aici, este în același timp și diagnostică și formativă. Chiar dacă, în cadrul testelor de mișcare realizate, nu se va evalua conduita creativă în sine, ci mai degrabă intuiția, imaginația, concentrarea, viteza de reacție, randamentul intelectual, cultura generală și abilitățile de exprimare nonverbală, se pot obține informații în baza cărora se poate influența această conduită. În acest fel s-a putut analiza specificul comportamentului creativ-motric, care este observabil (prin plastica corporală, afinitatea pentru o anumită tehnică de execuție, tiparele de orientare spațio-temporale și alegerile ideilor pe care subiecții s-au bazat în realizarea probelor) și măsurabil (prin valorile obținute pentru fluență și flexibilitate). Pentru stabilirea nivelului de creativitate al subiecților testați s-a folosit analiza statistică. S-a constatat astfel că creativitatea se află sub un puternic factor ereditar și de aceea este doar într-o mică măsură supusă antrenării și prin urmare influențării prin învățare. Dar, ținând cont că valorile date de indicii statistici au o valabilitate relativă, nu putem considera situația din studiul de față ca fiind un verdict, ci mai degrabă o constatare pentru grupul de studenți testați.

În partea a II-a a lucrării s-a pornit de la următoarele ipoteze:

1. Dacă coregrafia și mișcarea scenică dintr-un spectacol de operă sunt corect folosite, ele pot deveni un instrument cu care regizorul, prin intermediul coregrafului, să-și poată pune în practică mai eficient viziunea pe care o are asupra spectacolului, îmbogățindu-l la nivel de idee și imagine.
2. Dacă un coregraf poate opera cu mișcări, scheme motrice și tehnici de prelucrare ale mișcărilor astfel încât să obțină variante multiple, interesante și cât mai apropiate de

cerințele unei montări, atunci putem prin învățare să influențăm parțial formarea și profesionalizarea unui coregraf, orientându-l către montarea unui anumit tip de spectacol.

Partea a III-a, care se înscrie tot în etapa productivă, urmărește determinarea unor metode și procedee pentru explicarea rolului și funcției coregrafiei în spectacolul de operă, dar și alegerea și descrierea unor metode de elaborare coregrafică, ca suport pentru obținerea unor sisteme de clase reale și posibile. S-a folosit metoda inductivă care pornește de la datele obținute în urma vizionării diferitelor spectacole de operă în directă corelației cu părerile și viziunile coregrafilor care au realizat partea de mișcare. Ponind de la o cercetare de tip descriptiv (formându-se baza de date a cercetării prin obținerea informațiilor de bază), s-a trecut apoi într-o etapă interpretativă pentru a atinge un grad mai mare de înțelegere a fenomenului și în final la o cercetare de tip evaluativ pentru a evidenția principiile ce stau la baza construcției părților de coregrafie din spectacolul de operă. S-au identificat două probleme, care s-au transformat în două direcții de analiză și cercetare. Acestea sunt determinarea și obținerea celor mai adecvate direcții tehnic-creative în montarea unui spectacol de operă și nivelul de exigență pe care trebuie să îl impunem unui interpret în învățarea unei coregrafii, ținând cont de diferitele constrângeri existente în montarea acestor spectacole.

Scopul aplicării acestei metode de cercetare este, pe de o parte, de a determina cum și cât poate schimba partea de coregrafie și cea de mișcare scenică relațiile dintre personaje și subiectul operei și, pe de altă parte, de a stabili dacă regizorul și coregraful au sau nu control asupra construcției părții de mișcare din spectacol.

Prin aplicarea metodei cazuistice în studiul unor spectacole de operă reprezentative se urmărește depistarea unor soluții creatoare de ameliorare a activității și de depistare a unor posibile *rețete* în abordarea mișcării interpreților. Prin *rețete* ne referim la formularea, incluzând soluția practică, a modului de a opera, care cuprinde indicații regizorale, dar și modele și caracteristici ale acestui tip de spectacol. Acest lucru a implicat aplicarea tehnicilor observației, a metodei interpretative și etichetarea descriptivă în vederea culegerii datelor prin studiul documentelor video, prin vizionarea unor spectacole, prin studierea articolelor critice, a documentelor și a cărților de teorie și istorie a muzicii de operă. În acest sens s-au ales spre analiză 42 de spectacole de operă înregistrate video, considerate de critica de specialitate ca fiind printre cele mai valoroase spectacole de operă care au fost montate în a doua jumătate a secolului trecut și prima parte a acestui secol, în cele mai importante teatre de operă din lume (Opèra

Garnier și Opéra Comique din Paris, Opera Națională din Lyon, Tanztheater din Wuppertal, Metropolitan Opera din New York, Covent Garden Royal Opera House din Londra, Teatrul Scala din Milano, Teatrul Busseto din Parma, Opera din Köln, Opera din Salzburg, Opera din Frankfurt etc.).

