

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831
TIPUL B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 2 (49) 2025



CHIȘINĂU

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 2 (49), 2025

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2025

Revistă științifică, tipul B

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:

Victoria MELNIC, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, rector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

Redactor responsabil:

Tatiana COMENDANT, dr. în sociologie, conf. univ., prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

Redactor coordonator:

Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

Redactor responsabil Artă muzicală:

Svetlana BADRAJAN, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP

Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică și multimedia:

Ana GHILAȘ, dr. hab. în studiul artelor și culturologie, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design:

Victoria ROCACIUC, dr. hab. în arte, conf. cercetător, AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice, Studii culturale și management artistic:

Ludmila LAZAREV, dr. în istorie, conf. univ., AMTAP

MEMBRI:

Viorel MUNTEANU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Gheorghe MUSTEA, prof. univ., membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, Artist al Poporului, Republica Moldova

Victor MORARU, dr. hab., prof. univ., membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

Miloš MISTRIK, dr. hab., prof. univ., membru al Academiei de Științe a Slovaciei, Institutul de Teatru și Film, Bratislava, Slovacia

Atena Elena SIMIONESCU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Miruna RUNCAN, dr., prof. univ., Universitatea *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, România

Elena CHIRCEV, dr. hab., prof. univ., Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

Andriej MOSKWIN, dr. hab., conf. univ., Universitatea din Varșovia, Polonia

Veronica DEMENESCU, dr. hab., prof. univ., Universitatea *Aurel Vlaicu*, Arad, România

Tatiana BEREZOVICOVA, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Ludmila BRANIȘTE, dr., conf. univ., Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași, România

Angelina ROȘCA-ICHIM, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Redactori literari: **Galina BUDEANU**, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Design: **Ion JABINSCHI**, prodecan, AMTAP, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Asistență computerizată: **Rodica AVASILOAIE**, directoarea Bibliotecii AMTAP

Tehnoredactare: **Dragomir ȘARBAN**

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Consiliul Științific al AMTAP

ISSN 2345-1408

E-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 100 ex.

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

VICTOR GHILAȘ

UN MUZICIAN GERMAN LA BENDER ÎN SECOLUL XVIII

A GERMAN MUSICIAN AT BENDER IN THE 18TH CENTURY7

IGOR SOCICAN

CONTRAFACȚUL ÎN JAZZ: SURSĂ DE INSPIRAȚIE, INFLUENȚE EUROPENE, BLUES ȘI *I GOT RHYTHM*

CONTRAFACȚ IN JAZZ: SOURCE OF INSPIRATION, EUROPEAN INFLUENCES, BLUES
AND *I GOT RHYTHM*.....13

ALEXANDRU SUCIU

RECONFIGURAREA OPEREI ÎN SECOLUL XIX: EVOLUȚIA ȘI TRANSFORMĂRILE LUI *MEFISTOFELE* DE ARRIGO BOITO

RECONFIGURING OPERA IN THE 19TH CENTURY: THE EVOLUTION AND
TRANSFORMATIONS OF ARRIGO BOITO'S *MEFISTOFELE*16

SERGHEI PILIPEȚCHI

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ СПЕКТАКЛИ ИРИНЫ ПРЕСС

SPECTACOLELE NEREALIZATE ALE IRINEI PRESS

UNREALIZED SPECTACLES OF IRINA PRESS22

ALEXANDR VITIUC

THE INNOVATIVE STYLE OF THE BASS GUITARIST JOHN ENTWISTLE (BASED ON THE COMPOSITION *MY GENERATION*)

STILUL NOVATOR AL BAS-CHITARISTULUI JOHN ENTWISTLE
(ÎN BAZA LUCRĂRII *MY GENERATION*)28

VIOLETA JULEA

PSYCHOLOGICAL AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES OF THE FALSETTO SOUND PRODUCTION IN MODERN POPULAR MUSIC

PARTICULARITĂȚILE PSIHOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE ALE PRODUCERII SUNETULUI
FALSETTO ÎN MUZICA POP MODERNĂ.....34

INESSA SEDIH

KONZERTSTÜCK PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE B. DUBOSARSCHI CA MODEL AL GENULUI DE CONCERT SINTETIC ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR MOLDOVENI CONTEMPORANI

KONZERTSTÜCK FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSARCHI AS AN EXAMPLE OF
SYNTHETIC CONCERTO GENRE IN THE CONTEMPORARY MOLDOVAN COMPOSERS'
CREATION.....38

ELENA MARDARI**DIMENSIUNEA FOLCLORICĂ ÎN LUCRAREA *CHIȘINĂUL DE CÂNDVA* PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ DE COARDE DE VLAD BURLEA**THE FOLKLORIC DIMENSION IN THE WORK *CHIȘINĂUL DE CÂNDVA* FOR FLUTE AND STRING ORCHESTRA BY VLAD BURLEA. 42**DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC****ROMANȚA MONDENĂ URBANĂ: ASPECTE MELODICE ȘI INTERPRETATIVE**

THE URBAN SALON ROMANCE: MELODIC AND INTERPRETATIVE ASPECTS 49

SERGIU MÎRZAC**TEHNICI INOVATIVE LA ACORDEON CA PROCEDEE DE EXPRIMARE A MESAJULUI ARTISTIC CONTEMPORAN: *FRAGILISSIMO ENTERA* DE GORKA HERMOSA**INNOVATIVE TECHNIQUES ON THE ACCORDION AS A MEANS OF EXPRESSING THE CONTEMPORARY ARTISTIC MESSAGE: *FRAGILISSIMO ENTERA* BY GORKA HERMOSA 53**Artă teatrală, coregrafică și multimedia**
Theater, choreographic arts and multimedia**CONSTANTIN ȘCHIOPU, DUMITRIȚA MAXIMCIUC****TEATRUL POSTTOTALITAR AL LUI CONSTANTIN CHEIANU: IDENTITATE, TRANZIȚIE ȘI ABSURD**

THE POST-TOTALITARIAN THEATRE OF CONSTANTIN CHEIANU: IDENTITY, TRANSITION, AND THE ABSURD 60

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN**IMAGINEA FEMEII ÎN CREAȚIA LUI EMIL LOTEANU**

WOMEN REPRESENTATION ÎN EMIL LOTEANU'S WORKS 70

LUDMILA TIMOTIN**STRATEGII DE DEZVOLTARE ÎN INDUSTRIA FILMULUI ÎN REPUBLICA MOLDOVA**

DEVELOPMENT STRATEGIES IN THE FILM INDUSTRY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA .. 74

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN**CREAȚIA REGIZOAREI ANA IURIEV**

ANA IURIEV'S FILMOGRAPHY 78

Arte plastice, Studii culturale și management artistic
Fine arts, Cultural studies and art management**ION JABINSCHI****EXPLORĂRI STILISTICE ALE PICTURII EN PLEIN AIR ÎN TEHNICA CUȚITULUI DE PALETĂ**

STYLISTIC EXPLORATIONS OF EN PLEIN AIR PAINTING IN THE PALETTE KNIFE TECHNIQUE 83

TATIANA COMENDANT**INTERFERENȚE SOCIOCULTURALE: CONTEXT CULTURAL, SEMNIFICAȚIE CULTURALĂ, DIVERSITATE CULTURALĂ**

SOCIO-CULTURAL INTERFERENCES: CULTURAL CONTEXT, CULTURAL SIGNIFICANCE, CULTURAL DIVERSITY90

NATALIA SVYRYDENKO**PETRU MOVILĂ: FORMATOR AL SISTEMULUI DE ÎNVĂȚĂMÂNT DIN UCRAINA ÎN PERIOADA UNIUNII POLONO-LITUANIENE**

PETRU MOVILĂ: FOUNDER OF THE EDUCATION SYSTEM IN UKRAINE DURING THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH.97

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

UN MUZICIAN GERMAN LA BENDER ÎN SECOLUL XVIII

A GERMAN MUSICIAN AT BENDER IN THE 18TH CENTURY

VICTOR GHILAȘ¹

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal,
Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0000-0001-5011-36>

CZU 78.071.1(430:478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.01>

Prezentul studiu își propune să aducă în atenție un subiect mai puțin cunoscut: prezența muzicianului german Johann Jacob Bach (fratele mai mare al celebrului Johann Sebastian Bach) pe teritoriul Basarabiei, în perioada Barocului european. Textul se bazează pe puținele surse documentare identificate până în prezent, având o abordare interpretativă, care subliniază dimensiunea istorică a subiectului. Oboist de profesie, Jacob devine angajat în garda militară a Regelui Suediei, Carol al XII-lea, însoțindu-l în campaniile din Europa de Est. După înfrângerea armatei suedeze în bătălia de la Poltava (1709), J.J. Bach l-a urmat pe rege în refugiul său forțat de la Bender, Basarabia. Activitatea sa la Bender în calitate de agent cultural certifică prezența unui nume de rezonanță în spațiul basarabean al secolului XVIII, care a răspândit stilul baroc german până pe malurile Nistrului, într-un moment de răscruce istorică, oferind o perspectivă valoroasă asupra circulației muzicii în condiții extreme.

Cuvinte-cheie: Johann Jacob Bach, Carol al XII-lea, oboist, sonată, Basarabia, Bender

The present study aims to draw attention to a lesser-known subject: the presence of the German musician Johann Jacob Bach (the elder brother of the celebrated Johann Sebastian Bach) on the territory of Bessarabia during the European Baroque period. The text is based on the few documentary sources identified to date, adopting an interpretive approach that highlights the historical dimension of the subject. A professional oboist, Jacob became employed in the military guard of King Charles XII of Sweden, accompanying him on his campaigns in Eastern Europe. After the defeat of the Swedish army at Poltava (1709), J. J. Bach followed the king in his forced refuge in Bender, Bessarabian. His activity in Bender as a cultural agent certifies the presence of a resonant name in the Bessarabia space of the 18th century, which transported the German Baroque style to the banks of the Dniester/left bank of the Prut, at a historical crossroads, offering a valuable perspective on musical circulation under extreme conditions.

Keywords: Johann Jacob Bach, Charles XII, oboist, sonata, Bessarabia, Bender

Introducere

În literatură muzicologică universală, numele Bach reprezintă un veritabil sinonim pentru muzica însăși. Arborele genealogic al familiei Bach, destins pe mai bine de două secole, a dominat muzica germană și nu numai, oferind culturii o pleiadă impresionantă de talente care au perpetuat cu cinste tradiția artistică: cantori, organiști, compozitori și instrumentiști de curte. Totuși, istoria muzicii și-a concentrat atenția, în primul rând, asupra vârfului de lance al ilustrei dinastii: Johann Sebastian Bach.

Geniul lui Johann Sebastian a reușit, involuntar, să eclipseze nu doar realizările predecesorilor lui, ci și pe cele ale contemporanilor săi imediați, inclusiv pe membrii propriei familii. Deși se cunoaște faptul că dinastia Bach a moștenit și a dus mai departe faima muzicală a acestei familii, a fost un izvor

¹ E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

inestimabil de talente, literatura de specialitate a rămas mult prea modestă în ceea ce privește biografiile fraților marelui compozitor. Dintre aceștia, figura lui Johann Jacob Bach (1682-1722), fratele mai mare al lui Johann Sebastian, se distinge printr-o traiectorie biografică ce pare desprinsă mai degrabă dintr-un roman de aventuri decât dintr-o cronică muzicală sobră a barocului german.

Recent, istoriografia muzicală a început să recupereze aceste „goluri” de memorie, deschizând o perspectivă asupra prezenței unui muzician din Occident în spațiul est-european, aducând în discuție un episod fascinant și puțin explorat: prezența lui Johann Jacob Bach pe teritoriul Basarabiei, la Bender.

Istoria a lăsat puțină informație despre Sebastian Jacob Bach. Se știe că s-a născut în anul 1682 la Eisenach, Turingia, Sfântul Imperiu Roman, urmând tradiția muzicală a familiei. Frecventează Școala latină din orașul natal până în 1695, iar după ce obține pregătirea necesară breslei oboiștilor locali, devine succesorul tatălui, Johann Ambrosius, care era muzician de curte, având sarcina de a organiza activitatea muzicală cu caracter profan a orașului, dar și funcția de organist al bisericii locale.

Jacob pleacă în 1704 din țară, mai întâi în Polonia, apoi în Suedia, unde în 1707 se alătură gărzii de corp a regelui suedez Carol al XII-lea, ca oboist, plecare ce prefigurează destinul tumultuos al lui. Aflăm din *Neue Deutsche Biographie 1* că, la despărțire, Bach juniorul compune pentru el, în semn de adio, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletteissimo* (*Capriccio über die Abreise des sehr geschätzten Bruders* sau *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé*) cu o *Aria di Postiglione* (1704) [1 p. 484], lucrare modelată după *Sonatele biblice* ale compozitorului, organistului și muzicologului german Johann Kuhnau. O viață plină de evenimente l-a purtat prin Europa cu armata suedeză în Războiul de Nord.

Scriitorul german Olaf Schmidt scrie și publică în 2019 romanul istoric *Oboistul regelui: viața aventuroasă a lui Johann Jacob Bach*, în care aduce mai multe date și informații despre acesta. Un pasaj din roman relevă faptul că regele Carol al XII-lea, rănit la Poltava, și garda sa de corp nu se pot salva decât cu mare dificultate – în Turcia, unde monarhul, neputincios și fără bani, caută răzbunare și încearcă să-și vindece depresia prin muzică, iar Johann Jacob Bach descoperă noi lumi muzicale. Olaf Schmidt îmbină inteligent faptele cu ficțiunea, personajele și evenimentele istorice fiind cercetate cu meticulozitate, iar golurile biografice – completate imaginativ [Cf. 2].

Episodul basarabean: Johann Jacob Bach la Bender (1709-1714)

Jacob Bach l-a însoțit pe regele Carol al XII-lea în toate campaniile din estul Europei, iar în vara anului 1709, după înfrângerea de la Poltava – la Bender. În refugiul de după bătălia pierdută de suedezi, regele a fost însoțit de o echipă de muzicieni, în componența căreia s-a aflat și Jacob Bach.

Între frații Bach, unul aflat în Saxonia, iar celălalt în Basarabia, a avut loc un schimb de misive (comunicări în scris) pe ruta poștală Viena-Brașov-Iași-Tighina. Despre conținutul scrisorilor se cunosc puține amănunte, dar se presupune că temele principale ar fi fost familia și muzica. Jacob scria scrisori lungi și punea multe întrebări, la care Sebastian răspundea punct cu punct, dar foarte succint [3 pp. 70-71].

Sursele istorice, deși lacunare, conturează profilul lui Jacob Bach ca fiind un poliinstrumentist. Menționat tradițional ca oboist în registrele militare, informațiile recente sugerează competența sa și la flaut, posibil, și la vioară. În baroc, granițele dintre instrumentele de suflat nu erau la fel de rigide ca astăzi. Un muzician de curte sau militar era adesea capabil să stăpânească mai multe instrumente din familia aerofonelor din lemn.

Posibil că informații suplimentare, în acest sens, ar putea să conțină lucrarea lui Erik Tengberg *Fran Poltava till Bender: en Studie i Karl XII:s turkiska politik 1709-1713 (De la Poltava la Bender...)*, publicată în 1953 la Lund, Suedia, care în prezent rămâne pentru noi inaccesibilă.

Rolul muzicii în armata lui Carol al XII-lea era unul cu destinație specifică și nicidecum unul decorativ. Muzicienii militari îndeplineau funcții importante: transmiteau semnale pe câmpul de

luptă, ridicau moralul trupelor și, esențial, asigurau divertismentul și pompa regală în momentele de acalmie sau în timpul întâlnirilor diplomatice. În virtutea condițiilor istorice vitrege de la începutul secolului XVIII, Jacob Bach a fost un participant activ la o epopee, care avea să rescrie harta politică a Europei.

Cercetătorul rus Aleksandr Șirokorad, în lucrarea *Муфы и реалии Полтавской битвы* (*Mituri și realități despre bătălia de la Poltava*), susține că după bătălia de la Poltava rușii au luat în prizonierat cca 20 mii de suedezi, dintre care 231 erau muzicanți [4 p. 227]. Același autor mai afirmă că: „Muzicienii suedezi, împreună cu instrumentele capturate, au fost lăsați în serviciul lui Petru nu numai pentru a cânta, ci și, cel mai important, pentru a-i instrui pe tinerii muzicieni ruși” [4 pp. 232-233].

Carol al XII-lea s-a aflat timp de cinci ani, trei luni și nouă zile pe teritoriul din stânga Prutului, în tabăra de sub zidurile cetății Bender, în localitatea Varnița, din apropiere. În noua sa reședință și-a creat cancelarie, guvern, monetărie, pulberărie, armată, stabilind pe parcurs relații informale cu personalitățile românești ale timpului Dimitrie Cantemir, Constantin Racoviță, Nicolae Mavrocordat, Constantin Brâncoveanu, conducându-și țara chiar din exil. În refugiul de după bătălia pierdută la Poltava, regele a fost însoțit de o echipă de muzicieni, în componența căreia s-a aflat și Jacob Bach, cu statut de muzician în uniformă militară, între oboi și câmpul de luptă.

În anul 1710 Jacob a plecat de la Bender la Constantinopol, împreună cu trimisul regelui Franței, Ludovic al XIV-lea, la Curtea lui Carol al XII-lea din Basarabia – diplomatul francez, marchizul Des Alleurs, unde a intrat în slujba diplomatului Thomas Fun(c)k, reprezentantul extraordinar suedez la sultanul Ahmed al III-lea (domnie 1703-1730). În perioada celor circa 2 ani de ședere în capitala turcă, Jacob Bach a cunoscut unele personalități de seamă, printre care pe orientalistul și teologul suedez Michael Eneman (1676-1714), o persoană cultivată, participant la campania rusească a lui Carol al XII-lea, însărcinat de către monarh cu misiunea de a prelua parohia luterană din capitala turcă, pentru a menține serviciul religios la reprezentanța suedeză de aici, în special, să păstorească locuitorii fostelor provincii baltice, capturați de trupele țarului și vânduți ca sclavi Porții [Cf. 5, 6, 7].

În primăvara sau vara aceluia an (1710), Jacob a luat lecții de specialitate de la flautistul francez Pierre Gabriel Buffardin (cca. 1690-1768)². Informația este sprijinită de afirmația lui Carl Philipp Emanuel Bach, nepotul lui Jacob, și susținută mai apoi de alte surse, care pledează pentru datarea întâlnirii celor doi (P.G. Buffardin și J.J. Bach) în primăvara sau vara anului 1710. Nu este exclus ca Johann Jacob Bach, ajutat de Buffardin, să fi intermediat și partituri de proveniență franceză către muzicienii diletanți din rândurile militarilor suedezi. Aceasta ar fi cel puțin o explicație plauzibilă pentru transmiterea unui manuscris care a rămas aparent neobservat până acum, aflat în colecția de partituri a Departamentului de Manuscrise al Bibliotecii Regale, cota Cod. Hohn. S. 232 [8 p. 289].

La legația Franței se practica pe atunci o tradiție preluată de la Curtea de la Versailles, de a se lua mesele de prânz și de seară cu muzică savantă. Din orchestră făcea parte și Buffardin, dar când acesta lipsea, Jacob îi lua locul, care povestea ca a fost acceptat cu simpatie de ceilalți muzicieni [3 p. 71]. În anul 1737, cincisprezece ani după moartea lui Jacob, Buffardin a întreprins împreună cu compozitorul german Carl Heinrich Graun (1704/1705-1759) o călătorie la Leipzig, unde l-a vizitat pe Johann Sebastian Bach, căruia i-a povestit despre întâlnirile cu fratele acestuia [8 p. 293].

Activitatea muzicală a lui Jacob Bach în Imperiul Otoman a fost parțial descrisă și de teologul, capelanul regelui Sven Agrell (1685-1713), în jurnalul *Sven Agrells dagbok 1707-1713*. Informația, pro-

2 Pierre-Gabriel Buffardin a fost un flautist virtuoz și compozitor francez, o figură proeminentă a barocului tardiv. Deși s-a născut, probabil, la Avignon, Franța, el și-a desfășurat cea mai mare parte a carierei la Dresda, unde a ocupat postul de prim flautist în capela regală saxonă (1715-1749). Activitatea lui interpretativă era renumită pentru tehnica sa strălucitoare. A avut câțiva discipoli, cel mai faimos elev al său fiind Johann Joachim Quantz, dar l-a instruit și pe Pietro Grassi Florio și l-a întâlnit pe Johann Jacob Bach (fratele lui J.S. Bach), la Constantinopol în 1711. Din activitatea componistică a lui Buffardin s-au păstrat puține lucrări. A compus concerte și sonate pentru flaut, dintre care cea mai cunoscută rămâne a fi *Sonata în mi minor*, caracterizată prin virtuozitate și eleganța stilului francez.

venită de la Agrell și datată cu aprilie 1710, atestă prezența lui Bach la Constantinopol: „În a 13-a sau a 4-a zi de Paște, domnul Magister Eneman a comunicat... despre întrunirea ce a avut loc la reședința locotenentului major Funck” cu participarea lui „Jacob Bach din Erfurt” [9 p. 91].

După declarația de război a Porții împotriva Rusiei din 21 noiembrie 1710, regele i-ar fi poruncit generalului Poniatowski, aflat la Constantinopol, să se prezinte de îndată la armata turcă. Generalul a plecat însoțit de colonelul Alain de Sinclair și de Jacob Bach. Așa cum armata suedeză acționa prin anumite semnale date de trompetiști și toboșari, nu este exclus ca această atribuție să fi fost pusă în sarcina lui Jacob, care însă s-a îmbolnăvit, fiind indisponibil pentru a exercita misiunea, motiv pentru care s-a aflat câteva săptămâni în îngrijirea lui Neumann, unul din medicii regelui [3 pp. 71, 157].

Reîntors în anul 1712 din metropola de pe malurile Bosforului la Varnița, Jacob Bach a condus din noiembrie echipa muzicală din colonie, făcând parte din grupul care a răspuns la calabălăcul de la Varnița, de pe altanul casei regelui, cu muzică pentru pregătire de luptă, la cea foarte gălăgioasă a asediatorilor turco-tătari [3 pp. 71-72].

Sursa citată mai sus consemnează și faptul că, înainte de culcare, regele îi chema cu clopoțelul pe Bach (oboi), pe vistiernicul Grothusen (vioară) și pe mareșalul Curtii von Düben (violoncel), la „concert”, după care adormea profund. Se interpreta mereu una și aceeași muzică, ce se transformase pentru Jacob și echipa sa într-o ocupație repetitivă și anostă [3 p. 72]. În timpul șederii sale la Bender sau la Constantinopol, Johann Jacob Bach a primit numirea oficială de membru al Capelei Regale Suedeze în noiembrie 1712 [8 p. 292].

După încheierea calabălăcului de la Bender, Jacob Bach părăsește Basarabia, prin Moldova, Tara Românească, Transilvania, Ungaria și Germania, ajungând în Suedia, la Stockholm, „în 21 decembrie 1714” [3 p. 72]. A murit opt ani mai târziu în capitala regatului.

Jacob ar fi compus câteva lucrări muzicale, dintre care se remarcă *Sonata în do minor pentru oboi și bas continuu* în patru mișcări (*Andante, Allegro, Adagio, Vivace*), semnată cu pseudonimul Signor Bach. Contribuțiile sale în domeniul muzicii, deși nu sunt la fel de recunoscute ca cele ale fratelui său mai mic, sunt importante pentru dezvoltarea tradiției artistice ale familiei Bach, reflectând influențele muzicale diverse pe care le-a acumulat în timpul călătoriilor prin Europa și Imperiul Otoman.

Conținutul muzical al *Sonatei pentru oboi în do minor „Signor Bach”* provine dintr-un manuscris din secolul al XVIII-lea, fiind publicată pentru prima dată în anul 2002, la Stuttgart de către muzicologul german Klaus Hofmann, cercetător la Institutul „Johann Sebastian Bach” din Göttingen. Partitura lucrării, alături de alte două sonate în formă netipărită, se află într-o colecție, păstrată în Biblioteca Fürstenbergiana din Castelul Herdringen, manuscrisul nr. FÜ 3616a. Pagina de titlu îl menționează pe compozitor drept „Signor Bach”, deși indicațiile cu privire la numele autorului lipsesc, la fel ca și pentru celelalte două sonate în manuscris din colecție. Muzicologul german mai notează și faptul că nici catalogul tematic actual al colecției bibliotecii Herdringen (manuscrisul nr. FÜ 3720a) nu conține nicio mențiune cu privire la numele compozitorilor [10 pp. 3-5]. Se estimează că autorul sonatei în discuție a scris-o pentru uz propriu, ca muzician profesionist. Este adesea interpretată la oboi sau flaut și este acompaniată de un bas continuo sau clavecin. „Nu știm cu siguranță, susține Klaus Hofmann, dacă Johann Jacob Bach a fost activ ca și compozitor, dar aceasta nu este deloc exclus. Sonatele (semnate cu sintagma – n.n.) „Signor Bach”, păstrate la Herdrigen, sunt destinate, în mare parte, pentru flaut și continuo, datând aparent din anii de după 1710 și par a fi opera unui instrumentist profesionist care, probabil (...), ca și compozitor, era în mod clar mai degrabă un diletant. Acest ultim termen nu poate fi aplicat la patru compozitori din generația familiei muzicale în cauză: Johann Nikolaus Bach (1669-1753), Johann Bernhard Bach (1676-1749), Johann Ludwig Bach (1677-1731) și Johann Sebastian Bach (1685-1750), fapt care ne face să ne gândim și mai mult la una dintre numeroasele lor rude care s-au format ca muzicieni de oraș. Dintre aceștia, doar Johann Jacob Bach este cunoscut ca fiind interpret la flaut” [10 pp. 3-5]. În favoarea paternității lui Jacob a *Sonatei în do minor* pledează gene-tica muzicală a familiei Bach, în care compoziția nu era o opțiune, ci o parte integrantă a profesiei de

muzician. Abilitatea de a improviza și de a scrie muzică era considerată la fel de necesară ca și tehnica instrumentală. Nu poate fi exclusă nici latura funcțională a activității lui Jacob, căruia, ca muzician de curte al unui monarh, îi era indicată, dacă nu chiar obligatorie, cerința de a compune muzică pentru diverse ocazii – marșuri militare, muzică de masă, piese ocazionale de divertisment pentru diferite evenimente din anturajul curții sau pentru vizitele demnitarilor străini etc. În izolarea de la Bender, regele nu putea comanda muzică din afară. El depindea de resursele proprii, adică de Jacob Bach și colegii săi. Este plauzibil să credem că influența mediului l-ar fi stimulat, de asemenea, în actul de creație, așa cum, fiind expus muzicii otomane (o curiozitate majoră pentru europenii secolului al XVIII-lea), Jacob ar fi putut experimenta, integrând elemente de „alla turca” în compozițiile sale, anticipând moda care avea să cuprindă Viena câteva decenii mai târziu.

Pornind de la aceste considerente, nelipsite de inconsistență, se prefigurează o aparență de adevăr privind înclinațiile componistice ale lui Johann Jacob Bach.

Fără a întreprinde o analiză muzicală desfășurată, ne vom referi la sublinierea câtorva elemente caracteristice ale *Sonatei pentru oboi în do minor „Signor Bach”*. Este de remarcat mai întâi faptul că, sub aspect conceptual și al construcției expresiilor sonore, lucrarea se încadrează în platforma estetică a barocului muzical, fiind articulată în limitele canoanelor acestui curent artistic european al timpului. Vom aduce câteva argumente cu caracter generalizator: ornamentarea muzicală elaborată, dimensiunea dezvoltată, diversitatea și complexitatea ansamblurilor, armonia îndreptată spre tonalitate, contrastele puternice între mișcări ca element al variației, melodia distinctă și liniară, factură omofonică ș.a. Totodată, relația dintre solist (oboi) și grupul însoțitor (clavecin și violoncel) este bine conturată, în care primul se află în postură superioară.

Trăsăturile de bază ale *Sonatei* s-ar prezenta după cum urmează. Lucrarea se încadrează în tipul *da camera* (de cameră), constând dintr-o suită de piese diferite, susținute de un acompaniament continuu, realizat de un instrument bas (violoncel) și un instrument cu claviatură (clavecin). Iese în evidență stilul *concertato*, bazat pe contrastul sonor între instrumentul solistic (*sol*) și restul grupului (*tutti*), tehnică specifică barocului tardiv.

Partitura *Sonatei „Signor Bach”* indică „Oboe o Flauto traverso” și „Basso Continuo”, format din Cembalo (clavecin) și Violoncello *ad libitum* (opțional). Această flexibilitate era obișnuită în baroc și subliniază din nou legătura cu Jacob Bach, care era oboist militar, dar și flautist școlit.

Textura lucrării este tipică pentru sonatele solistice, concentrându-se pe dialogul și contrastul dintre linia melodică (solo) și acompaniamentul armonic susținut (*continuo*). Partida solistică este dominată de pasaje rapide, pasaje de optimi și șaisprezecimi, utilizând triluri, apogiaturi și mordenți, sugerând o scriitură orientată către demonstrarea tehnicii instrumentale, așa cum era de așteptat de la un compozitor care era, în primul rând, instrumentist.

Deși corectă din punct de vedere tehnic, editorul Hofmann remarcă o anumită lipsă de complexitate contrapunctică și o structură care nu se ridică la nivelul marilor compozitori Bach (precum J.S. Bach), ceea ce întărește concluzia că piesa a fost scrisă de un muzician cu pregătire de *Stadtppfeifer* (muzician de oraș) și cu o vastă experiență de instrumentist, nu neapărat de maestru al compoziției.

Concluzii

În ansamblu, contribuțiile lui Jacob Bach în domeniul muzicii, deși nu sunt la fel de cunoscute ca cele ale fratelui său mai mic, ele sunt semnificative pentru dezvoltarea tradiției muzicale a familiei Bach, reflectând influențele diverse, acumulate în timpul călătoriilor prin Europa și Imperiul Otoman. *Sonata în do minor* este o lucrare semnificativă, care, prin atribuirea ei plauzibilă lui Johann Jacob Bach, oferă o rară perspectivă asupra creației muzicale a unui membru al faimoasei familii, care și-a dus talentul de la Eisenach, pe malul Nistrului până la curtea suedeză.

Referințe bibliografice

1. *Neue Deutsche Biographie*. Berlin: Dunker & Humbolt, 1953.
2. SCHMIDT, Olaf. *Der Oboist des Königs: Das abenteuerliche Leben des Johann Jacob Bach*. Galiani-Berlin: Kindle Edition, 2019. ISBN 978-3-86971-185-0.
3. DENNDORF, Robert R. *Suita regelui suedez Carol al XII-lea la Tighina (1709–1714)*. București: Editura Militară, 2024. ISBN 978-973-32-1288-1.
4. ШИРОКОГРАД, Александр. *Мифы и реалии Полтавской битвы*. Москва: Act: Act Москва; Владимир: BKT, 2010. ISBN 978-5-17-061559-9 (ACT). ISBN 978-5-403-02217-0 (ACT Москва). ISBN 978-5-226-01786-5 (BKT).
5. ÖSTLUND, J. "A Lutheran in the Holy Land: Michael Eneman's Journey, 1711–12", Judy A. Hayden and Nabil I. Matar, Leiden-Boston, 2013. ISSN (Print) 0929-2403.
6. TISCHLER-HOFER, Ulrike. *Karl XII, von Schweden und Ferenc II. Rákóczi zu Gast im Osmanischen Reich: Spuren wechsellöcher Kulturbeziehungen und theoretisch-methodische Überlegungen zum Einfluss provinzieller Milieus auf den Umgang mit Geschichte*. Disponibil: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=16087> [accesat 2025-03-14].
7. TEJA, Marius. *Călători străini prin Dobrogea (L) - Michael Eneman (Suedia)*. Disponibil: <https://www.ziuaconstanta.ro/stiri/invitati/calatori-straini-prin-dobrogea-l-michael-eneman-suedia-galerie-foto-613934.html> [accesat 2025-04-04].
8. PEGAH, Rashid-S. *Begegnungen in Constantinopel und Leipzig* Pierre Gabriel Buffradin und Johann Jacob Bach. In: *Bach-Jahrbuch*, 1997. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2011, pp. 287–292. ISBN 978-3-374-02986-0.
9. AGREL, Sven. *Sven Agrells Dagbok. 1707–1713*. Stockholm: Rediviva, 1988. ISBN 9171202102. ISBN 9789171202109.
10. BACH, Johann Jacob. *Signor Bach: Sonata in C minor: für oboe oder Querflöte und Basso continuo* (Cembalo, Violoncello ad lib.). Partitur. Stuttgarter Bach-Ausgaben Urtext: Carus-Verlag, 2002. ISMN 979-0-007-08876-7.

Manuscris primit la 10.10.2025. Acceptat pentru publicare la 06.11.2025³.

³ Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

CONTRAFACȚUL ÎN JAZZ: SURSĂ DE INSPIRAȚIE, INFLUENȚE EUROPENE, BLUES ȘI *I GOT RHYTHM*

CONTRAFACȚ IN JAZZ: SOURCE OF INSPIRATION, EUROPEAN INFLUENCES, BLUES AND *I GOT RHYTHM*

IGOR SOCICAN¹

doctor în arte,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-8498-8674>

CZU 78.036.9:781.65

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.02>

În prezentul articol se cercetează fenomenul contrafactului în jazz, o tehnică prin care se compune o melodie nouă peste o structură armonică cunoscută deja, precum blues-ul de 12 măsuri și *I Got Rhythm*. Se subliniază influențele europene vechi, precum contrafactum-ul medieval și masa parodie, evidențiind continuitatea procesului creativ în muzică. Practica contrafactului a permis jazzului să evolueze rapid, generând standarde noi și stimulând inovația melodico-armonică. De asemenea, s-a facilitat evitarea plății unor drepturi de autor, permițând o libertate artistică mai mare. Blues-ul și *Rhythm Changes* au oferit un cadru stabil și flexibil, devenind piloni ai repertoriului jazzistic modern.