PREZENTAREA SUCCINTĂ A CELOR TREI PĂRȚI ALE TEZEI DE DOCTORAT

În prima parte a lucrării, în urma analizei istoriei formelor spectacolelor de operă, putem afirma că de-a lungul istoriei acestui gen de spectacol, ce se întinde pe parcursul a patru secole, se identifică un număr mare de modele de construcție ale coregrafiilor, care au depins, în primul rând, de formele pe care muzica acestor spectacole le-a avut. În toată această perioadă coregrafia a fost într-o evoluție fluctuantă, pornind de la improvizații dezorganizate și întâmplătoare ale pașilor de dans realizate de interpreții vocali din primele spectacole de operă, ajungându-se la organizările geometrice ale secolului al XVII-lea, ca apoi să se treacă la structurile geometrice precise realizate de coregrafi specializați, structuri caracterizate de exces de tehnică de mișcare și bazate pe virtuozitatea interpreților din secolul al XVIII-lea. Secolul al XIX-lea a fost la nivel coregrafic caracterizat de armonia mișcărilor, de căutarea proporțiilor și de nevoia obținerii unei unități, în sensul de sinteză a artelor ce concură la realizarea spectacolului. În momentul în care coregrafia a ajuns să se rezume la excesul de virtuozitate tehnică, a apărut, ca o necesitate, deconstrucția coregrafică de la începutul secolului al XX-lea, ce a fost urmată de o reorganizare sub multiple forme, care au stat sub semnul experimentelor avangardiste de la începutul acestui secol. Secolul al XX-lea rămâne marcat de simbioza creată între domeniile artei și cel al științei, fapt datorat descoperirilor tehnice și tehnologice a căror complexitate și noutate au stimulat imaginația artiștilor. De asemenea este o perioadă în care se remarcă o tendință de reîntoarcere la origini și sincretism care devine o caracteristică ce se manifestă în toate artele spectacolului. Căutările nu s-au încheiat nici în acest început de secol XXI. Coregrafia spectacolelor de operă își continuă efervescenta transformându-se și reconstruindu-se de la spectacol la spectacol, apărând în permanență noi abordări stilistice, ce urmăresc să farmece, să impresioneze și uneori chiar să șocheze publicul acestui secol. Despre istoria spectacolelor de operă s-a scris mult, colectându-se și analizându-se extrem de multe date, observații și

documente, în încercarea specialiștilor (ne referim la critici, teoreticieni și istorici de artă) de a se găsi o poziție teoretică și critică comună. Și totuși însemnările despre construcțiile coregrafice din aceste spectacole sunt aproape inexistente, mai ales pentru primele două secole de existență, fapt care justifică necesitatea demersului propus.

În partea a II-a a lucrării se pornește de la prelucrarea informațiilor motrice de către coregraf și interpret pentru obținerea performanței artistice și a coerenței construcției unui spectacol de operă din două perspective: cea a coregrafului (având ca dominantă creativitatea) și cea a interpretului (având ca dominantă modelul). Astfel putem spune că unui coregraf i se cere: capacitate de reflectare, ceea ce implică o analiză adecvată a temei existente, rigoare și precizie în tratarea subiectului/temei operei, corecta gestionare a propriei sensibilități, respectând întotdeauna constrângerea tematică impusă de compozitor și regizor; pe când unui interpret i se va cere: capacitate de observație, fidelitatea reproducerii modelului pentru a putea reda limbajul de mișcare, rigoare în raport cu criteriile de analiză ale gestului și mișcărilor, concentrare, sensibilitate, luarea unor repere corecte în spațiul scenic și o permanentă dorință de autoperfecționare. Tot în această parte s-a analizat procesul de creație care presupune evidențierea unei desfășurări discursive în timp a unor procese intercorelate, a unor mecanisme psihologice specifice, care din punct de vedere comportamental manifestă o conduită creatoare. În acest sens s-a discutat despre cele două zone distincte de elaborare și anume: capacitatea de transpunere (ca laborator intern în baza căruia un coregraf poate prelucra informațiile care vor duce la construcția coregrafiei, iar un interpret poate găsi modalitatea de construcția mentală în baza căreia își va realiza și caracteriza personajul) și capacitatea de expunere și realizare practică (care cuprinde modelarea imaginativă, ce se manifestă mai ales cvasiconștient vis à vis de modelul cel mai probabil al proiectului artistic și redarea acestuia în forma evaluată de interpret ca fiind o expresie a modalității sale superioare de comunicare).

A urmat apoi o cercetare aplicată, care a avut la bază o serie de teste de mișcare, ce au fost validate prin corelarea datelor obținute cu date rezultate prin teste alese din lumea psihologiei. Au fost inventate două teste de mișcare: testul 1 – redarea caracteristicii unui copac și testul 2 – redarea unui moment din viața unei pasări, fiecare test având câte 4 probe.

Aceste teste, tip probă, concepute ca instrumente de măsurare a creativității motrice, nu au o fidelitate și o obiectivitate maximă, dar ele pot stabili nivelul de creativitate motrică existent la momentul testării. Ceea ce s-a dorit a fost obținerea unui comportament deschis al

subiecților, care să pună în valoare puterea lor de adaptabilitate la sarcinile impuse, să releve unicitatea discursului lor nonverbal prin gesturi și acte motrice cât mai personale și să redea o gamă largă de reacții fizice și fiziologice în interacțiune cu ambianța destinsă ce a fost stabilită în timpul testărilor. Testele de mișcare propuse au ca temă principală improvizația de mișcare și cuprind un lucru progresiv ca intensitate și informație, care începe de la operarea cu imaginație abstractă și constă în preluarea unei caracteristici a unui element propus de evaluatori și ajunge la complexitatea elaborării unui mic scenariu de mișcare. Evaluarea testelor de mișcare a implicat o analiză de tip *scatter* (analiza caracteristicilor motrice individuale prin prisma dispersiei rezultatelor obținute de către subiecții testați). Evaluarea este strict orientativă, prin urmare nu dă verdicte, este doar o evaluare de moment care dă informația spontană pe care o poate elabora subiectul în momentul respectiv și, prin urmare, are doar o legătură indirectă cu modalitățile de testare standard din lumea psihomotricității și a științelor exacte. Măsurătorile au urmărit compararea funcțiilor psihomotrice cu activitatea motrică a subiecților testați, în vederea stabilirii unor corelații în ceea ce privește adaptarea, adaptabilitatea și nivelul aptitudinal al acestora.