Cuvinte-cheie: jazz, contrafact, blues, *Rhythm Changes*, improvizație, influențe europene

This article explores the phenomenon of contrafact in jazz – a technique where a new melody is composed over a well-known harmonic structure, such as the 12-bar blues and „*I Got Rhythm*”. The text highlights ancient European influences, like the medieval contrafactum and the parody mass, demonstrating the continuity of creative processes in music. The practice of contrafact allowed jazz to evolve rapidly, generating new standards and encouraging melodic and harmonic innovation. It also enabled artists to avoid paying certain royalties, thus granting greater artistic freedom. The blues and *Rhythm Changes* have provided a stable yet flexible framework, becoming pillars of the modern jazz repertoire.

Keywords: jazz, contrafact, blues, *Rhythm Changes*, improvisation, European influences

Introducere

În nucleul improvizației și creativității care definesc muzica jazz se află o tehnică componistică ingenioasă și profund istorică: *contrafactul*. Această practică – de a compune o melodie nouă peste o succesiune de acorduri preexistentă – a fost un motor esențial al evoluției jazzului, în special, în era *bebop* din anii 1940 și 1950 [1]. Fundamentele acestei tehnici se regăsesc în două structuri arhetipale: *blues-ul* de 12 măsuri și succesiunea armonică a celebrului standard *I Got Rhythm* de George Gershwin. Mai mult, o privire în istoria muzicii europene timpurii relevă practici similare, care prefigurează *contrafactul* din jazz cu secole în urmă, demonstrând o continuitate a procesului creativ muzical.

Rădăcini istorice: De la contrafactum la masa parodie

Conceptul de a refolosi și recontextualiza materialul muzical nu este o invenție a jazzului. Încă din Evul Mediu practica de *contrafactum* era larg răspândită. Aceasta implica înlocuirea textului original al unei piese vocale – adesea laică – cu un text nou, de obicei, cu caracter religios [2]. Scopul era de a face muzica religioasă mai accesibilă și mai ușor de reținut pentru publicul larg, folosind melodii familiare.

În perioada Renașterii această idee a evoluat în tehnici mai complexe, precum *masa parodie*. Compozitori de renume, precum Giovanni Pierluigi da Palestrina, preluau fragmente polifonice extinse

¹ E-mail: socicani@gmail.com

dintr-o lucrare preexistentă, cum ar fi un *motet* sau un *chanson* [3, 4], și le foloseau ca material de bază pentru a construi o întreagă liturghie [5]. Nu era considerat un plagiat, ci un omagiu adus compozitorului original și o demonstrație de măiestrie în arta de a transforma și dezvolta materialul dat.

O altă tradiție relevantă este cea a compozițiilor *In Nomine* din Anglia renascentistă. Aceasta a constat într-un corpus impresionant de piese instrumentale, toate bazate pe un singur fragment de *plainchant* din *Missa Gloria Tibi Trinitas* a lui John Taverner. Fiecare compozitor căuta să-și demonstreze originalitatea prin variațiuni contrapunctice și ritmice, păstrând în același timp ca fundament melodia originală [6].

Aceste practici europene timpurii, deși diferite în context și finalitate, împărtășesc cu *contrafactul* din jazz principiul fundamental al creației pe o structură preexistentă. Ele subliniază o înțelegere a muzicii ca un limbaj comun, în care temele și armoniile pot fi reinterpretate și înzestrate cu noi semnificații.

Blues-ul de 12 măsuri: o foaie albă armonică

Blues-ul, cu structura sa distinctivă de 12 măsuri și succesiunea armonică I-IV-V, reprezintă una dintre cele mai fertile surse pentru *contrafacte* în jazz. Simplitatea și flexibilitatea sa armonică oferă un cadru ideal pentru improvizație și reinventare melodică [7].

Tabel 1. Structura standard a blues-ului de 12 măsuri

Măsura	Acordul (în Do)
1-4	C7 (I7)
5-6	F7 (IV7)
7-8	C7 (I7)
9-10	G7 (V7) - F7 (IV7)
11-12	C7 (I7) - G7 (V7)

Această simplă structură predictibilă a permis muzicienilor de jazz să se concentreze pe explorarea melodică. În era *bebop*, artiști precum Charlie Parker, au folosit acest cadru pentru a crea linii melodice complexe, rapide și pline de cromatisme, care contrastau puternic cu simplitatea armonică a *blues*-ului. Printre exemplele celebre de *contrafacte* bazate pe blues se numără:

- *Now's the Time* și *Billie's Bounce* de Charlie Parker.
- *Straight, No Chaser* și *Blue Monk* de Thelonious Monk.
- *Au Privave* de Charlie Parker, care folosește o variantă minoră a *blues*-ului [8].

Motivele pentru care *blues*-ul este atât de propice *contrafactelor* sunt multiple:

- Universalitatea: structura blues-ului este profund înrădăcinată în tradiția muzicală americană și este familiară oricărui muzician de jazz.
- Flexibilitatea armonică: deși simplă, progresia I-IV-V poate fi îmbogățită cu numeroase substituții de acorduri și rearmonizări, permițând o varietate infinită de interpretări.
- Libertatea ritmică și melodică: cadrul armonic clar oferă un fundal stabil, peste care se pot suprapune ritmuri sincopate și fraze melodice complexe, caracteristice stilului *bebop*.

I Got Rhythm: matricea standardelor de jazz

Piesa *I Got Rhythm* a lui George Gershwin, compusă în 1930, a devenit, alături de *blues*, cel mai important model pentru *contrafacte* în jazz. Succesiunea sa armonică, cunoscută sub numele de *Rhythm Changes*, este o structură de 32 de măsuri, în formă AABA [9].

- Secțiunea A: se bazează pe o succesiune diatonică simplă, de obicei I-VI-II-V, care oferă un sentiment de stabilitate și familiaritate.
- Secțiunea B (*bridge*-ul): contrastantă, aceasta constă într-o serie de acorduri de dominantă care se mișcă pe cercul cvintelor (III7-VI7-II7-V7), creând tensiune și anticipare pentru revenirea la secțiunea A [10].

Această combinație de secțiuni stabile și tensionate a oferit un teren ideal pentru improvizația și creativitatea muzicienilor de jazz. *Rhythm Changes* a devenit un test de măiestrie, o provocare pentru orice instrumentist de a-și demonstra agilitatea tehnică și inventivitatea melodică la tempo-uri rapide.

Numeroase piese, devenite standarde de jazz în sine, sunt, de fapt, *contrafacte* ale „I Got Rhythm”. Printre cele mai cunoscute se numără:

- *Cotton Tail* de Duke Ellington.
- *Lester Leaps In* de Lester Young.
- *Anthropology*, *Moose the Mooche* și *Dexterity* de Charlie Parker.
- *Oleo* de Sonny Rollins.
- *Rhythm-a-Ning* de Thelonious Monk [8, 9].

Adoptarea pe scară largă a *Rhythm Changes* a fost motivată și de considerente practice. În anii '40 drepturile de autor pentru melodii erau protejate, dar nu și pentru succesiunile de acorduri. Astfel, prin compunerea unei noi melodii peste o structură armonică existentă, muzicienii puteau înregistra și primi drepturi de autor pentru o „nouă” compoziție, evitând în același timp plata redevențelor către compozitorul original [1].

Concluzii

În concluzie, fenomenul de contrafact în muzica jazz, deși emblematic pentru inovația americană, se înscrie într-o lungă tradiție muzicală de reutilizare și transformare a materialului existent. *Blues*-ul de 12 măsuri și *Rhythm Changes* au oferit structuri armonice suficient de simple pentru a fi universal recunoscutibile și suficient de flexibile pentru a inspira nenumărate generații de muzicieni. Acestea funcționează ca un schelet pe care s-au construit unele dintre cele mai semnificative și durabile opere din repertoriul de jazz, demonstrând că în artă inspirația se naște adesea din dialogul creativ cu trecutul.

Referințe bibliografice

1. Contrafacts. In: *The Jazz Piano*. Disponibil: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-progressions/contrafacts/> [accesat 2025-04-04].
2. FALCK, R. and M. CKER. Contrafactum (from medieval Lat. contrafacere: ,to imitate', ,counterfeit', ,forge'). In: *Grove Music Online*. 8th edition. Oxford: Oxford University Press, 2001. ISBN 978-1-56159-263-0. Disponibil: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006361> [accesat 2025-04-04].
3. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA. *Missa Tu es Petrus*: for 6 voices. Disponibil: <https://www.allmusic.com/composition/missa-tu-es-petrus-for-6-voices-mc-0002368682> [accesat 2025-04-04].
4. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA. *Tu es Petrus* 6vv. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=5YfpvzAYaxc&list=RD5YfpvzAYaxc&start_radio=1 [accesat 2025-04-04].
5. SPIETH, Darius; Doris HALL; Kimberly BERKELEY; Laura KAMATH et al. *Exploring the Arts: A Brief Introduction to Art, Theatre, Music, and Dance*. Disponibil: <https://louis.pressbooks.pub/exploringarts/chapter/music-in-the-middle-ages-and-the-renaissance/> [accesat 2025-04-04].
6. In nomine. In: *Britannica*. Disponibil: <https://www.britannica.com/topic/In-nomine> [accesat 2025-04-04].
7. COHN, Lawrence. *Nothing But the Blues: The Music and the Musicians*. U.S.: Abbeville Press Inc., 1993. ISBN 1558592717. ISBN 9781558592711.
8. MARKEWICH, Reese. *The new expanded bibliography of jazz compositions based on the chord progressions of standard tunes*. New York: Markewich. 1974. ISBN 0960016058.
9. *Rhythm Changes*. Disponibil: <https://www.angelfire.com/fl4/moneychords/rhythmchanges.html> [accesat 2025-04-04].
10. SPRITZER, Peter. *Rhythm Changes*. Disponibil: <https://www.jazzstandards.com/theory/rhythm-changes.htm> [accesat 2025-04-04].

Manuscris primit la 18.09.2025. Acceptat pentru publicare la 24.10.2025².

2 Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

RECONFIGURAREA OPEREI ÎN SECOLUL XIX: EVOLUȚIA ȘI TRANSFORMĂRILE LUI MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO

RECONFIGURING OPERA IN THE 19TH CENTURY: THE EVOLUTION AND TRANSFORMATIONS OF ARRIGO BOITO'S MEFISTOFELE

ALEXANDRU SUCIU¹

doctor, lector universitar,

Academia Națională de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca

<https://orcid.org/0009-0002-0559-2335>

CZU 782.1.036

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.03>

Evoluția operei Mefistofele de Arrigo Boito este emblematică pentru transformarea operei italiene la sfârșitul secolului al XIX-lea, reflectând efervescența culturală a Milanoului. Ambiția lui Boito nu a fost doar de a compune o operă, ci de a provoca și redefini limitele genului, depășind formulele tradiționale în favoarea unei experiențe muzicale și dramatice integrate. Versiunea inițială a operei Mefistofele, prezentată în premieră în 1868, se înfățișa sub forma unei lucrări ambițioase, structurată într-un prolog și cinci acte. Abordarea teoretică a lui Boito în compoziția operei a fost oarecum similară conceptului de Gesamtkunstwerk al lui Richard Wagner. Boito a evitat influențele naționaliste evidente, căutând în schimb o expresie universală pentru Faust al lui Goethe. Un aspect esențial al inovației din Mefistofele a fost renunțarea la formele închise tradiționale, precum aria, cabaletta sau stretta, care dominau opera italiană. Având în vedere faptul că prima variantă a operei a fost distrusă de către compozitor, o analiză comparativă a celor două versiuni ale operei Mefistofele, facilitată de libretul păstrat și de studiile asupra hârtiei manuscrisului, relevă amploarea acestor modificări. Printr-o examinare atentă a manuscriselor s-a putut observa evoluția lucrării, transpunerile liniilor vocale și remodelarea strategică a scenelor pentru a spori coerența dramatică. Mefistofele rămâne o operă de referință în peisajul italian, situată la granița dintre tradiție și modernitate. Rolul lui Boito ca unic creator al operei, libretist, compozitor, dramaturg și dirijor i-a permis să implementeze o viziune artistică unitară, rezultând într-o operă care, în ciuda obstacolelor inițiale, a rămas un punct de reper al inovației în spectacolul liric. Căutarea neobosită a unor expresii artistice noi, care să transcendă constrângerile tradiționale, transformă Mefistofele într-o reimaginare îndrăznească a genului, confirmând locul lui Boito în avangarda dramaturgiei muzicale a secolului al XIX-lea.

Cuvinte-cheie: Arrigo Boito, Mefistofele, Faust, forma, formula, reînnoire

The evolution of Arrigo Boito's opera Mefistofele is emblematic of the transformation of Italian opera at the end of the 19th century, reflecting the cultural dynamism of Milan. Boito's ambition was not merely to compose an opera but to challenge and redefine the boundaries of the genre, moving beyond traditional formulas in favour of an integrated musical and dramatic experience. The original version of Mefistofele, premiered in 1868, was a highly ambitious work structured into a prologue and five acts. Boito's theoretical approach to composition bore similarities to Richard Wagner's Gesamtkunstwerk concept. The Italian composer deliberately avoided overt nationalist influences, instead seeking a universal expression for Goethe's Faust. A key aspect of Mefistofele's innovation was its departure from traditional closed forms such as the aria, cabaletta, and stretta, which had dominated Italian opera. Given that Boito destroyed the first version of the opera, a comparative analysis of the two versions, made possible through the preserved libretto and studies of the manuscript's paper, reveals the extent of these modifications. A careful examination of the manuscripts highlights the opera's evolution, vocal line transpositions, and the strategic restructuring of scenes to enhance the dramatic coherence. Mefistofele remains a milestone in the Italian operatic landscape, positioned at the intersection of tradition and modernity. Boito's role as the opera's sole creator — librettist, composer, dramatist, and conductor — allowed him to implement a unified artistic vision, resulting in a work that, despite its initial challenges, has endured as a benchmark of operatic innovation. His relentless pursuit of new artistic expressions that transcended traditional constraints makes Mefistofele a bold reimagining of the genre, confirming Boito's place at the forefront of 19th century musical dramaturgy.

Keywords: Arrigo Boito, Mefistofele, Faust, form, formula, renewal

¹ E-mail: suciu.alexandru@amgd.ro

Introducere

Odată cu înfăptuirea idealurilor mișcării *Risorgimento*², în contextul efervescenței culturale ce caracteriza orașul Milano în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Arrigo Boito compunea opera *Mefistofele*, demonstrând din plin că se afla în avangarda mișcărilor reformatoare aferente scenei lirice. Atât prin libretul propriu cu care a contribuit la evoluția mitului faustic, plecând de la *Faust* al lui Goethe, cât și prin compoziția muzicală profund inovatoare, lucrarea s-a remarcat prin complexitate și nonconformism. Boito s-a dovedit a fi un adevărat înnoitor al domeniului muzical-scenic și a fost, totodată, unul dintre artiștii care a contribuit profund la transformarea spectacolului de operă, prefigurând epoca post-verdiană.

De la formula la forma. Mefistofele, între tradiție și revoluție artistică

Prima versiune a operei *Mefistofele*, care a avut premiera în 1868 la *Teatro alla Scala* din Milano, a durat nu mai puțin de cinci ore, fiind o lucrare monumentală alcătuită dintr-un prolog și cinci acte. A fost huiduită de publicul conservator, nu doar pentru dimensiunea ei, ci și pentru originalitatea ieșită din comun; fapt care, în mod neașteptat, nu l-a surprins deloc pe compozitor. De altfel, acesta își expusese ideile novatoare cu mult timp înainte, scriind Prologul în teatru, ca mijloc de a explica modernismul artistic al operei, cunoscând reticența publicului la ceea ce era nou. Cu timpul a acceptat, totuși, să reconsidere partitura, dând naștere celei de a doua variante, care a avut premiera la Bologna în 1875 – revizuită și prescurtată – la un prolog, patru acte și un epilog.

Deoarece prima reprezentație a durat atât de mult, la următoarele spectacole opera a fost concepută în două părți, care se desfășurau în două seri succesive. Unul dintre elementele care a făcut ca spectacolul să aibă o durată atât de mare a fost dorința lui Boito de a depăși ceea ce el numea „formula” tradițională și de a crea o lucrare de artă constituită prin desăvârșita unitate dintre muzică și cuvinte, o lucrare care să reflecte munca unui „meșteșugar” unic [1 p. 27].

Cu siguranță, între demersul lui Boito și ideea de *Gesamtkunstwerk* a lui Richard Wagner pot fi detectate puncte comune, opera compozitorului italian fiind adesea comparată cu tetralogia wagneriană [2 p. 51]. Cu toate acestea, Boito s-a ferit să imprime operei sale nuanțe naționale, pe care le considera „autoreferențiale și gangrenoase”. Faust, așa cum îl cunoaștem, s-a născut german, dar Boito i-a speculat dimensiunile universale.

Boito a explicat la nivel conceptual în ce consta înnoirea artei, caracterizând situația epocii ca fiind dominată de *formula*, în timp ce arta adevărată ar fi trebuit să se raporteze la *forma*. În *La Perseveranza* compozitorul a abordat, în mod succint, diferența dintre *forma* și *formula*. El arată că *forma* este „manifestarea extrinsecă” a artei, „lutul frumos”, din care este făcută arta, în timp ce *formula* este diminutivul primului termen, referindu-se la „rețeta”, aplicată creației de operă de până atunci. Alte amănunte referitoare la acest aspect găsim în explicațiile pe care le dă chiar compozitorul în 13 septembrie 1863 în publicația *Perseveranza*. El este de părere că cei patru pași pe care ar trebui să-i facă creația italiană de operă pentru a accede la un nou statut ar consta în „obliterarea completă a *formulei*, crearea *forme*i, abordarea celei mai vaste dezvoltări tonale și ritmice posibile astăzi și întruparea supremă a dramei” [3 p. 37]. De asemenea, susține că toate formele închise, cum sunt *cabaletta*, *stretta*, *rondò*, fac parte din această *formula*, care, deși s-a dezvoltat și s-a adaptat de-a lungul secolelor de existență diverselor exigențe componistice și de gust, rămâne foarte îndepărtată de adevărata formă a *melodrammei*³. Compozitorul a încercat să reducă la minimum utilizarea de astfel de „forme închise”,

2 *Risorgimento* a fost o mișcare socială, culturală și politică din ținuturile italiene în secolul al XIX-lea. Țelul acesteia era unificarea teritoriilor într-un singur stat italian. Data convențională este cea de 17 martie 1861, când a fost proclamat Regatul Italiei. Cu toate acestea, anumite teritorii s-au atașat Italiei și ulterior acestei date, procesul durând până în 1920. Mișcarea a avut o puternică componentă culturală, iar artiștii au fost foarte activi în procesul de promovare a ideii de unificare prin arta lor.

3 *Melodramma* – termen italian apărut în secolul al XVII-lea pentru a descrie genul de operă sau un text destinat lucrărilor acestuia.

în opera sa existând lungi părți care nu pot fi încadrate în aceste forme tradiționale [4 p. 2]. Un exemplu este cazul *Prologului în Cer*, care durează aproximativ douăzeci și cinci de minute, în care scenele se succed neîntrerupte, urmând firul dramaturgic.

Cu alte cuvinte, Boito concepe un sistem „deschis”, depășind formele tradiționale închise și bine delimitate, care ajung să constrângă atât structura muzicală cât și subiectul tratat la un nivel mai profund. Din nou, pentru compozitor nu înseamnă abandonarea a tot ceea ce a fost specific genului până atunci.

De asemenea, dezvoltarea limbajului ritmic și tonal care, potrivit lui Boito, trebuie folosit la potențialul maxim al vremii sale, devine un element de unitate prin care se realizează simbioza dintre toate componentele operei. Astfel, eforturile componistice se direcționează spre aspectul de „conținut” al muzicii: fiecare timbru, fiecare procedeu armonic, fiecare acord nu doar că transmit un mesaj, ci devin, în sine, conținut. Elementelor care țin de tradiția formelor „închise” – arii, duete ș.a.m.d., cum sunt cadențele specifice, folosite în mod tradițional în operă, sunt evitate, dacă nu chiar abandonate cu totul. Acest aspect se datorează faptului că Boito a considerat că limbajul muzical al epocii sale este depășit în raport cu complexitatea conținutului dramaturgic, elementele armonice, contrapunctice și timbrale trebuind tratate astfel încât să se poată realiza, cu adevărat, sintonia dintre muzică, text și acțiunea dramatică.

Tot în vederea creării unității organice cu conținutul și cu progresia dramatică, Boito utilizează în plan muzical dese alternări de metru ce se succed în cadrul unui pasaj de câteva măsuri, într-un mod complet neobișnuit pentru perioada sa. Schimbarea neașteptată și frecventă a fost utilizată și în alte creații de operă, cum este *La Bohème* a lui Giacomo Puccini. Procedul este folosit și aici pentru a conferi o mai mare naturalitate desfășurării dramaturgice, de pildă în actul întâi, în scena discuției dintre Rodolfo, Marcello, Schaunard și Colline.

În mod evident, această „depășire a normelor” vremii a creat publicului senzația unui oarecare dezechilibru, în contextul în care acesta era obișnuit cu succesiunea tradițională a ariilor, a duetelor și a ansamblurilor, într-un context armonic de tip romantic, cu cadențele specifice, spectaculoase, menite să producă ropote de aplauze. Aceste elemente nu sunt caracteristice muzicii lui Boito, în care nu există obișnuitele pauze dintre „numere”, momentele curgând unele din altele, iar armoniile creând senzația unei permanente mișcări, mișcare susținută și de schimbările impredictibile ale metrului. Toată concepția muzicală constituie o noutate în Italia, iar spiritul îndrăzneț al autorului realizează o acțiune reformatoare.

Cu siguranță, exprimarea vehementă a dorinței sale puternice de reînnoire a artei și acțiunile pe care le-a întreprins spre înfăptuirea acesteia au contribuit la considerarea creației lui Boito ca fiind un moment de cotitură în arta operei. Paradoxal, ele au contribuit și la eșecul temporar produs la premiera operei, în 1868. Deși inovarea și dezvoltarea artei a fost un deziderat pentru artiștii care făceau parte din *Scapigliatura*⁴, pentru Boito această dezvoltare avea o conotație aparte, de desprindere bruscă de normele perioadei. El nu imagina o evoluție lentă, care să dobândească pe parcurs toate caracteristicile necesare, ci, mai degrabă, o schimbare rapidă, totală, fundamentală. Cu alte cuvinte, o atitudine și o inițiativă radicală, așa cum observă cercetătoarea Virginia di Martino [4 p. 2].

O dată în plus, se poate observa că Boito dorea crearea unei forme ideale de artă, materializată prin punerea în muzică a unui text și reprezentarea scenică a acestuia, dar într-o manieră total diferită față de opera tradițională.

Proiectul lui Boito, asemenea proiectului wagnerian, era pe cât de complicat de realizat cu adevărat, pe atât de ușor de înțeles, din punct de vedere al conceptului de bază. Scena de operă este locul unde se manifestă punerea împreună a muzicii, a artei vizuale sub forma scenografiei, a cuvintelor și a dramaturgiei. Altfel spus, unirea tuturor artelor sub forma unui spectacol totalizator, sintetic este posibil doar în lumea operei.

4 *Scapigliatura* a fost un mișcare culturală, cu prezență în toate artele, dar preponderent în literatură, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceasta a fost o mișcare specific italiană, cu un caracter regional. *Scapigliatura* a avut epicentrul la Milano și a contribuit semnificativ la modelarea culturii italiene în acea perioadă. Originile sale, ca atare, au fost atât de ordin extern cât, mai ales, intern statului italian nou înființat. Arrigo Boito a fost printre figurile centrale ale mișcării.

Ideea de a scrie o lucrare pe tema faustică este posibil să-i fi venit lui Boito în timpul șederii sale la Paris, devenit „centrul înfloritor al modei culturale” [4 p. 45]. Aici a intrat în contact și cu opera franceză, care a constituit o influență în compunerea capodoperei sale, *Mefistofele*. Aceasta s-a manifestat, în special, prin opera lui Giacomo Meyerbeer. Operele sale, aparținând genului *grand-opéra*, erau construcții monumentale, de cinci acte, cuprinzând și un balet, iar personajele erau alocate tipurilor de voci după caracterul rolurilor. Această structură a fost consacrată odată cu opera *Robert le Diable* [11 p. 156]. Știm că Arrigo Boito a fost interesat de creațiile lui Meyerbeer, ale căror reprezentații din Italia sunt amintite în corespondența sa cu Giuseppe Verdi [6 p. XXV, 91, 265].

Apropierea operei *Mefistofele* de genul *grand opéra* devine evidentă prin prezența câtorva elemente ale acesteia în compoziția lui Boito. Printre ele se numără dimensiunea mai mult decât generoasă operei, în special, a primei variante (1868), scenele care acumulează mase mari de oameni, cum este *Prologul*, al cărui final este marcat de prezența pe scenă a două opulente ansambluri orchestrale și corale diferite, sau dansurile prezente în cadrul operei, precum *Obertas* din Actul I [7 pp. 212–213].

În Italia existau deja câteva lucrări care au fost inspirate de mitul faustic, dar până la Boito niciuna nu îndrăznise să abordeze ambele părți ale lucrării goetheene. De asemenea, nimeni nu îi acordase lui *Mefistofele* rolul principal, chiar dacă fascinația pentru un „diavol modern” exista deja în epocă [7].

Astfel, prin cutezanța autorului, lucrarea era, în mod inevitabil, diferită de restul tradiției italiene atât din punct de vedere al inspirației, al gândirii dramatice, cât și din cel al compoziției muzicale. Forța spirituală nouă o învingea pe cea moștenită, tradițională, dând naștere unui proiect complex, care l-a făcut pe Boito să-și scrie singur libretul și muzica (situație nemaîntâlnită în opera italiană până la acea vreme). Tot el a fost și cel care a dirijat premiera spectacolului și a conceput punerea în scenă, oglindită în importantul volum *Disposizione Scenica per l'opera Mefistofele*, editat de Giulio Ricordi. Boito a întreprins toate acestea spre împlinirea visului de a crea „Arta”.

Cele două variante ale operei: *Mefistofele* (1868) și *Mefistofele* (1875)

Opera a suferit modificări semnificative, după eșecul premierei din 1868, care au condus la concretizarea unei a doua variante a lucrării, a cărei premieră a avut loc în 1875, la Bologna, având parte de un mare succes. Chiar dacă partitura originală a primei versiuni nu s-a păstrat, există, în schimb, cele două librete și o analiză a hârtiei manuscrisului celei de-a doua versiuni, astfel încât putem să stabilim diferențele dintre cele două variante. Boito a rămas fidel dorinței sale inițiale de a aduce un suflu nou în arta genului de operă. Modificările efectuate în cea de-a doua versiune și, respectiv, în cel de-al doilea spectacol, chiar dacă au redus dimensiunile lucrării în mod considerabil, au păstrat momentele-cheie aproape intacte. Boito a modificat anumite scene pentru a se apropia de gustul publicului, dar fără a face rabat de la calitatea lucrării sale.

Diferențele dintre cele două versiuni ale operei *Mefistofele* pot fi urmărite în tabelul de mai jos [8 p. 177].

<i>Mefistofele</i> I	<i>Mefistofele</i> II
Prolog în teatru	
Prolog în cer	Prolog în cer
Duminica Paștelui	Duminica Paștelui
Pactul	Pactul
Scena grădinii	Scena grădinii
Sabatul romantic	Sabatul romantic
Închisoarea	Închisoarea
Faust la curtea Împăratului	
Sabatul clasic	Sabatul clasic
Lupta	
Moartea lui Faust	Moartea lui Faust

Așa cum se poate observa, sunt două momente incluse în prima variantă a operei, pe care Boito a ales să le șteargă în cea de-a doua. Pe lângă acestea, s-a renunțat și la *Prologul în teatru*, care nu era destinat reprezentației scenice.

Cu toate că lucrarea inițială, cea din 1868, nu ne-a rămas, avem șansa să ne facem o idee despre ce s-a păstrat din aceasta în cea de-a doua versiune, grație faptului că în manuscrisul operei *Mefistofele*, care se află acum în arhivele editurii Ricordi, la Milano, au fost folosite, preponderent, trei tipuri diferite de hârtie. Acestea au fost menționate sau analizate de cercetători precum Guido Salvetti în *La Scapigliatura milanese*, Jay Nicolaisen în *The first Mefistofele* [9 pp. 221-232] și sistematizate de Alison Nikitopoulos în *Arrigo Boito's Mefistofele: Poetry, Music, and Revisions* [10 pp. 133-151]. Cele trei tipuri de hârtie corespund unor perioade diferite de creație: primei versiuni a operei (Milano, 1868), tipul I; celei de-a doua versiuni (Bologna, 1875) și adăugirilor variantei finale, pentru spectacolul din 1875 de la Veneția, tipul al II-lea și al III-lea. Un al patrulea tip de hârtie se găsește pe două coli, care constituie ultimele mici modificări aduse manuscrisului [10].

Astfel, tot ceea ce a supraviețuit din prima variantă (1868) a rămas pe tipul I de hârtie. Acest aspect este confirmat de o notiță pe manuscris, făcută de cel care era, la vremea aceea, arhivistul Editurii Ricordi, și care era un apropiat al lui Boito [10]. De altfel, unul dintre argumentele analizei lui Jay Nicolaisen asupra primului *Mefistofele* se bazează pe convingerea că acest tip de hârtie reprezintă ceea ce a rămas din primul *Mefistofele* [9 p. 222]. Muzica de pe această categorie de hârtie prezintă, de asemenea, modificări, întrucât tot rolul lui Faust a trebuit să fie transpus din cheia *fa* în cheia *sol*, deoarece în prima variantă compozitorul ar fi preferat o voce de bariton, care a fost înlocuită cu cea de tenor. Muzica transpusă în acest fel a fost scrisă fie pe puținele zone libere de pe partitură, fie pe bucăți de hârtie lipite peste portativele aparținând personajului Faust. Ulterior, pe celelalte tipuri de hârtie, partea lui Faust apare direct în cheia *sol*. Din fericire, Boito a fost foarte meticulos în organizarea partiturii sale, astfel încât, cu fiecare modificare care implica adăugarea sau reducerea numărului de pagini, el renumera foile manuscrisului.

În ceea ce privește tipul I de hârtie, tot ce apare scris pe aceasta corespunde variantei din 1868 a libretului. Dacă partitura originală completă de la acea dată nu mai există, libretul primului *Mefistofele* a rămas [10 pp. 142-143].

În ceea ce privește cel de-al doilea tip de hârtie, acesta apare în diferite momente cu muzică rescrisă sau compusă sub forma unor adăugiri. Cel mai reprezentativ moment adăugat, din punct de vedere cantitativ, este duetul *Lontano, lontano, lontano* dintre Faust și Margherita, din actul al treilea. Alte modificări importante includ începutul actului întâi până la *Obertas*, precum și părți din actul al patrulea.

Cele mai importante momente care apar pe tipul de hârtie III sunt „fuga infernală” de la finalul actului al doilea și aria Margheritei, *Spunta l'aurora pallida*. De asemenea, există și două momente transpuse cu un semiton mai sus: aria *Dai campi dai prati* a lui Faust și momentul *concertato* din actul al patrulea. Ambele momente au rămas atât în versiunea originală cât și în cea transpusă în manuscris.

Tipul IV de hârtie constă doar într-o modificare adusă ariei *Dai campi, dai prati* a lui Faust, atât în varianta originală cât și în cea transpusă.

Concluzii

Printr-o analiză comparativă a celor două versiuni putem deduce, astfel, care sunt acele părți preluate în al doilea *Mefistofele*. Așa cum am văzut, acesta se află pe tipul de hârtie I și reprezintă o mare parte din partitura variantei concepute în perioada 1875-1876. În afară de scenele tăiate sau rescrise, Boito a adăugat câteva momente muzicale, melodii accesibile publicului, în forme tradiționale (arii, duete etc.). Majoritatea momentelor păstrate din prima versiune au fost reduse ca dimensiune.

După cum am putut observa, drumul pe care opera l-a parcurs, de la idee la creația finală a fost unul lung și permanent deschis modificărilor. Din păcate, prima variantă, cea din 1868, care a generat

un scandal la propriu la momentul premierei, a fost distrusă. Totuși, prin faptul că ne-a rămas libretul primei variante putem avea o imagine clară asupra felului în care și-a gândit opera de la început, iar datorită analizei asupra tipurilor de hârtie folosite în scrierea celei de-a doua variante putem să observăm ce a rămas intact și ce a considerat Boito că trebuie schimbat pentru a face ca opera să fie primită de către public mai bine. Chiar și cu schimbările aduse, opera *Mefistofele* a rămas o operă reformatoare, reprezentând o creație aparte în genul de operă italian.