În vederea validării testului 1 s-a apelat la un test standardizat din lumea psihologiei, respectiv testul copacului, inventat și utilizat de Emile Jucker, pentru orientarea profesională. Neexistând date anterioare acestei testări, rezultatele ne arată că atât cifrele, cât și calificativele obținute de studenții testați, ca și observațiile făcute, reprezintă diferențele ce s-au stabilit și care există doar între ei. În baza datelor obținute putem stabili o clasificare a studenților, care are un grad mai mare de obiectivitate față de evaluarea obținută prin simplă observație, fără însă să fie 100% obiectivă. Pentru validarea testului 2 s-a utilizat testul de creativitate a lui Ellis Paul Torrance, prin care s-a stabilit nivelul de creativitate verbală și figurală al subiecților. Compararea testelor a evidențiat existența unei perfecte corelații între rezultatele obținute la testul de mișcare – varianta 2 și testul de creativitate a lui Ellis Paul Torrance, în sensul în care subiecții cu scoruri mari la testul de mișcare, au scoruri mari și în ceea ce privește creativitatea figurală. Prin rezultatele obținute s-a confirmat specificul pregătirii studenților coregrafi, context în care rezultatele obținute pentru creativitate figurală au fost net superioare celor obținute pentru creativitate verbală.

Concluziile au fost trase în urma unei analize statistice în care, pe lângă neajunsurile cercetării (număr mic de subiecți testați, ce ne duce cu gândul mai curând la un studiu de caz pentru promoția de studenți ai anului I și II, ai programului de studiu *Artele spectacolului*

(*Coregrafie*), promoția 2020-2021 și confruntarea cu o măsurătoare neetalonată), a evidențiat concordanța ce apare între capacitatea de creație și conduita creativă, pe de o parte, și rezultatele obținute, pe de altă parte, care au un caracter obiectiv întrucât pornesc de la principii și noțiuni din psihologia artei, ce au fost deja studiate de lumea psihologiei. Astfel putem vorbi despre un tablou general unitar, care permite anticiparea evoluției subiecților pe mai departe în condiții similare de lucru cu cele în care s-au efectuat testările.

În partea a III-a, care vine în continuarea discuțiilor despre conduita creativă, ce poate fi considerată ca fiind principalul motor al activității coregrafului, s-a abordat o analiză a modelelor de construcție a coregrafiilor din spectacolele de operă. Pornind de la stabilirea procedeelelor de abordare ale coregrafiilor în aceste spectacole și de la modalitățile prin care partea coregrafică poate susține valoric intențiile componistice și regizorale, s-au identificat câteva modele de construcție a coregrafiilor ce intervin în cadrul montărilor spectacolelor de operă. Deși lucrarea de față nu are pretenția găsirii tuturor formelor și modalităților de exprimare la nivel coregrafic în cadrul acestor spectacole, ea propune o clasificare a structurilor coregrafice existente în spectacolele ce au fost vizionate.

Prelucrarea mișcărilor de către coregraf în vederea realizării acestor tipuri de coregrafie, scot în evidență următoarele tehnici de compoziție: realizarea coregrafiei prin procedeul imitației (reprezintă reproducerea de către interpret, cu o fidelitate cât mai mare, a unei mișcări sau a unei fraze de mișcare dată ca model de către coregraf), realizarea coregrafiei prin procedeul de sistematizare și organizare a mișcărilor (reprezintă propunerea unor mișcări și/sau a unor fraze de mișcare care nu au nici o conotație și/sau semnificație pe care interpretul le înobilează cu sens prin dicteul interior, care este generat de libretul spectacolului și viziunea regizorului, dar și de opțiunile personale) și realizarea coregrafiei prin procedeul improvizației, respectiv construcția mișcării pornind de la o temă dată (reprezintă lucrul ce are la bază propunerea unei situații problemă, interpretul având libertatea de a o rezolva singur, coregraful devenind un dirijor al situației).

Recoltarea și selectarea informațiilor a fost un lucru necesar în vederea circumscrierii temei de cercetare în domeniul abordat, respectiv cel al artei interpretative. Coregrafia din operă care se sprijină pe construcții de mișcare și folosește limbajul nonverbal, implică o evaluare pe 3 nivele: un nivel al realizării motrice (reprezentând un anumit nivel tehnic de execuție sau un cumul de tehnici, ca suport în construcția coregrafică); un nivel al realizării artistice

(reprezentând un anumit nivel al expresivității corporale, alcătuită din expresivitatea exterioară și virtualitatea internă a manifestării expresive a interpretului, care să asigure transmiterea cât mai complexă a mesajului artistic); un nivel al reapropierii culturale (prin care spectacolul este introdus într-un context istoric și geografic, trasat de viziunea compozitor-libretist sau imaginată de regizor). În realizarea clasificărilor s-au luat în calcul următoarele trei criterii: forma spectacolului de operă (incluzând importanța structurilor coregrafice și întinderea acestora în cadrul întregului spectacol); structura părților de coregrafie ce intervine în spectacolul de operă și forma în care apar aceste părți de spectacol; tipurile de tehnică de mișcare utilizate în vederea realizării părților de coregrafie și mișcare scenică.

Clasificarea spectacolelor de operă în funcție de partea coregrafică:

- Coregrafia din spectacolele de operă-balet (exemplu: *Atys* de Jean Baptiste Lully, montată la Opéra Comique din Paris, în 1987, de regizorul Jean-Marie Villégier și coregrafele Francine Lancelot și Béatrice Massin);
- Montările experiment ale secolului XX în care ponderea coregrafiei este egală sau mai mare față de interpretarea vocală (exemple: *Orfeo ed Euridice* de Willibald Glück, coregrafia Pina Bausch, Tanztheater din Wuppertal, 1975 și montarea aceleiași opere realizată de Mark Morris în 2007 la Metropolitan Opera din New York, dar și *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, coregrafia și regia Trisha Brown, Teatrul Regal de la Monnai, 1998);
- Coregrafiile spectacolelor de operă în montări tradiționale (exemplu: *Romeo și Julieta* de Charles Gounod, regia Barbara Willis Sweete, coregrafia Donna Feore, 2002);
- Orientări stilistice care apar în montarea părților coregrafice ale spectacolelor de operă (exemplu: raport de similitudine – *Einstein on the Beach* de Philip Glass, regia Robert Wilson și coregrafia Lucinda Childs, 2012 sau raport de complementaritate - *Indiile galante* de Jean Philippe Rameau, regia Clément Cogitore, coregrafia Binton Dembélé, montată la Opera din Paris, 2018);
- Spectacol de mișcare integrat în spectacolul de operă, ca obligo impus de libret (exemplu: *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, regia David și Frederico Alagna, Arenele din Verona, 2002);

- Spectacole hibrid ale căror coregrafii fac trecerea de la spectacolul de operă către alte forme de spectacol (exemplu: *Porgy and Bess* de George Gershwin, 2001, la New York City Opera, regia Tazewell Thompson și coregrafia Ronald K. Brown);
 - Spectacole de operă în care lipsește coregrafia, ca situație impusă de libret (exemple: *Răpirea din Serai* de Wolfgang Amadeus Mozart sau *Fidelio* de Ludwig van Beethoven).
- Structura părților de coregrafie care intervin într-un spectacol de operă:
- Momentele coregrafice de sine stătătoare din grand opera (perioada romantică) (exemplu: Balet - *Walpurgisnacht Ballet*, 1975, coregrafia George Balanchine; Opera - *Faust* de Charles Gounod, regia David McVicar și coregrafia Michael Keegan-Dolan, la Royal Opera House, 2004);
 - Părți coregrafice ale interpretului impuse de libret (exemplu: Habanera din opera *Carmen* de Georges Bizet);
 - Coregrafii ale momentelor care sugerează necesitatea mișcărilor datorită ritmului dansant al muzicii (exemplu: *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, regia Stefano Vizioli, de la Teatrul Scala din Milano, 1994);
 - Elemente de coregrafie concepute de realizatori (regizor și coregraf) pentru a dinamiza personajele și situațiile scenice în sine (ca momente de oblige impuse de compozitor) (exemplu: *Nunta lui Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, regia Peter Hall, coregrafia John Bury, Festivalul de la Glyndebouene, 1973 sau montarea în regia lui Brian Lange, coregrafia Ramses Sigl, Wiener Staatsoper, 2006);
 - Suprapunerea a două partituri coregrafice datorită suprapunerii a două linii melodice distincte (exemplu: *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, regia Michael Hampe, Opera din Köln, 1991);
 - Construcția unei coregrafii prin suprapunerea de ritmuri coregrafice complementare, ce sunt realizate de personajele aflate în scenă (exemplu: *Boulevard Solitude* a lui Hans Werner Henze, regia Nikolaus Lehnhoff, coregrafia Denni Sayers, 2007);
 - Redarea indirectă a unei coregrafii (exemplu: *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, în montarea realizată la Teatrul Scala din Milano, 1986, regia Keita Asari și coregrafia Hidejo Kanzaki) și redarea parțială a unei coregrafii (exemplu: *Traviata*, de Giuseppe Verdi, de la Royal Opera House din Londra, 1992, regia Richard Eyre și coregrafia Jane Gibson);

- Coregrafiile care urmăresc perceperea imaginii sub forma unor estimări eronate a realității (exemplu: *Tosca*, de Giacomo Puccini, film în regia lui Benoît Jacquot, 2001);
- Construcții coregrafice însoțite de sunete (exemplu: *Maestrul cântăreți din Nürnberg* de Richard Wagner, regia și coregrafia Barrie Kosky, de la Bayreuther Festspiele, 2017);
- Coregrafiile care intervin în scenele de masă (exemplu: *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, regia Charles Roubaud, Arenele din Verona, 2001).