Referințe bibliografice

1. GIRARDI, Michele. *Mefistofele: un'affascinante utopia*. In: *Mefistofele: production programme*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 1995.
2. DE MICHELIS, Ida. Il fischio che riforma: Eredità del Mefistofele di Boito. *Sinestesieonline*. 2018, no. 22, pp. 43–54. ISSN 2280-6849. Disponibil: <http://elea.unisa.it/xmlui/handle/10556/2717?show=full> [accesat 2025-04-04].
3. D'ANGELO, Emanuele. *Arrigo Boito drammaturgo per musica: idee, visioni, forma e battaglie*. Venezia: Marsilio, 2010. ISBN 978-88-317-0700-8.
4. Di MARTINO, Virginia. Riscrivere il Mefistofele. Arrigo Boito tra Goethe e Verdi. In: *La letteratura italiana e le arti: atti del XX Congresso dell'ADI*. Roma: Adi editore, 2018, pp. 1–7. ISBN 9788890790553. Disponibil: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Di%20Martino.%20Riscrivere%20il%20Mefistofele..pdf> [accesat 2025-04-04].
5. CONSTANTINESCU, Grigore. *Patru secole de operă*. București: Editura Operei Naționale București, 2014. ISBN 978-606-93750-0-6.
6. CONATI, Marcello and Mario MEDICI. *The Verdi-Boito Correspondence*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. ISBN 9780226853048.
7. SABBATINI, Tommaso. Réunion des thèmes, duo nocturne...: modelli francesi nel Mefistofele di Boito. In: *„Ecco il mondo”: Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*. Venezia: Marisilio, 2019, pp. 211–227. Disponibil: https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddd-86ab-7180-e053-3705fe0a3322/20200401_Arrigo%20Boito_prefazione.pdf [accesat 2025-04-04].
8. MAEDER, Costantino. *Un Faust en Italie, în Faust ou les frontières du savoir*. Bruxelles: Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2002. ISBN 978-2-8028-0474-1.
9. NICOLAISEN, Jay. The first Mefistofele. *19th-Century Music*. 1978, vol. 1, no. 3, pp. 221–232. eISSN 1533-8606. Disponibil: <http://www.jstor.org/stable/746412?origin=STOR-pdf> [accesat 2025-04-04].
10. NIKITOPoulos, Alson. *Arrigo Boito's Mefistofele: Poetry, Music, and Revisions*. Princeton: Princeton University, 1994.

Manuscris primit la 10.09.2025. Acceptat pentru publicare la 24.10.2025⁵

5 Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ СПЕКТАКЛИ ИРИНЫ ПРЕСС

SPECTACOLELE NEREALIZATE ALE IRINEI PRESS

UNREALIZED SPECTACLES OF IRINA PRESS

SERGHEI PILIPEȚCHI¹doctor în studiul artelor și culturologie,
solist și regizor la Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu<https://orcid.org/0000-0002-9845-7441>

CZU 792.02.071.1(470+478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.04>

Авторству И. Пресс, замечательному российско-молдавскому художнику по костюмам и сценографу, главному художнику Национального театра оперы и балета имени М. Биешу в Кишиневе, принадлежат немалое количество проектов спектаклей, которые не были поставлены и сохранились лишь на бумаге. Среди них: институтские работы, этюды зрелого периода и талантливые эскизы последних лет. Эти задумки поражают высочайшим профессионализмом выполнения, филигранностью, изысканностью вкуса, глубоким знанием истории и современного состояния искусства, эстетической красотой.

Ключевые слова: Ирина Пресс, сценография, театральные костюмы, спектакли, выставки

Irina Press, remarcabilă designer de costume și scenograf ruso-moldav, pictor principal al Teatrului Național de Operă și Balet „Maria Bieșu” din Chișinău, este autorul unui număr considerabil de proiecte ale spectacolelor, care nu au fost montate în scenă și au rămas doar pe hârtie. Printre acestea sunt lucrări studențești, schițe excelente din perioada matură și cele din ultimii ani. Conceptele nerealizate uimesc prin profesionalismul execuției, măiestria filigrană, gustul rafinat, frumusețea estetică, cunoașterea profundă a istoriei artei și situației ei contemporane.

Cuvinte-cheie: Irina Press, scenografie, costume teatrale, spectacole, expoziții

Irina Press, a remarkable Russian-Moldovan costume and set designer, chief artist of the National Opera and Ballet Theatre „Maria Bieșu” in Chișinău, is the author of a considerable number of projects for performances that were not staged and survived only on paper. Among them: institute works, drafts of the mature period and talented sketches of the last years. The unrealized concepts amaze with the highest professionalism of execution, filigree craftsmanship, refined taste, aesthetic beauty, deep knowledge of history of art and its contemporary situation.

Keywords: Irina Press, scenography, theatrical costumes, performances, exhibitions

Введение

Ирина Пресс (1956-2021), замечательный российско-молдавский сценограф и художник по костюмам, Мастер искусств Молдовы. Рожденная в Санкт-Петербурге, она отдала почти всю жизнь искусству нашей республики, поставив около полусотни спектаклей на сцене Молдавского театра оперы и балета им. М. Биешу. Ее творческое наследие также воплотилось в огромном числе оперных, балетных и опереточных спектаклей в России, Украине, Беларуси, Великобритании, Германии, Болгарии [1 с. 112]. Исследуя личный архив художницы, установлено, что совместно с супругом В. Окуневым, Народным художником России, она стала автором нескольких абсолютных премьер, показанных в Советском Союзе [2].

Художественные идеи, которыми руководствовалась И. Пресс, прежде всего, в создании сценического костюма, прочно вошли в эстетику современного музыкального театра. Ее кон-

1 E-mail: pilipetchiserghei@gmail.com

цепции оперных и балетных спектаклей вдохновляли режиссеров и балетмейстеров, среди которых – О. Виноградов, В. Ковтун, Г. Товстоногов, Ю. Александров, С. Штейн, Э. Константинова, Е. Платон и др. Феномен И. Пресс – явление уникальное по силе дарования, работоспособности, позитивному творческому мироощущению и великолепному результату. Ее наследие – самобытное национальное культурное достояние, которое только предстоит в полной мере осмыслить и оценить.

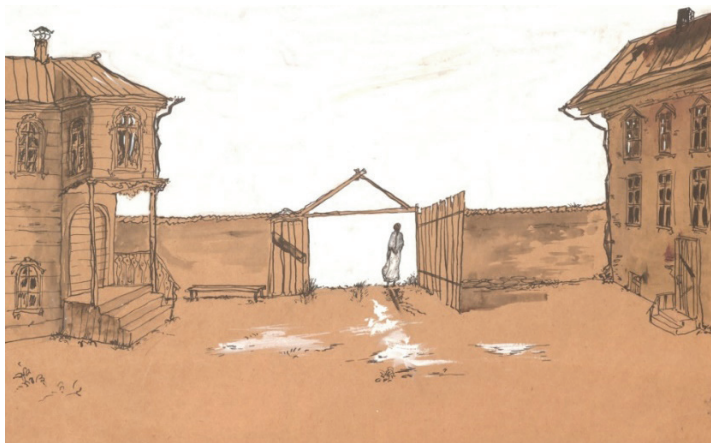


Рис. 1. А. Островский. *Гроза*, общая декорация, смешанная техника, картон, 1977

Студенческие работы и проекты зрелого периода

В семейном архиве И. Пресс и частных коллекциях сохранилось более 500 эскизов костюмов и декораций к многочисленным постановкам, которые составили прочную базу для изучения ее искусства. Авторству И. Пресс принадлежат немалое количество эскизов к спектаклям, которые не были поставлены. Вполне закономерно, что среди них институтские работы, в их числе несколько задумок к названиям из драматического театра: *Гроза* по А. Островскому, тургеневский *Месяц в деревне*, а также выпускная работа по балету М. Чулаки *Мнимый жених* и др. Сюда же относятся пробные декорационные этюды к *Паляцам* Р. Леонкавалло и серия блестящих эскизов к вечеру оперетты 1991 г. в кишиневском театре, костюмы по которым сшиты не были из-за нехватки времени и средств.

Спектакли последних лет

Последний период творчества ознаменован созданием нескольких грандиозных спектаклей, которым не суждено было осуществиться по тем или иным причинам, главная из которых была дороговизна воплощения, так как художница в последние годы работала в «пышном» стиле, подразумевающим сочетание недешевых, красиво струящихся тканей и драгоценного орнамента. Также это было время повсеместного упрощения качества и модернизации постановок. К счастью, по сохранившимся эскизам можно судить о высоких художественных достоинствах несостоявшихся проектов. К 2004 г. относится замысел новой постановки *Аиды* Дж. Верди для Кишиневской оперы, для которой И. Пресс создала полную серию роскошных костюмов в стиле Ф. Дзеффирелли с элементами эротики. К примеру, костюмы заглавного персонажа Аиды – «дочери Нила», как и танцовщиц, решены в бирюзовом и зеленом оттенках речной волны с флоральными элементами, напоминающие лотос, а красно-коричневое с золотом и добавлением шнурочных обмоток и меха гиены облачение ее отца Амонасро отражает дикий нрав и агрессивное поведение эфиопского царя.

В 2005 г. И. Пресс получила приглашение от Екатеринбургского театра оперы и балета на оформление костюмов для *Отелло* Дж. Верди. Выполнив эскизы в традиционном ключе, она, прибыв в столицу Урала, не смогла разделить мнения директора и режиссера о стиле постановки, которые, не заботясь о художественном оправдании собственных намерений, желали поставить модный, «современный» спектакль. В итоге, попытавшись пойти навстречу,

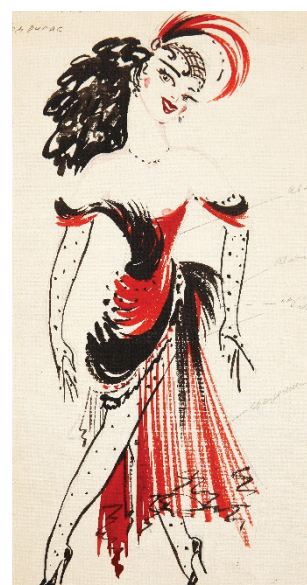


Рис. 2. И. Кальман. *Баядера, Мариэтта*, акварель, бумага, 1991

но сразу столкнувшись с профессиональной некомпетентностью, художница отказалась от постановки. В ее собрании остались замечательные эскизы к двум противоположным концепциям *Отелло*, которые стоят внимания. Классический вариант костюмного оформления оперы проработан до мельчайших деталей, вплоть до инструкции по воплощению головных уборов и обуви. Одежды главных и второстепенных героев поражают мастерством в эксплуатации роскошного венецианского стиля эпохи расцвета республики, но без нарочитого историзма и этнографизма. Костюмы четко дают представление о статусе персонажа, его характере и даже мировоззрении. Ясна мысль, что данная трактовка по цветовому решению и форме в чем-то напоминает ее спектакль *Отелло*, поставленный в Кишиневе в 1998 г., но гораздо более совершенная.



Рис. 3, 4. Дж. Верди. *Аида*, Амонасро и танцовщица, смешанная техника, бумага, 2004



Рис. 5. Дж. Верди. *Отелло*, Яго, акварель, бумага, 2005



Рис. 6. Дж. Верди. *Отелло*. Яго, набросок ко второму варианту костюма, карандаш, бумага, 2005

Во втором решении найден новый собственный монохромный стиль, основанный на смешении «милитари», классики и анимации, в котором остро ощущается вневременная, космическая атмосфера В. Шекспира. По-режиссерски И. Пресс прочла характер каждого персонажа, попавшего в капкан собственных или чужих страстей. Сковывающие тела кожаные или из плотного текстиля материалы «душат» героев, как мужчин, так и женщин, торсы которых разным способом обмотаны поясом, веревкой или ремнем. Их недостижимую жажду внутренней свободы художница выразила посредством легких накидок, плащей и роб. Яго изображен в рельефных перчатках, этим решено его умение незаметно от других дьявольски интриговать.

В 2006 г. режиссер И. Шац в Государственном Русском драматическом театре им. А.П. Чехова Кишинева планировал постановку *Идиота* по Ф. Достоевскому, на которую И. Пресс была приглашена. Она создала великолепные эскизы, задумывая решить классический спектакль на контрасте простых декораций и роскошных костюмов в приглушенных, петербургских оттенках серого. Детально разрабатывая характеры персонажей и их взаимоотношения, художнице удалось добиться важного слияния историко-литературной и художественной правды. Примечательно, что лица, типы срисовывались с живых людей, например, образ князя Мышкина был заимствован с внешнего облика автора данной статьи.



Рис. 7, 8. Ф. Достоевский. *Идиот*, князь Мышкин и Аглая Епанчина, смешанная техника, картон, 2006

И. Пресс по-особенному относилась к своему детищу, с воодушевлением делилась работками с друзьями и коллегами. Хореограф Е. Гырнец вспоминал: «Ирина продемонстрировала эскизы к декорациям и костюмам будущего спектакля /.../ по *Идиоту* Ф. Достоевского, концептуально, в минималистическом решении, проиграв его весь от начала до конца. Это была одна из лучших режиссерских экспликаций, которые я слушал в своей жизни. Противоположные характеры героев были глубоко осмыслены /.../. Долго буду помнить это философское отношение к искусству, к жизни, к всепониманию и всепрощению» [4]. К большому сожалению, режиссер И. Шац не смог принять эскизы из-за нехватки технической базы у небольшого театра для их реализации, а И. Пресс не пожелала их упрощать. В итоге, премьера состоялась без нее.

Е. Гырнец в этом же году получил приглашение на постановку *Спящей красавицы* П. Чайковского в румынском городе Яссы, он же рекомендовал в качестве художника И. Пресс. По неясным причинам проект остался лишь на бумаге, от него сохранились несколько рисунков, в том числе незавершенных. Однако они дают ясное представление о великолепном «имперском» стиле художницы последних лет творчества. На фоне легкости, блестящей нарядности пачек Авроры и роскошных псевдобарочных облачений царственных родителей, на первый план выступает общая флоральная тема костюмов других персонажей, часто выраженная посредством мирискуснических цветочных лент и букетов.



Рис. 9-11. П. Чайковский. *Спящая красавица*, Аврора, мужской и женский кордебалет, акварель, бумага, 2005

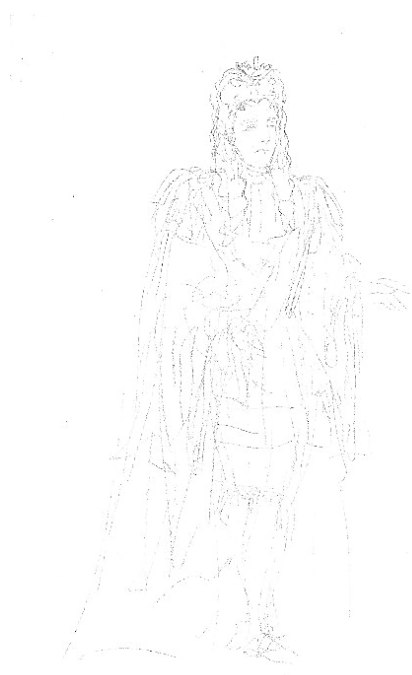


Рис. 12. П. Чайковский. *Спящая красавица*, набросок костюма короля, карандаш, бумага, 2005



Рис. 13. Дж. Пуччини. *Богема*, декорация к 1 и 4 действиям, смешанная техника, бумага, 2008

В период короткого творческого подъема оперного театра Кишинева в 2007-2008 гг. И. Пресс, будучи на посту главного художника, планировала освежить обветшавшие декорации нескольких репертуарных опер. Она создала небольшие наброски к трем популярным названиям: *Богема* и *Тоска* Дж. Пуччини, *Кармен* Ж. Бизе. Этим планам также не суждено было реализоваться ввиду смены нескольких директоров театра за короткий период, поэтому отранно, что работы сохранились в ее коллекции.

Экспозиции

Многие из эскизов к неосуществленным спектаклям демонстрировались на выставках. Студенческие работы неоднократно показывались на молодежных смотрах в Санкт-Петербурге еще в 1970-1980-х гг. Институтский преподаватель М. Смирнов уже тогда отмечал, что первые эскизы молодого специалиста представляли интерес на показах [5 с. 1]. Работы позднего периода выставлялись нашими стараниями на двух посмертных персональных экспозициях. Первая – «*Ирина Пресс – Загадка театра*» состоялась весной 2022 г. в Национальном художественном музее Молдовы [6]. Вторая – «*Поэтика Ирины Пресс*» – открылась в выставочных пространствах кишиневской Научной библиотеки (института) *Андрей Лупан* 20 января 2023 г. [7]. По просмотру серии эскизов к традиционному *Отелло* 2005 г., на этой выставке экспонировавшиеся в полном объеме, куратор образовательных проектов Русского дома в Кишиневе В. Костецкий подчеркнул, что они интересны и в качестве исторических документов, «эскизы к костюмам детально отражают эпоху, время, страну, которую представляют действующие лица» [8 с. 8].

Выводы

Неосуществленные спектакли И. Пресс, оставшиеся лишь на бумаге, поражают высочайшим профессионализмом выполнения, филигранным мастерством, изысканностью вкуса, глубоким знанием истории и современного состояния искусства, эстетической красотой. Сохранившиеся работы еще раз доказывают, что воспитанная в лучших традициях петербургской художественной школы, наделенная творческой интуицией и постоянным стремлением к новаторству, И. Пресс выработала индивидуальный стиль в искусстве сценографии, в котором органично сочетались принципы ее педагогов-наставников, коллег и собственные творческие находки. Хочется верить, что по эскизам к несостоявшимся постановкам И. Пресс в будущем будут выпущены блестящие премьеры, а данная первая научная статья о ней пробудит интерес к новым исследованиям на эту важную тему.