Clasificarea coreografiilor în funcție de tipurile de tehnică de mișcare abordată:

- Coregrafiile clasice – construcții bazate exclusiv pe tehnică de dans clasic (exemplu: *Aida*, de Giuseppe Verdi, regia Franco Zeffirelli, coregrafia Vladimir Vasiliev, Teatrul Busseto, Parma, 2001),
- Coregrafiile de demi-caracter – bazate pe tehnica de dans de caracter (exemplu: *Carmen* de Georges Bizet, regia și coregrafia Nuria Espert Romero, Royal Opera House Covent Garden, Londra, 1991),
- Coregrafiile moderne – bazate pe tehnică de dans contemporan (exemplu: *Boulevard Solitude* de Hans Werner Henze, Teatre del Liceu, din Barcelona, 2007, regia Nikolaus Lehnhoff și coregrafia lui Denni Sayers),
- Coregrafiile în care apare amestecul de stiluri și tehnici de dans (exemplu: *Les Boréades*, de Jean Philippe Rameau, regia Robert Carsen și coregrafia Edouard Lock, Opera din Paris, 2003),
- Coregrafiile realizate prin elemente de acro-dance (exemplu: *La Rondine* de Giacomo Puccini, regia Brian Large și coregrafia Joseph Fritz și Christopher Andrew Robinson, la Metropolitan Opera din New York, 2009),
- Coregrafiile construite pe baza unor tehnici de prelucrare a mișcării:
 - Coregrafiile bazate pe mișcări în canon (exemplu: *Aida*, de Giuseppe Verdi, regia Franco Zeffirelli, coregrafia Vladimir Vasiliev, Teatrul Busseto, din Parma, 2001),
 - Coregrafiile bazate pe jocul dintre diminuarea și augmentarea mișcărilor (exemple: *L'Upupa* de Hans Werner Henze, regia Dieter Dorn și coregrafia Heinz Wanitschek, Festivalul de Operă de la Salzburg, 2003 și *Wozzeck* de Alban Berg, regia și coregrafia lui Peter Mussbach, Opera din Frankfurt, 1993),
 - Coregrafiile bazate pe dinamica de execuție a mișcărilor – remarcăm folosirea mișcărilor întrerupte, cu momente de blocare a energiei corpului și eliberarea explozivă a acesteia

(exemplu: *Flautul fermecat* de Wolfgang Amadeus Mozart, regia John Cox, Festivalul de Operă de la Glyndebourne, din 1978) sau mișcările cursive, cu energie constant distribuită pe întregul parcursul coregrafiei (exemplu: *Orfeo ed Euridice* de Willibald Glück, coregrafia Pina Bausch, Opera din Paris, 2008),

- Coregrafii bazate pe recurența mișcărilor (exemplu: *Elixirul dragostei*, de Gaetano Donizetti, regia Frank Dunlop și coregrafia Sylvie Kay, Opera Națională din Lyon, 1991),
- Coregrafii bazate pe construcții de corpuri (exemplu: *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, regia Keita Asari și coregrafia Hidejo Kanzaki, Teatrul Scala din Milano, 1986),
- Coregrafii redată prin noile tehnologii – bazate pe înregistrarea mișcărilor, care sunt proiectate folosindu-se metode de prelucrare a imaginilor care amplifică, distorsionează, simplifică, redau parțial, integral, multiplicat imaginile dansatorilor sau a interpreților aflați în mișcare (exemplu: *Moses und Aron*, de Arnold Schönberg, regia Willy Decker și coregrafia Jo Siska, montarea realizată cu Bochumer Symphoniker, 2010).

CONCLUZII FINALE

Noutatea părții de cercetare din această lucrare este relevată de două aspecte: Primul aspect ține de faptul că în România există puține studii de cercetare pe domeniul dansului și a coregrafiei și prin urmare este o zonă puțin abordată, care prezintă goluri și lacune ce se cer a fi elucidate în timp. Din acest punct de vedere lucrarea de față propune un început în ceea ce privește rolul creativității coregrafului în montarea spectacolelor de operă. Al doilea aspect ține de încercarea, sperăm noi reușită, de a inventa un instrument de măsurare pentru creativitatea motrică în baza căruia să se poată face o diagnoză care să permită implementarea unor măsuri de îmbunătățire a procesului de creație prin găsirea unor soluții de ameliorare / eliminare / învățare a unor modalități de operare și elaborare a structurilor de mișcare.

Concluziile lucrării pentru prima parte: Viteza schimbărilor pe care artiștii le-au realizat în toate arealele lor de acțiune, în acești 400 de ani de existență a istoriei spectacolelor de operă, relevă o tendință clară spre diversificarea din ce în ce mai mare a tipologiilor spectaculare, dar și a montărilor, chiar și atunci când acestea se încadrează în același curent estetic și în același

interval istoric. Putem observa la nivelul contextului artistic și cultural mondial opțiuni foarte diverse apte să lanseze discursuri singulare, de grup sau veritabile școli de gândire. Putem spune că aceste părți de mișcare scenică și coregrafie regăsite în spectacolele de operă au evoluat și mers în paralel cu montările regizorale, respectând, cel puțin pentru primii 300 de ani de existență a acestui gen de spectacol, cerințele realizatorilor. Putem afirma acest lucru pentru că nu se specifică în nici o carte de istorie a spectacolului de operă vreo inițiativă coregrafică ieșită din comun sau vreun conflict între coregrafi și restul realizatorilor respectivelor spectacole. Colaborarea perfectă ne duce cu gândul la concluzia existenței unei subordonări totale și a unei colaborări perfecte a coregrafilor cu ceilalți artiști care participau la realizarea spectacolelor de operă. În ceea ce privește secolul XX, remarcăm căutarea unor forme noi de spectacol, în care se încearcă prioritizarea și evidențierea unor elemente ale spectacolului de operă. Există spectacole experiment în care partea coregrafică are uneori valoare egală cu partea vocală, așa cum este de exemplu *Orfeul* lui Claudio Monteverdi, în montarea coregrafei Trisha Brown din 1998, dar există și montări ale unor spectacole de operă de mare valoare în care coregrafia este inexistentă, așa cum este de exemplu *Cyrano de Bergerac* a lui Levon Sayan, regizat de frații David și Frederico Alagna.

Concluziile lucrării pentru partea a II-a: Pregătirea coregrafilor-dansatori, dincolo de învățarea unor limbaje de mișcare printr-un proces pedagogic de învățare sistematic, gradat și adaptat în mod continuu la tipul de efort fizic al studenților, implică și găsirea unor metode de stimulare a psihicului în vederea dezvoltării conduitei creative și a laturilor aptitudinale de care se va folosi în activitatea viitoare. Evaluarea realizată este în același timp și diagnostică și formativă. Latura formativă este relevată în studiul de față prin îmbunătățirea scorurilor obținute între diagnoză și evaluarea finală.

Un aspect important ține de stabilirea raporturilor dintre indicatorii talentului coregrafic și a sarcinilor ce decurg diferențiat în dezvoltarea acestui talent, lucru care apare atât în practică, cât și în cercetarea psihologică. Totuși, analizând datele obținute se observă că studenții ce au fost testați se află într-o fază de acumulare informațională, care are fluctuații, cu suișuri și coborâșuri, dar care, per total, indică o dezvoltare lentă a conduitei creative.

Concluziile lucrării pentru partea a III-a: Modalitățile de abordare și construcție a unei coregrafii în cadrul spectacolelor de operă sunt multiple. Clasificările propuse în această lucrare pot fi considerate adevărate liste deschise. Rămâne important modul în care coregrafia ajută

montarea prin diversitatea și diversificarea mesajelor, simbolurilor, a caracterelor personajelor și a acțiunilor din libret. Regia și coregrafia dintr-un spectacol de operă trebuie să potențeze muzica și să creeze în scenă efectul spontaneității. Regizorul este garantul veridicității artistice, iar coregraful și scenograful sunt principalele instrumente prin intermediul cărora desfășurarea dramatică, subordonată muzicii, devine convingătoare.

În final constatăm că activitatea creativă pe care un coregraf o desfășoară în cadrul montării unui spectacol de operă este o muncă asiduă, întrucât este foarte greu să ajungi de la idee (care aparține regizorului, ceea ce presupune ca activitatea coregrafului să se adapteze creator la o cerință exterioară lui) la practică (care implică pe lângă inventarea unor structuri coregrafice și găsirea unor forme de mișcare care să se muleze creator și eficient pe corpurile interpreților). Coregraful nu trebuie să fie doar în căutarea unei idei inspiratoare, ci și a unui cumul de idei, care prin încercare, adaptare, restructurare și noi succesiuni de încercări să ajute la finalizarea demersului său artistic în cadrul unui spectacol de operă. Această muncă depusă de coregraf trebuie să fie rezultatul unor căutări pe care le poate obține doar lucrând, experimentând, creând variante de coregrafii, jucându-se cu diferite secvențe de mișcare până când gândurile și în ultimă instanță mișcările încep să capete consistență în raport cu ideile regizorale și posibilitățile de interpretare. În filosofie și psihologie se vorbește despre patru etape ale procesului de creație: momentul de declanșare, momentul de inspirație, încercarea inventivă și reușita artistică. Momentul iluminării, respectiv ideea de la care coregraful își începe creația este doar un început, ceea ce urmează este o constantă muncă creatoare ce impune existența unei discipline și a unei științe în utilizarea tehnicilor de construcție. Numai în acest fel poate funcționa conlucrarea dintre regizor, coregraf și interpret în vederea unei realizări artistice de valoare.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Abbate, Carolyn; Parker, Roger, *O istorie a operei: Ultimii patru sute de ani*, Editura Vellant, București, 2019.
2. Adshead, Janet; Briginshaw A., Valerie; Hodgens, Pauline; Huxley, Michael, *Dance Analysis – Theory and practice*, Editura Dance Books, London, 1988.
3. Allenby-Jaffé, Margaret, *National dance*, Editura The Crowood Press, Malaysia, 2006.
4. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, Editura Unitext, București, 2000.
5. Arnheim, Rudolf, *Forța centrului vizual – Un studiu al compoziției în artele vizuale*, Editura Polirom, Iași, 2012.
6. Aslan, Odette, *Les corps en jeu*, CNRS Editions, Paris, 2003.
7. Babet, Denis, *L'Oeuvre d'art totale*, CNRS Editions, Paris, 1995.
8. Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *The Secret Art of The Performer – A Dictionary of Theatre Antropology, 2nd Edition*, Editura Routledge, London, 2005.
9. Belina, Anastasia, Scott, Derek, *The Cambridge Companion to Operetta*, Editura Cambridge University Press, London, 2020.
10. Bernard, Michel, *Expresivitate du corps*, Editura Chiron, Paris-Sorbone, 1986.
11. Bețiu, Mihaela, *Elemente de analiză a procesului scenic*, Editura UNATC Press, București, 2018.
12. Blasis, Carlo, *Manuel Complet de la Danse, Comprenant La Theorie, La Practique et L'Histoire de cet Art*, Editura Hachette Livre, Paris, 2018.
13. Blom, Lynne Anne, Chaplin, L. Tarin, *The Intimate Act of Choreography*, Editura Dance Books Ltd., United Kingdom, 2010.
14. Bordier, Georgette, *Anatomie appliqué a la dance*, Editura Amphora, Paris, 1984.
15. Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en Occident – Du romantique au contemporain*, Editura Seuil, Paris, 1997.
16. Brandi, Cesare, *Teoria generală a criticii*, Editura Univers, București, 1985.