Библиографические ссылки

1. DĂNILĂ, Aurelian. *Opera moldovenească: interpreți, roluri, spectacole*. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013. ISBN 978-9975-4307-8-4.
2. *Программки постановок спектаклей с участием И. Пресс*. Архив И. Пресс.
3. *Эскизы И. Пресс к неосуществленным постановкам*. Архив И. Пресс.
4. MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL MOLDOVEI. *Russkii mir: Expoziția „Irina Press” – enigma teatrului „Maria Bieșu”*. Chișinău, 2022, 23 martie, 29 min. 46 sec. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=XyIP_JEIkq4 [accesat 2024-01-09].
5. СМІРНОВ, М. *Рекомендація*. Рукопись. 1980, 2 с. Архив И. Пресс.
6. МИГУЛИНА, Татьяна. Загадка театра Ирина Пресс. *Экономическое обозрение «Логос-Пресс»*. 2022, 11 марта, с. 16. ISSN 1857-3312.
7. СИНЯВСКАЯ, Наталья. Она была музой Версаче: где можно увидеть работы талантливого молдавского художника по костюмам, которые вдохновляли великих людей. *Комсомольская правда в Молдове*. 2023, 28 января.
8. МИГУЛИНА, Татьяна. Гармония мира Ирины Пресс. *Экономическое обозрение «Логос-Пресс»*. 2023, 10 февраля, с. 8. ISSN 1857-3312.

Manuscris primit la 22.09.2025. Acceptat pentru publicare la 27.10.2025².

2 Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

THE INNOVATIVE STYLE OF THE BASS GUITARIST JOHN ENTWISTLE (BASED ON THE COMPOSITION *MY GENERATION*)

STILUL NOVATOR AL BAS-CHITARISTULUI JOHN ENTWISTLE (ÎN BAZA LUCRĂRII *MY GENERATION*)

ALEXANDR VITIUC¹

doctor în arte, conferențiar universitar,
Institutul de Arte A.G. Rubinștein, or. Tiraspol

<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68

780.8:780.614.131.071.2(410)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.05>

The present article examines the bass part in the composition My Generation, performed by bass guitarist John Entwistle. The analysis concerns the musician's use of the minor pentatonic scale and the blues scale atop the small major chords of the seventh, which allows drawing analogies with the sound of early archaic blues. J.Entwistle's commitment to a clear and accentuated meter-rhythmic base is of particular interest, since it was intended to reveal the character of the composition being performed. At the same time, the modification of rhythmic structures within the bars and the metro-rhythmic variability make it possible to state the bass guitarist's high performing mastery.

Keywords: bass guitar, John Entwistle, My Generation, The Who, performing technique

În articol este cercetată partida basului din lucrarea My Generation în interpretarea bas-chitaristului John Entwistle. Sunt analizate utilizarea de către muzician a pentatonicului de stare minoră și a modului de blues, suprapuse peste acordurile de septimă mici majore, fapt ce sugerează analogii cu sonoritatea unor bluesuri arhaice timpurii. Un interes deosebit îl prezintă predilecția lui J. Entwistle pentru baza metro-ritmică clară și accentuată, menită să dezvăluie caracterul lucrării interpretate. Totodată, transformarea structurilor ritmice în interiorul măsurilor și caracterul metro-ritmic variabil ne-au determinat să constatăm că bas-chitaristul posedă o înaltă măiestrie interpretativă.

Cuvinte-cheie: chitară bas, John Entwistle, My Generation, The Who, tehnică interpretativă

Introduction

It is evident that the rapid development of rock music in the 1960's is inextricably linked to the popularity of modern bass guitar art. The playability of the design peculiarities and the available volume of the dynamic range were absolutely intertwined with the practical use of the bass guitar as an indispensable member of rock bands. Formed as a rhythmic instrument designed to provide harmonic accompaniment, the bass guitar quickly gained recognition as a full-fledged representative of the rhythm section.

Spreading the bass guitar playing techniques contributed to forming characteristic sound of individual bands. It is interesting to mention that to create a rigid metro-rhythmic basis the bass guitarists mainly used a pick. The bright and clear articulation highlighted this method of playing, and also logically harmonized with the style of rock compositions. At the same time, trying to diversify the sound of the bass guitar with original timbre colors, individual performers used both the pizzicato technique and other sound production techniques.

¹ E-mail: vityuk150582@mail.ru

John Entwistle's innovative style peculiarities

One of the first performers who succeeded to reveal in a new way the instrument possibilities in rock music was the English bass guitarist John Entwistle — the invariable member of the rock band *The Who*. Due to his unique approach and original manner within performing his compositions, the musician achieved a sound that determined the style of the group. According to John Atkins, J. Entwistle was a sheer talent and style bassist who single-handedly transformed the bass guitar into a melodic, expressive instrument [1 p. 14].

J. Entwistle began his professional career in the early 1960's playing the trumpet in the *Confederates* jazz band. The group performed only one concert, after which Pete Townshend, the electric guitarist and J. Entwistle's colleague, suggested focusing on playing rock and roll. During this period, another friend of the musician, the vocalist Roger Daltrey, suggested switching to the electric bass guitar. Forming *The Detours* band and soon afterwards *The Who* band, J. Entwistle formed a unique group style, which had a huge influence on the formation and the development of bass guitar performance [2 p. 238].

It should be mentioned that J. Entwistle practiced many methods of sound production including the mediator technique, the fingerstyle, the harmonics and the tapping. Fingerstyle is a special playing guitar technique (mostly for the acoustic guitar), when one performer is simultaneously playing several parts – solo, rhythm and bass [3 p. 127]. The bass guitarist often combined several of these techniques at once whilst performing, using them depending on the nature of the compositions to be played.

Entwistle's melodic bass playing was primarily determined by the extended bass lines based on pentatonic revolutions. Since the group's main guitarist P. Townshend played mainly chordal parts, J. Entwistle often had to perform solo parts, becoming in this way the *frontman* of *The Who*. *Frontman* is the member of a musical or creative group whose onstage behavior or lifestyle receives the most attention. Often the *frontman* is the leader and manager of the group (but may not be, but only represents the "face" of the group) [4 p. 134].

The main J. Entwistle's innovation in positioning the right hand on the bass guitar when playing pizzicato induced changing the thumb position. Various players practiced playing primarily on the bridge or the neck pickups, while J. Entwistle developed the pizzicato technique, where the thumb was placed on the 4th *E* chord. Owing to such a thumb position, the player was able to play in a more aggressive manner, as well as to significantly widen the technical potential of the right-hand remaining fingers.

Another of J. Entwistle's technical innovation was the phenomenal method of playing with the index, the middle and the ring fingers of the right hand when performing pizzicato directly on the neck of the bass guitar. The musician admitted calling this method as the "*typewriter*" for its brightness and clarity [5]. Its essence was that when playing notes, the musician seemed to tap the fingers of the right hand on the bass guitar chords, thereby creating an original percussion basis. In addition, such a sound production method made it possible to play music on all the chords of the bass guitar at once or to use all fingers on one of the four strings.

At the same time, the bass guitar musical part received moreover additional metro-rhythmic flexibility, drawing analogies with chord tapping during the percussion performance of artificial harmonics. It should be noted that such a technique was truly innovative and was subsequently mastered by other bass players who were mainly using the slap technique.

John Entwistle's performance principles based on *My Generation*

Referring to J. Entwistle's oeuvre, the author seeks to analyze his performing style on the basis of *My Generation* (1965) composition from the eponymous album of the rock band *The Who*. The composition was written in the rhythm and blues style with elements of beat music.

It is interesting to know that the song was created by P. Townshend and reflected the views of the British youth — the *Moderats*. The British youth subculture which was formed in the late 1950's and

reached its peak in the mid-1960's [6 p. 24]. In one of his interviews with the music magazine *Rolling Stone*, the guitarist admitted that creating the “*My Generation*” was a young people's attempt to find their place in society” [7 p. 159].

The compositional structure of the song is a lead-chorus form that consists of a 4 verses introduction and of choruses, of a bass and an electric guitar solo, and two links between choruses 2 and 3, and choruses 3 and 4. The composition ends with a coda. The work was written in the rock music genre with a direct rhythm and blues influence.

Table 1:

Form section	Intro	AB	A ₁ B ₁	C	Link	A ₂ B ₂	Link	A ₃ B ₃	Guitar solo + Coda
		Verse 1 + Chorus 1	Verse 2 + Chorus 2	Bass guitar solo		Verse 3 + Chorus 3		Verse 4 + Chorus 4	
Bar	4	16 + 4	16 + 4	16	4	16 + 8	4	16 + 8	28 + 9

The composition begins with an introduction based on 2 harmonic functions (G5-G5/F). The bass guitar part is simple and is based on playing quarter notes for each measure beat. Such a performing feature, used by J. Entwistle, was primarily intended to reveal the character of the performed composition by means of a clear and accentuated meter-rhythmic basis.

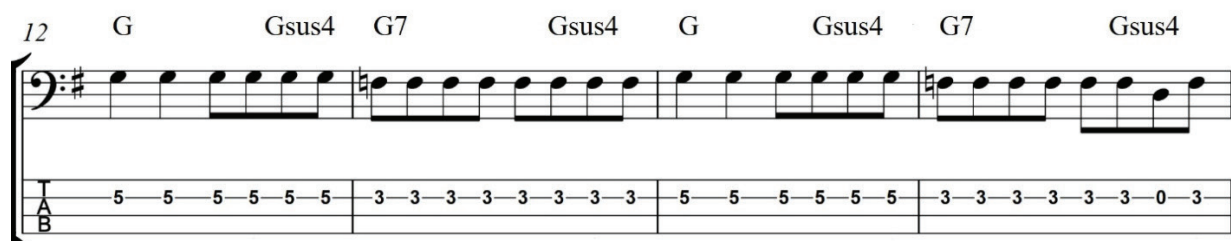
Figure 1:

In the first composition's verse (bar 5), the bass player introduces ascending triplets *f-f#-g*, performed using legato and eighth notes. The given initiative showed the musician's desire to indicate the musical composition's movement through changing the rhythmic durations. Arriving to bar 8, J. Entwistle introduced a short appoggiatura to the note *f*, thereby varying the monotonous rhythmic skeleton of the work. It should also be taken into account that the entire composition was built on a hard two-chord riff.

Figure 2:

Musical text of the composition *Crossroads* borrowed from the publication *25 Essential Rock Bass Classics* [7 p. 35–44]. Reaching the composition's chorus, in order to ensure the uniqueness of the bass line in the accompaniment, the performer used different types of rhythmic patterns. The process was accompanied by active mediator movements, designed to enhance the stylistic features of the composition we are talking about.

Figure 3:



The second verse and the chorus are quite the same as the first one and once done, it is followed by a bass solo.

As laid down by the Norwegian researcher Per Elias Drabløs, the first electric bass guitar performer who played solo on the big stage was not a jazz musician but the rock star J. Entwistle, when recording several bars in the composition *My Generation*. These lines were considered to be the first recorded bass guitar solo [8 p. 40].

It is also reported that wishing to maximize the high frequencies sound within his solo, J. Entwistle purchased specifically for this purpose the six-string bass *Danelectro UB-2 6-String Bass*. However, the thin strings of the instrument would constantly break therefore the musician had to use the *Fender Precision Bass* [1 p. 52].

Figure 4:





It is worth mentioning that the bass solo is based on the minor pentatonic sounds which J. Entwistle played atop the G5 function. Such a decision created a special sound referring to the early archaic blues performed by bluesmen.

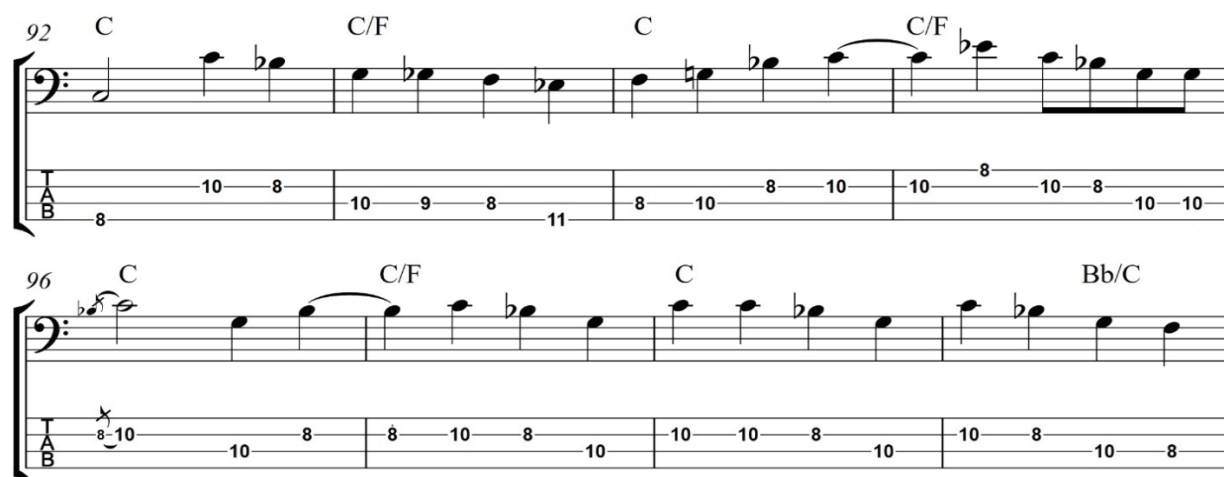
To enhance the sound of a blues note, the musician used a *bend* in bars 28, 36 which was created by means of raising the note c_1 up a semitone. *Bend* is a blues technique in which the playing finger of the left hand moves upward along the fret, tightening the String and moving it towards the adjacent, thicker string [9 p. 26]. As a result of such a sound production method, the blues mode got formed in the part, exacerbating the unstable sound of the composition. Within bar 32, J. Entwistle used as well a *bend*, but the notes c and B^b were produced a quarter-tone up already. To a large extent, it reminded of the electric guitar parts that were typical for that time.

As to bar 41, the musician ingeniously introduced a short appoggiatura into the bass line to smoothly lead the melodic line. At the same time, within a bass solo, various rhythmic units were used within the bars (triplets, quarter-point-sixteenths, etc.), allowing to diversify the minor pentatonic scale sound and to give the bass line an additional impetus.

After a short 4-bar link consisting of two harmonic functions, there followed a transition to choruses 3 and 4 and a verse with a tonal deviation of A -dur and B^b -dur.

The composition ending leads to the electric guitar solo and a coda in a new C major key. It is important to note that atop the main key, the bass guitar mainly performs the C minor pentatonic scale and the C blues scale parts and sounds. So doing, J. Entwistle returned again to the unstable sound of the musical part, significantly exacerbating the modal tensions.

Figure 5:



Conclusions

Based on the analysis of the composition *My Generation*, the following conclusions can be drawn:

1. What distinguishes the J. Entwistle's bass line is the commitment to a clear and accentuated metro-rhythmic basis.

2. Using the minor pentatonic and the blues scales atop the minor major seventh chords greatly enhances the sound of J. Entwistle's bass line, drawing analogies to the early archaic blues sound.
3. The rhythmic structures modification within the bars as well as the metro-rhythmic variability allows us to observe the high performing level of the bass guitarist.
4. The practical use of *bends* on the bass guitar when increasing the main sound by a semitone and by a quarter-tone, as well as by a short appoggiatura, reminds the sound of electric guitar improvisations performed by the musicians of the time.
5. J. Entwistle's artistic activity influenced future performers not only within the rock music, but also within jazz. It is worth mentioning Chris Squire, Geddy Lee, Billy Sheehan, Krist Novoselic, Victor Wooten, etc. among the most famous performers.

Bibliographic References

1. ATKINS, John. *The Who on Record: A Critical History, 1963–1998*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2000. ISBN 978-0-7864-4097-9.
2. CAMPBELL, Michael. *Popular Music in America: The Beat Goes On*. 5th edition. Boston: Cengage Learning, 2019. ISBN 978-1-3375-6037-5.
3. ОДОЕВСКИЙ, В. и Н. КОРЧАГИНА. Исполнительство на акустической гитаре в технике фингерстайл: исторический и методический аспекты. *Музыкальное искусство и образование*. 2020, т. 8, вып. 2, с. 124–139. ISSN 2309-1428.
4. ВЛАСОВА, Лариса; Анна ГЕРШАНОВА; Дмитрий ДЯТКО; Гузель ЕЛИЗАРОВА и Светлана ИГНАТЬЕВА. *Лексикографические штудии 2013: (Международная коллективная монография)*. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2015. ISBN 978-5-4475-3907-8.
5. MORGAN, Simon. *John Entwistle So Who's The Bass Player? Review*. Disponibil: <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/9ngb/> [accesat 2024-01-15].
6. ВЕННЕР, Ян и Джо ЛЕВИ. *Великие интервью журнала Rolling Stone за 40 лет*. Москва: РИПОЛ классик, 2016. ISBN 978-5-386-08502-5.
7. SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. London: Routledge, 2013. ISBN 978-0-2031-8801-9.
8. DRABLØS, Per Elias. *The Quest for the Melodic Electric Bass: From Jamerson to Spenner*. London; New York: Routledge, 2016. ISBN 9781472434821.
9. ПЕНДИШУК, Юрий. *Классическая гитара: сборник пьес и ансамблей для юных гитаристов*. Винница: Нова книга, 2011. ISMN 979-0-707505-70-0.