17. Brandstetter, Gabriele, *Poetics of Dance: Body, Image and Space in the Historical Avant-Gardes*, Editura Oxford Studies in Dance Theory, New York, 2015.
18. Bughici, Dumitru *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.
19. Cairns, David, *Mozart and His Operas*, Editura Penguin Books, London, 2007.
20. Caluschi, Mariana, *Creativitatea într-o societate a cunoașterii. Psihologia creativității. Curs.*, Editura Universitatea Petru Andrei, Iași, 2010.
21. Celea, Septimiu, *Tehnici de cercetare sociologică*, Editura Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, 2001.
22. Colceag, Roxana, *Corpul penelul actorului: lucrare metodică-științifică*, Editura Betta, București, 2017.
23. Craine, Debra; Marckrell, Judith, *The Oxford Dictionary of Dance*, Editura Oxford University Press, colecția OUP Oxford, United Kingdom, 2010.
24. Croce, Benedetto, *Estetica*, Editura Univers, București, 1971.
25. Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Editura Estfalia, București, 2011.
26. Dănăilă, Aurelian, *Scrieri despre operă – articole, interviuri, lexicon*, Editura Epigraf, Chișinău, 2019.
27. Debicki, Jacek, coord., Favre, Jean-François, Grünwald, Dietrich, Pimentel, Antonio Filipe, *Histoire de l'art: peinture, sculpture et architecture*, Editura Hachette, Paris, 2000.
28. Delacroix, Henry, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983.
29. Doron, Roland, Parot, Françoise *Dicționarului de psihologie*, Editura Humanitas, București, 1999.
30. Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Polirom, Iași, 2016.
31. Emanoil, Alexandru, *Opera ilaliană în capodopere*, Editura Semne, București, 2009.
32. Epuran, Mihai, *Metodologia cercetării activităților corporale*, Editura FEST, București, 2005.
33. Farrugio-Kriel, Kathrina; Jensen, Jill Nunes, *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, Editura Oxford University Press, New York, 2021.
34. Frétard, Dominique – *Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Editura Cercle d'Art, Paris, 2004.

35. Ghițescu, Gheorghe – *Anatomia artistică*, vol. I *Construcția corpului*, Editura Polirom, Iași, 2010.
36. Ghițescu, Gheorghe – *Anatomia artistică*, vol. II *Formele corpului în repaus și mișcare*, Editura Polirom, Iași, 2010.
37. Ghițescu, Gheorghe – *Anatomia artistică*, vol. III *Morfologia artistică. Expresia*, Editura Polirom, Iași, 2011.
38. Ghyka, Matila C., *Numărul de aur*, Editura Nemira, București, 2016.
39. Giordano, Gus, *Anthology of American Jazz Dance*, Editura Orion Publishing House, Illinois, 1992.
40. Goldberg, Roselle, *Performance live art since 60s.*, Editura Thames & Hudson, United Kingdom, 2004.
41. Golu, Mihai, *Fundamentele psihologiei, ediția a V-a*, Editura Fundația România de Măine, București, 2007.
42. Haas, Jacqui Greene, *Dance Anatomy*, Editura Human Kinetics, United States of America, 2018.
43. Hodeir, Andre, *Formele muzicii*, Editura Grafoart, București, 2019.
44. Holden, Amanda, *The Penguin Concise Guide to Opera*, Editura Penguin Books, London, 2006.
45. Holdevici, Irina, *Elemente de psihoterapie*, Editura All, București, 1998.
46. Horghidan, Valentina, *Metode de psihodiagnostic*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997.
47. Hotz, Arturo, *Apprentissage psychomoteur*, Editura Vigot, Paris, 1985.
48. Humphrey, Doris, *Die Kunst, Tänze zu machen*, Florian Noetzel Verlage, Wilhelmshaven, 2010.
49. Kleist, Heinrich von, *Sur le theatre de marionnettes*, Editura: Mille et Une Nuits, Paris, 1998.
50. Koch, Karl, *Testul arborelui: Diagnosticul psihologic cu ajutorul testului arborelui*, Editura PROFEX, Timișoara, 2002.
51. Koegler, Horst, *The Concis Oxford Dictionary of Ballet, Second Edition*, Editura Oxford University Press, London, 2008.
52. Ianegic, Raluca, *Void and Plenitude*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.

53. Ianegic, Raluca, *Trasee coregrafice*, Editura UNATC Press, București, 2007.
54. Legg, Joshua, *Introduction to Modern Dance Techniques*, Editura Princeton Book Company, Hightstown, NJ, 2011.
55. Lieberman, Rolf, *Dictionnaire chronologique d'opéra (de 1597 à nos jours)*, Editura Livre de poche, Paris, 1994.
56. Lopoukov, Andrei, Shirayev, Alexander, Bocharov, Alexander, *Character Dance*, Editura Dance Books, Cecil Court, London, 1986.
57. Lucaci, Liviu, *Nașterea actorului*, Editura UNATC Press, București, 2017.
58. Manda, Nicolae, *Teatralitatea un concept contemporan*, Editura UNATC Press, București, 2006.
59. Mănescu, Mihai, *Mental și senzorial – identitatea vizuală în secolul XX*, Editura Aletheia, Bistrița, 2006.
60. Măniuțiu, Mihai, *Cercul de Aur*, Editura Fundația Culturală Camil Petrescu, București, 2003.
61. Moiescu, Titus, Păun, Miltiade, *Opereta. Ghid*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969.
62. Moraru, Ion, *Psihologia creativității*, vol. I, Editura Victor, București, 1997.
63. Morgenroth, Joyce, *Dance improvisations*, Editura University of Pittsburgh Press, United States, 1897.
64. Neașu, Gheorghe, *Transpunerea și expresivitatea scenică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.
65. Negrea, Nicolae, *Cartea spectacolului de operă*, Editura Muzicală, București, 1958.
66. Negrin, Harry, *Opereta, dragostea mea, Ion Dacian*, Editura Muzicală, București, 1984.
67. Nenciu, Georgeta, *Biomecanica în educație fizică și sport, Aspecte generale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2009.
68. Netter, *Atlas of Human Anatomy*, Editura Elsevier Health Sciences, United Kingdom, 2018.
69. Noverre, Jean Georges, *Scrisori despre dans și balet*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967.
70. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971.

71. Papilian, Victor, *Anatomia omului, vol. I – Aparatul locomotor*, ediție a XII-a revizuită de prof. univ. dr. Ion Albu, Editura All, București, 2014.
72. Pârvu, Nicolae – *Studii de psihologia artei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
73. Peterson-Royce, Anya, *The Anthropology of dance*, Editura Dance Book Ltd., Hampshire, 2002.
74. Piso, Ion, *Criza operei? – Studiu de hermeneutică muzicală*, Editura EIKON, București, 2015.
75. Pomer, Janice, *Dance Composition – An Interrelated Arts Approach*, Editura Human Kinetics, United Kingdom. 2009.
76. Popa, Costin, *Opera celestă*, Editura Arvin Press, București, 2016.
77. Popa, Costin, *Opera măiastră*, Editura Arvin Press, București, 2014.
78. Popa, Costin, *Opera în portrete*, Editura Pegasus Press, București, 2013.
79. Popa, Costin, *Opera eterna*, Editura Pegasus Press, București, 2010.
80. Popescu, Gabriela, *Psihologia creativității*, Editura Fundația România de Măine, București, 2009.
81. Pouillande, Frédéric, *Unworking Coreography: The Notion of the Work in Dance*, Editura Oxford University Press, London, 2017.
82. Reeve, Justine, *Dance Improvisations – Warm-ups, Games and Choreographic Tasks*, Editura Human Kinetics, United States, 2011.
83. Reiman, Tonya, *Limbajul trupului*, Editura Curtea veche, colecția Cărți Cheie, București, 2019.
84. Riding, Alan, Dunton-Downer, Leslie, *Opera (Companion Guide)*, Editura: Dorling Kindersley, London, 2006.
85. Rotaru, Dana, *Actorul de musical sau Tripla amenințare*, Editura UNATC Press, București, 2017.
86. Schofield, Cathy, Start, Lucy, *Psychology for Dancers – Theory and Practice to Fulfil Your Potential*, Editura Routledge, London, 2019.
87. Smith-Autard, Jacqueline, *Dance Composition: A practical guide to creative success in dance making*, Editura Bloomsbury Publishing, London, 2010.

88. Steen, Michael, *The Lives and Times of the Great Composers*, Oxford University Press, London, 2004.
89. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale, vol. I – De la Orfeu la Bach*, Editura Grafoart, București, 2019.
90. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale, vol. II – De la Bach la Beethoven*, Editura Grafoart, București, 2019.
91. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale, vol. III – De la Schubert la Brahms*, Editura Grafoart, București, 2019.
92. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale, vol. IV – De la Rossini la Wagner*, Editura Grafoart, București, 2019.
93. Taylor, Jim, Estanol, Elena, *Dance Psychology for Artistic and Performance Excellence*, Editura Human Kinetics, United States, 2015.
94. Traubner, Richard, *Operetta – A Theatrical History*, Editura Routledge, London, 2003.
95. Urseanu, Tilde, Ianegic, Ion, Ionescu, Liviu, *Istoria baletului*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967.
96. Vaganova, Agrippina, *Basic principles of Classical Ballet – Russian Ballet Technique*, Editura Dover Publications, INC, New York, 2017.
97. Vîgotski, Lev Semionovici – *Psihologia artei*, București, Editura Univers, 1973.
98. Vancea, Zeno, *Enciclopedie muzicală: vol IV – Opera în secolele XVI-XVIII, vol. XVI – Richard Wagner, opera germană, vol. XVII – Giuseppe Verdi, opera italiană, vol. XVIII – Opera franceză în secolul XIX-lea*, Editura Prietenii Cărții, București, 1993.
99. Vatamanu-Matei, Viorica, *Psihologie și expresivitate scenică*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2010.
100. Vianu, Tudor, *Estetica*, Editura: Pentru Literatură, București, 1968.
101. Vignal, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Editura: Larousse, Paris, 2005.
102. Vîgotski, Lev Semionovici – *Psihologia artei*, București, Editura Univers, 1973.
103. Zărnescu, Maria, *Muzici și Muze, de la piesa de teatru la musical*, Editura Nemira, București, 2015.
104. Zbenghe, Tudor, *Bazele teoretice și practice ale Kinetoterapiei*, Editura Medicală, București, 1999.
105. Zlate, Mielu, *Introducere în psihologie, ediția a III-a*, Editura Polirom, Iași 2015.

106. Wald, Henri, *Expresivitatea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
107. Wineaels, Jane, *Choreography – The Art of the Body*, Editura Dance Books Ltd., United Kingdom, 2011.
108. Wright, William, Pavarotti, Luciano, *Luciano Pavarotti, Lumea mea*, Editura ERC Press, București, 1999.