Manuscris primit la 05.09.2025. Acceptat pentru publicare la 28.10.2025².

² Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

PSYCHOLOGICAL AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES OF THE FALSETTO SOUND PRODUCTION IN MODERN POPULAR MUSIC

PARTICULARITĂȚILE PSIHOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE ALE PRODUCERII SUNETULUI FALSETTO ÎN MUZICA POP MODERNĂ

VIOLETA JULEA¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5441>

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.06>

Falsetto is a unique vocal register that occupies a special place in contemporary musical practice. Today, falsetto is an integral tool both in pop singing, where it is used to create expressive dynamic effects, expand the vocal range, and convey emotional nuances. In this article, a detailed analysis is conducted on the history of the emergence of falsetto, the physiological features of its production both in men and women, the methodological knowledge and pedagogical techniques aimed at achieving a high level of performance technique, as well as the practical application of this technique in contemporary genres. Special attention is paid to the integration of traditional methods with innovative technologies to perfect vocal mastery.

Keywords: singing, falsetto, popular music, vocal technique, vocal register, yodeling

Falsetul este un registru vocal unic care ocupă un loc special în practica muzicală contemporană. Astăzi falsetul este un instrument integral folosit în cântecul de muzică pop, unde este utilizat pentru a crea efecte dinamice expresive, pentru a extinde gama vocală și pentru a transmite nuanțe emoționale. În acest articol se realizează o analiză detaliată a istoriei apariției falsetului, a caracteristicilor fiziologice ale producerii acestuia atât la bărbați cât și la femei, a cunoștințelor metodice și a tehnicilor pedagogice menite să atingă un nivel înalt al tehnicii de interpretare, precum și a aplicării practice a acestei tehnici în genurile muzicii contemporane. O atenție deosebită este acordată integrării metodelor tradiționale cu tehnologiile inovatoare pentru perfecționarea măiestriei vocale.

Cuvinte-cheie: canto, falset, muzică pop, tehnică vocală, registru vocal, yodeling

Introduction

Falsetto is a unique vocal register that occupies a special place in contemporary musical practice. Its use, which dates back to the Italian tradition of the 16th century, has undergone significant changes under the influence of aesthetic, physiological, and technological factors. Today, falsetto is an integral tool both in pop singing, where it is used to create expressive dynamic effects, expand the vocal range, and convey emotional nuances. In this article, a detailed analysis is conducted on the history of the emergence of falsetto, the physiological features of its production, both in men and women, the methodological knowledge and pedagogical techniques aimed at achieving a high level of performance technique, as well as the practical application of this technique in contemporary genres. Special attention is paid to the integration of traditional methods with innovative technologies to perfect vocal mastery.

The Emergence and Evolution of Falsetto

The origins of falsetto date back to the Renaissance in Italy, where the term “falsetto” (derived from the Italian *fa*lso– false) was first used to denote the upper, “head” register of the male voice. Initially, this technique was applied for performing high parts in church music, where a special lightness of sound was required to convey a religious mood [1 p. 896]. Already in the 17th century, in Italian and

¹ E-mail: juleaviola@gmail.com

Lutheran church choirs, falsetto acquired the status of an essential means for delivering high melodic lines, especially when alto parts were entrusted to performers capable of working in this register. The Baroque era was marked by the unique practice of castrating boys in order to preserve their child-like vocal qualities. These performers, possessing soprano, mezzo-soprano, or contralto ranges, set the standard of purity and precision of sound, which later became the model for the development of falsetto technique [2 p. 12]. However, with the change of aesthetic priorities in the transitional period from *opera seria* to *opera buffa*, there arose a need for performers who could provide a unified and powerful sound without the need for surgical intervention. Falsetto singers, as bearers of the “real” voice, began to replace castrati, which became an important stage in the evolution of vocal art [3]. This process reflects not only a technical transformation but also profound socio-cultural changes associated with the abandonment of the brutal practices of the past and the search for new methods to achieve high vocal results.

The modern use of falsetto in pop singing is based on the integration of historical traditions with new pedagogical approaches. The development of recording technologies, sound analysis, and digital processing has made it possible to reproduce and enhance the nuances of the falsetto sound, making it one of the key means of expression in the modern music industry. Thus, the historical dynamics of the development of falsetto reflect a constant striving for the perfection of performance technique, adaptation to new genre requirements, and cultural contexts.

Physiological Features of Falsetto Sound Production

The human voice is formed by the complex interaction of the vocal folds, the respiratory system, and the resonators. In the chest register, the vocal folds vibrate entirely, which provides a rich sound with a full overtone structure. When transitioning to falsetto, a significant change occurs: the vibration is limited only to the thin membranous edges of the vocal folds. The incomplete closure of the folds creates a narrow spindle-shaped gap through which the air passes, forming a soft, “head” sound with a reduced number of overtones. This acoustic feature allows for reaching high notes without excessive strain [4 p. 149].

For the male voice, a sharper and more noticeable transition between the chest register and falsetto is characteristic. This is due to the anatomical features of the male larynx, where the break between the registers is more pronounced, allowing for the creation of bright dynamic contrasts and accentuating emotional peaks in performance. In contrast, the female voice is marked by a smoother transition between registers. The anatomy of the female vocal folds contributes to a more gradual change in timbre, which makes the falsetto less dramatic, yet extremely refined and airy. This difference requires an individualized approach in pedagogy: men need to work on sharp transitions and articulation, whereas women should strive to preserve the integrity of the sound and balance between register boundaries.

Modern research, conducted using high-precision optical methods and digital analysis, allows for observing the distribution of vibratory modes of the vocal folds during the transition to falsetto. These studies confirm that the limited vibration of the peripheral zones of the folds leads to a change in the spectral density of the sound, which directly affects the perception of timbre. The objective data obtained as a result of acoustic analysis serve as the basis for developing new methodological recommendations aimed at optimizing vocal training and protecting the vocal apparatus from strain.

The transition from the chest register to falsetto requires systematic work on controlling breathing, articulation, and muscular tension. The methodology is based on the use of exercises aimed at recognizing the “break zone,” where the singer feels the difference between the full support of the chest sound and the lightness of falsetto performance. A classical exercise is the performance of vowel sounds (for example, “a” and “i”) with a transition over an octave, which helps to identify and consolidate the zone of register change [1, p. 361]. Such exercises require a slow and gradual increase in amplitude and precise control over breathing, which is especially important for pop vocalists.

Another effective method is the use of exercises with syllabic combinations, where the lower register is associated with the syllable “yo” and the upper register with the syllable “di.” This method allows for focusing on the transitional segment and minimizing the abruptness of the timbre change. In some cases, the technique integrates an element of yodeling – a traditional technique that originated from the folk traditions of the Alps. Yodeling, characterized by a sharp and quick switching between registers, contributes to the development of vocal fold flexibility and allows for achieving unexpected dynamic effects. Despite its apparent abruptness, yodeling requires precise coordination and a deep understanding of physiological processes, which makes it an indispensable tool in the arsenal of the teacher of popular-jazz singing [5].

Modern technologies significantly expand the possibilities for analyzing and correcting the vocal technique. The use of specialized programs for spectral analysis, high-quality microphones, and visual feedback systems allows the vocalist to monitor sound changes in real time, correct erroneous transitions, and optimize the training process. Such an integrated approach reduces the risk of vocal fold strain, enables faster achievement of the desired effect, and provides an objective evaluation of progress. These technologies are especially important when teaching falsetto technique, where even minor deviations can significantly affect the final sound.

Since male and female voices have different anatomy and physiology, the methodology for teaching falsetto technique must be adapted to the individual characteristics of the performer. For men, special attention is paid to developing the sharpness and clarity of the transition between registers, as well as working on articulation control to maintain dynamic expression. For female vocalists, in contrast, it is necessary to focus on the smoothness of transitions, the preservation of airiness, and the integrity of the sound. The individualized approach includes the development of personalized training programs, the use of specialized exercises, and constant monitoring of results using digital analysis methods.

Falsetto as an Expressive Tool in Pop Compositions

Falsetto has long become an integral part of the modern pop repertoire. Bands and soloists use this register to create characteristic sound effects, highlight emotional moments, and expand the performance range. In the composition *Night Fever* by the musical group *Bee Gees*, for example, falsetto parts create a sense of lightness and airiness, becoming an important component of the overall harmonic structure [6]. Analysis of such works shows that the skillful use of falsetto allows for achieving a high level of dynamic variability, which is a key element in creating a memorable sound.

Michael Jackson is a striking example of using falsetto to enhance emotional expression. In his composition *Billie Jean*, a combination of neutral and expressive falsetto allows for the creation of deep dynamic contrasts and the emphasis of dramatic moments in interpretation. The analysis of the performance demonstrates how a consistent and clear alternation of registers can serve as a means of forming a unique vocal signature. Other contemporary performers, such as Justin Timberlake and Sam Smith, also actively use falsetto to create subtle nuances and enhance the emotional coloring of the composition. Their work demonstrates that the application of falsetto can be integrated both in solo performance and in backing vocal parts, providing a rich palette of sound effects and enabling the creation of works with a high degree of emotional engagement.

In the genres of popular music, the falsetto technique acquires a particular expressiveness. The use of falsetto not only allows for varying volume and timbre, but also for creating unexpected harmonic turns, which is an important aspect of jazz interpretation. In such genres, the falsetto technique is closely linked with the idea of personal interpretation, where every nuance of performance becomes an element of artistic expression and technical mastery is the basis of emotional persuasion.

Modern musical practice demonstrates the blurring of genre boundaries, as falsetto is used in combination with elements of styles such as R&B, soul, pop-funk, and even country. In the song *She*

Will Be Loved by the pop band *Maroon 5*, a smooth transition is observed between the natural voice and falsetto, which provides a harmonious sound without abrupt timbre changes. Such a synthesis allows for creating new stylistic solutions where traditional techniques and modern technologies work in tandem, ensuring deep emotional and aesthetic richness of the composition.

Conclusions

1. The historical dynamics of the development of falsetto demonstrate how aesthetic and social changes influence the formation of vocal performance norms. From the first mentions in Italian choirs to the abandonment of castrato singing, the evolution of falsetto reflects the striving for more human and technologically advanced methods to achieve high vocal results. The technical features – limited vibration of the vocal folds, specific distribution of overtones, and features of the spectral composition – have become the basic parameters that not only allow for the expansion of range but also create new expressive possibilities.

2. Modern research confirms that the physiological mechanisms underlying falsetto singing enable vocalists to reach high notes with minimal strain. The psycho-physiological reactions accompanying the use of falsetto include an increased heart rate, changes in breathing rhythm, and hormonal fluctuations, which affect both the performer's emotional state and the listeners' perception. These data serve as the basis for developing new teaching methods aimed at optimizing the rehearsal process and protecting the vocal apparatus.

3. Effective mastering of falsetto requires a comprehensive approach in which the pedagogical methodology combines physical preparation, psychological tuning, and the use of modern digital technologies. An interdisciplinary analysis that integrates acoustic, physiological and psychological approaches makes it possible to create objective methodical recommendations that contribute to the development of individual vocal mastery. Such an approach not only preserves the health of the vocal folds but also stimulates the creative development of the performer through precise and detailed work on each sonic nuance.

4. The application of digital technologies and sound analysis programs has become a revolutionary step in the study of vocal technique. Visual feedback systems allow the vocalist to monitor spectral changes in real time, which contributes to the rapid detection and correction of performance errors. This method significantly reduces the time required to achieve a stable falsetto sound, as well as minimizes the risk of professional injuries, ensuring a safe and effective training process.

5. Future research should be directed at creating objective criteria for assessing vocal mastery based on digital sound analysis and physiological indicators. It is important to develop a set of exercises adapted for various types of voices, taking into account the individual features of male and female performers. New methodological recommendations should include not only classical exercises but also innovative techniques that allow the use of modern technologies for controlling and correcting vocal performance.

Bibliographical References

1. *Музыкальный словарь Гроува*. Москва: Практика, 2001. ISBN 5-89816-032-9.
2. AGAGHI, Mihaela. *Personaje lirice în travesti pentru vocea feminină gravă*. Iași: Artes, 2007. ISBN 978-973-8271-79-1.
3. ФЕРНАНДЕС, Доминик. *Древо до корней*. СПб: Инапресс, 1998. ISBN 5-87-135-047-X.
4. SADOLIN, Cathrine. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Tarm Bogtryk A/S, 2021. ISBN 978-87-986797-8-3.
5. *Horea lungă (Doină maramureșeană cu noduri)*. Vasile CHIRA (voce). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=KPJPfPsJ-2Q> [accesat 2025-06-19].
6. *Night Fever*. Bee Gees (pop-rock band). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=SkypZuY6ZvA> [accesat 2025-06-19].

Manuscris primit la 02.07.2025. Acceptat pentru publicare la 05.09.2025²

² Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

KONZERTSTÜCK PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE B. DUBOSARSKI CA MODEL AL GENULUI DE CONCERT SINTETIC ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR MOLDOVENI CONTEMPORANI

KONZERTSTÜCK FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSARSKI AS AN EXAMPLE OF SYNTHETIC CONCERTO GENRE IN THE CONTEMPORARY MOLDOVAN COMPOSERS' CREATION

INESA SEDIH¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3263-8987>

CZU 780.8:[780.614.332.082.4]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.07>

Experimentele în direcția abordărilor individuale, de autor în tratarea mijloacelor de exprimare specifice de gen la începutul secolelor XX-XXI au fost numite genuri „mixte”, ce se manifestă cu pregnanță, în special, prin „difuziunea genurilor” — fenomen ce implică combinarea mai multor aspecte de gen într-o singură compoziție. Genul de concert, care se bazează pe competitivitate și spectaculozitate concertistică, reprezintă o componentă „preferată” a difuziilor de gen în creația compozitorilor din diferite epoci.

Konzertstück (piesă de concert) poate fi încadrat un categoria de „gen difuz de concert” de formă mică — o îmbinare a genului de concert cu piesa instrumentală de cameră. Konzertstück de B. Dubosarschi reflectă nu doar abordarea romantică a genului de concert, ci presupune, pe de o parte, caracterul monologal iar, pe de alta, prezența unui element concertistic de virtuozitate, înrădăcinat în arta populară moldovenească.

Cuvinte-cheie: Konzertstück, gen mixt, concert, difuzie de gen, B. Dubosarschi

Experiments in individual, authorial approaches to treating genre-specific means of expression at the beginning of the 20th and 21st centuries have been called “mixed” genres, which are particularly evident in the “diffusion of genres” — a phenomenon that involves combining several aspects of genre in a single composition. The concerto genre, which is based on competitiveness and spectacular performances, is a “favorite” component of genre diffusion in the work of composers from different eras.

Konzertstück (concerto piece) can be classified as a small-scale “diffuse concerto genre” — a combination of the concerto genre with the instrumental chamber piece. B. Dubosarschi's Konzertstück reflects not only the romantic approach to the concerto genre, but also implies, on the one hand, a monologue character and, on the other hand, the presence of a concerto element of virtuosity, rooted in Moldovan folk art.

Keywords: Konzertstück, mixed genre, concerto, genre diffusion, B. Dubosarschi

Introducere

Concertul instrumental, ca gen al muzicii de ansamblu, își are originea în muzica italiană a secolului al XVI-lea, care s-a transformat constant pe parcursul evoluției sale, căpătând forme multiple. O specie aparte a genului de concert este reprezentată prin compozițiile care demonstrează reînnoirea sa prin sinteza cu alte structuri de gen, în urma cărora apar difuziuni de gen precum: simfonia de concert, sonata de concert sau piesa de concert, care se bazează pe „genul de tip „deschis”, caracter difuz, maleabilitatea hotarelor, ce au determinat respingerea ierarhiei stricte a mijloacelor de gen care s-au stabilit în cadrul canonului clasic-romantic”[1 p. 165].

¹ E-mail: inessazlata75@mail.ru

Difuziile de gen în genul de concert

Experimentele în domeniul genurilor, inclusiv crearea unor structuri de gen difuze, au început deja în epoca formării principalelor sisteme de gen ale artei clasice. După cum scrie M. Lobanova, deja „în epoca barocă, dispăre ideea genului ca fenomen definit, independent, ca fenomen separat de alte tipuri de compoziție” [1 p. 153]. În epoca clasicismului, tradiția creării unor îmbinări de gen a fost adesea asociată cu punerea în evidență a capacităților tehnice-artistice ale instrumentelor, fapt ce determină interesul compozitorilor pentru genurile de concert (*Simfonia Concertantă* pentru oboi, fagot, vioară, violoncel și orchestră *B-dur* de J. Haydn, *Simfonia concertantă* pentru vioară, violă și orchestră în *Es-dur* de W. A. Mozart, Sonata de concert în *e-moll* de F. Veracini etc.)

În epoca „sintezei romantice a artelor”, concertul instrumental interacționează deja nu doar cu simfonia, ci și cu poemul simfonic și genurile vocale. După cum scrie I. Piciughina, „Un aspect specific al procesului de formare a modificărilor originale în cadrul genului de concert în secolul al XIX-lea a fost, prin excelență, „deschiderea” sa către influența altor genuri cultivate în muzica romantică” [2 p. 267]. Potrivit cercetătorului, interacțiunea concertului cu miniatura instrumentală de cameră în secolul al XIX-lea este asociată cu „liricizarea, subiectivarea, psihologizarea genului de concert și formarea noii sale varietăți istorice – concertul romantic [2 p. 270].

Este caracteristic faptul că în secolul al XX-lea mulți compozitori au manifestat, de asemenea, un interes deosebit pentru concert, ceea ce explică în mare parte accentul pus pe strălucirea, spectaculozitatea, caracterul impozant, virtuozitatea interpretării – trăsături specifice genului, „solicitate” în vremurile noastre. Și compozitorii contemporani sunt, de asemenea, atrași de difuziunea genurilor, iar legăturile concertului cu alte genuri se extind. Ca urmare, apar compoziții precum *Concert-Romanță*, *Concert-Elegie* de R. Ledenevși *Concertul-Misteriu* de S. Jukov și alte compoziții care demonstrează diferite varietăți de sinteză în cadrul genului de concert.

În acest context menționăm, că o trăsătură distinctivă a concertului (din italiană. *Concertare*— a concura) este caracterul strălucit, de virtuozitate a interpretării, combinat cu competitivitatea, precum și cu spectaculozitatea concertistică apropiată mai ales de școala componistică moldovenească, care își are rădăcinile în arta populară moldovenească. Astfel, E. Sambriș, cercetând unele concerte semnate de compozitori moldoveni, notează: „Concertele pot fi aduse ca exemplu al unui instrumentalism strălucitor, virtuozitate, nuanțat în culori naționale și, într-un sens larg, descind din tradiția tarafului lăutăresc marcat de măiestria interpretativă concertistică” [3 p. 44]. Nu întâmplător E. Mironenco a remarcat că astăzi „genul concertului instrumental este unul dintre cele mai importante și mai «sociabile» genuri ale muzicii academice” în Republica Moldova [4 p. 155].

Potrivit E. Abramova, compozitorii moldoveni apelează nu doar la genul de concert tradițional din secolele XIX-XX, ci și la mostre ce denotă reînnoirea conținutului și formei [5]. Astfel, în muzica moldovenească contemporană, găsim exemple de genuri concertistice difuze precum: *Simfonia de concert* de D. Kițenko, *Sonata-Concert pentru orchestră* de A. Bojonca, *Simfonia-Concert Legenda ciocârliei* de T. Chiriac, *Rapsodia-concert* de G. Ciobanu și alte lucrări care demonstrează diferite tipuri ale difuziunii genurilor.

Este caracteristic faptul, că posibilitățile genurilor de concert l-au atras și pe Boris Dubosarschi, care, conform pertinentei observații a G. Cocearova, nu doar cunoștea perfect natura instrumentelor cu coarde, dar avea și o bogată experiență în comunicarea cu interpreți valoroși, ceea ce i-a permis compozitorului să creeze lucrări marcante în ce privește „modelarea originală a genului și stilului” [6 p. 38]. Putem aminti aici lucrări precum *Concertul* pentru saxofon și orchestră de cameră (1981), *Concertul* pentru pian și orchestră simfonică (1983), *Vivaldiana: Concert* pentru nai și orchestră de cameră (1986), *Concertul* pentru trombon și orchestră simfonică (1987). În creația compozitorului, genul de concert difuz este reprezentat de *Konzertstück* pentru vioară și pian (1997).

Ca și specia de *concertino*, *Konzertstück* (piesă de concert) aparține concertelor de formă mică, cu singura diferență că *concertino* conține mai multe mișcări, având forme ciclice, ce diferă de concert

doar prin dimensiuni mai mici (*Concertino* pentru cvartet de coarde de I. F. Stravinski). *Konzertstück* este o piesă solo de virtuozitate, strălucită, într-o singură mișcare, întâlnită în creația compozitorilor romantici. În acest context, aducem ca exemple creațiile *Konzertstück* pentru pian și orchestră op.79 de C. M. Weber, *Konzertstück* pentru două clarinete și orchestră nr. 2 op.114 de F. Mendelssohn, precum și *Konzertstück* pentru pian și orchestră op. 11 în *h-moll* de A. Goedicke ș.a.

Konzertstück de B. Dubosarschi, scris în 1997, este o lucrare de concert pentru vioară și pian într-o singură mișcare, interpretarea căreia presupune o măiestrie deosebită. Dramaturgia lucrării se bazează pe combinarea și interacțiunea a două sfere figurative contrastante, dintre care una este prezentată în secțiunile extreme ale formei și este asociată cu imagini ale genului de *toccată* și mișcare motorie, iar cea de-a doua – în secțiunea mediană cu caracter liric, bazată pe stilizarea folclorului moldovenesc, în spiritul melodiilor lirice de cântec popular.

În introducere are loc expunerea conceptului, precum și a nucleului tematic al întregii lucrări, structurat pe opoziția contrastantă a două imagini: mișcarea dură, veloce de *toccată* în secțiunile extreme și discursul blând, visător, realizat în culori „pastelate”, în baza materialului folcloric stilizat, în episodul median. Compoziția debutează cu apariția timidă a unei melodii solo în partida viorii, pe fundalul pedalei unor acorduri invariabile disonante de cvartă ale pianului.

Apariția temei învolburate a primei părți, expusă în șaisprezecimii în partida viorii, cu accentuarea fiecărui timp pe un *ostinato* insistent este precedată în acompaniamentul pianului de un motiv individualizat strălucitor, axat pe intonația unei terțe micșorate, ce se „rotește” în jurul treptei I-a a gamei *la minor*. Tema principală este scrisă într-o măsură ternară și amintește un zbor haotic, un dans fantastic și sinistru (m. 23–26).

Episodul median al *Konzertstück* este anticipat de „reafirmarea” formulei ritmico-melodică a acompaniamentului din introducere, construită pe „rotirea” sincopată în jurul primei trisonului *la minor*, precum și pe intervalul de terță micșorată. În această secțiune, intervalul dat se evidențiază în mod activ, ca o importantă leit-intonație a compoziției, infiltrându-se rapid în toate straturile texturii, inclusiv în melodie, fiind percepută ca un simbol al unei forțe malefice, un zâmbet sarcastic, în spiritul imaginilor mefistofeliene ale epocii lui F. Liszt (m. 70–73). Cvinta — asociată cu sonoritatea cimpoiului — ce simbolizează încă din timpul romanticilor (în special, la F. Chopin) încărcătura semantică a unui element de artă populară, stă la baza acompaniamentului armonic al temei tandre, sublime a episodului median, apropiat, prin structura sa, de genurile lirice ale folclorului moldovenesc. Libertatea ritmică a temei *Andante*, în combinație cu structura intonațională bazată pe motive descendente de cântec, o aduce mai aproape de așa-numita imagine „mioritică” a folclorului moldovenesc.

Acompaniamentul în cvintă de tip *bourdon* (*ison*) alternează cu figurația armonică bazată pe acordurile de cvartă din introducere, evocând asocieri cu ciupirea blândă a corzilor, subliniind nu doar caracterul său liric, ci și expresivitatea folclorică (m. 104–132). Acest episod contrastant apare ca o rază strălucitoare care străpunge caracterul motoriu de *toccată* al secțiunilor extreme și creează senzația de goană „după vânt” — nesfârșită și fără sens, fiind perceput ca o mică și instabilă insulă de seninătate și pace în fluxul interminabil al conveniențelor și grijilor deșarte. Astfel, episoadele extreme ale compoziției monopartite constituite din trei secțiuni, în care se expune o temă dansantă, în metru ternar și denotă trăsături specifice genului de dans: formula ritmică, accente caracteristice pe primul timp, în combinație cu leit-intonația „rânjetului sarcastic”, în spiritul esteticii romantismului. Tema poetică, visătoare a secțiunii de mijloc, dimpotrivă, se bazează pe intonații moi, rotunjite, cantabile, apropiate de lirica cântecului folcloric moldovenesc.

Lanțul de terțe micșorate în partida pianului, la diferite voci, combinat cu expunerea în secvență amotivului inițial, „decupat” din tema principală a secțiunilor extreme ale compoziției, precedă reluarea temei propriu-zise. Repriza *Konzertstück* reprezintă o copie aproape „literală” și exactă a primei secțiuni, în care predomină mișcarea motorie bazată pe stilistica limbajului componistic contemporan.

Caracterul static al reprizei este întâmplător, ci vine să sublinieze monotonia vieții — deșertăciunea deșertăciunilor, viața „închisă” într-un cerc vicios.

Concluzii

Astfel, dramaturgia de gen joacă un rol important în conceptul creației analizate, care se bazează pe coliziunea „lexicală” nu doare dintre două genuri, ci și dintre două stiluri, inclusiv mișcarea motorie, mijloacele modal-armonice moderne ale artei muzicale a secolului al XX-lea, pe de o parte, și mijloacele specifice genurilor folclorice, pe de altă parte. Astfel, metodele de utilizare a aluziilor de gen, ale citării genului, transferă genul în sfera compoziției bazate pe principiile „dramaturgiei simultane” (termenul M. Lobanova), în contextul căreia sunt combinate diferite stiluri, genuri, tehnici de compoziție [1 p. 161].

Un rol important în dramaturgia lucrării îl joacă sistemul de leit-intonatii, care cuprinde atât complexe armonice, cât și intonaționale. Astfel, rolul leit-armoniei compoziției îl joacă secvențele sonoristice ale acordurilor de cvartă-cvintă, precum și intonația sincopată a terței micșorate, care poartă o încărcătură semantică importantă. Aceasta include și leit-intonatia „rânjetului sarcastic” în spiritul esteticii romantismului sau motorica mișcării „perpetuum mobile” a secțiunilor extreme și alte mijloace de exprimare muzicală care capătă o semnificație simbolică în această compoziție.

De asemenea, în această lucrare este realizat și procedeul „reînvierii tradiției”, atestat în muzica lui G. Sviridov, B. Ceaikovski, A. Eșpai și a altor compozitori, cărora le datorăm „restaurarea sistemului primordial de idei morale și estetice” [1 p. 174]. Printre altele, acest tip de concepte artistice au stat la baza idiolectului multor lucrări ale lui D. Șostakovici care au continuat linia provenită din muzica lui G. Mahler și A. Berg, ce include antiteze figurative precum „om-lume”, „personalitate creativă — zgomotele vieții cotidiene”, „personal — non-spiritual” etc.

Astfel, din punctul de vedere al dramaturgiei, *Konzertstück* de B. Dubosarschi poate fi atribuit speciei deconcert-monolog romantic, în care influența miniaturii instrumentale determină absența caracterului dialogic, competitiv la nivelul interacțiunii dintre participanții la actul interpretativ. În același timp, compoziția poate fi tratată ca un dialog interior, în care se aud ecouri ale reflecțiilor autorului asupra sensului și scopului artistului în lumea modernă, sarcina principală a căruia este de a transmite oamenilor valorile eterne inerente tezaurului folcloric muzical moldovenesc.

Referințe bibliografice

1. ЛОБАНОВА, Марина. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN 5852850314.
2. ПИЧУГИНА, Юлия. Концерт и миниатюра: пути взаимодействия инструментальных жанров в эпоху романтизма. *Вестник Ставропольского государственного университета*. 2009, № 64, с. 267–271. ISSN 1991-5062. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-i-miniatiyura-puti-vzaimodeystviya-instrumentalnyh-zhanrov-v-epohu-romantizma> [accesat 2024-11-28].
3. САМБРИШ, Елена. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруци). *Ануар științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 39–44. ISSN 1857-2251.
4. МИРОНЕНКО, Елена. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинэу: Primex Com, 2014. ISBN 978-9975-101-03-7.
5. АБРАМОВА, Э. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии*. Кишинев: КГУ, 1988.
6. КОЧАРОВА, Галина. «Quatre tableaux pour orchestra a cordes» Бориса Дубоссарского: музыкальный эксфрасис или индивидуальное художественное послание. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 1 (21), pp. 38–44. ISSN 2345-1408.

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

DIMENSIUNEA FOLCLORICĂ ÎN LUCRAREA *CHIȘINĂUL DE CÂNDVA* PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ DE COARDE DE VLAD BURLEA

THE FOLKLORIC DIMENSION IN THE WORK *CHIȘINĂUL DE CÂNDVA* FOR FLUTE AND STRING ORCHESTRA BY VLAD BURLEA

ELENA MARDARI¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-3460-3419>

CZU [780.8:780.641.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.08>

Creația compozitorului Vlad Burlea oferă un teren vast de cercetare a diverselor aspecte legate de arta muzicală, tehnicile de compoziție, tradiție și modernitate etc. Tematica valorificării sursei folclorice în lucrările lui Vlad Burlea este un subiect aparte, unde putem descoperi diferite nivele ale acestui fenomen: de la preluarea nemijlocită a materialului folcloric și trecerea acestuia prin filtrul creativ și componistic specific muzicii academice (a orchestrei de cameră, a celei simfonice, a pianului ș.a.) până la absorbirea elementelor folclorului muzical într-o textură complexă ce denotă un sofisticat limbaj componistic contemporan. „Chișinăul de cândva” pentru flaut și orchestra de coarde este un exemplu elocvent al utilizării folclorului în creația componistică.

Cuvinte-cheie: sursa folclorică, valorificare, creație componistică, Vlad Burlea, limbaj muzical

The work of composer Vlad Burlea offers a vast field for the study of various aspects related to musical art, composition- al techniques, tradition and modernity, etc. The theme of incorporating folkloric sources in Vlad Burlea's works represents a distinct subject, within which we can identify different levels of this phenomenon: from the direct use of folk material and its passage through the creative and compositional filter specific to academic music (of the chamber orchestra, the symphonic orchestra, the piano, and others), to the absorption of elements of musical folklore into a complex texture that reveals a sophisticated contemporary compositional language. “Chișinăul de cândva” for flute and string orchestra is a compelling example of the use of folklore in compositional creation.

Keywords: folkloric source, valorization, compositional creation, Vlad Burlea, musical language

Introducere

Lucrarea *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde [1] reprezintă o fantezie-potpuriu, însuși compozitorul indică aceasta în partitură. Opusul a fost scris în anul 2022 pentru vioară și pian și interpretat pentru prima dată de Radu Tălămbuță (vioară) și Luminița Ionică (pian) în cadrul concertului aniversar al lui Vlad Burlea din 28 septembrie, 2022. În același an, creația *Chișinăul de cândva* a fost transcrisă pentru flaut și orchestra de cameră, iar premiera noii redacții a avut loc pe 19 noiembrie la Muzeul de Istorie din Chișinău în interpretarea Ecaterinei Cojocari – flaut, acompaniată de *National Youth Orchestra*, la pupitrul dirijoral – Adriano Marian.

La nivel ideatic, creația dată este o fantezie în care autorul relatează despre viața orașului Chișinău de altă dată, pe când era o localitate mică, un sat, iar ca gen muzical constituie un *potpuriu*. Caracteristicile genului de *potpuriu* îi oferă posibilitatea maestrului să creeze o lucrare în stilul suitei de melodii folclorice. Materialul muzical este axat pe melodii de inspirație folclorică de origine urbană, iar mani- era componistică îmbină armonios elementul folcloric cu tehnici moderne de scriitură componistică.

¹ E-mail: gutu.lenka@mail.ru

Particularități structurale și de modelare a sursei folclorice

Arhitectonica de ansamblu conturează particularitățile formei *Rondo*. Schematic o putem indica în felul următor (**Tabelul 1**).

Tabelul 1

R	A	R ₁	B	R ₂	C	R ₃	D	R ₄	Coda
Refr.	<i>Mahalaaua meseriașilor</i>	Refr.	<i>Cinema-tograful</i>	Refr.	<i>Mahalaaua crâșmei</i>	Refr.	<i>Moara roșie</i>	Refr.	Refr.
mm. 1-18	mm. 19-34	mm. 35-44	mm. 45-62	mm. 63-69	mm. 70-83	mm. 84-93	mm. 94-154	mm. 155-161	mm. 162-179

Din punct de vedere al planului tonal-armonic, compozitorul utilizează sfera tonalităților diatonice, începând cu tonalitatea *C-dur* și continuând cu *G-dur*, *D-dur* și *B-dur*, ceea ce indică spre legătura cu structura sonoră specifică melosului folcloric. Menționăm faptul că refrenul, pe parcursul desfășurării discursului muzical, este de fiecare dată variat și modificat, iar compartimentele au ca titlu denumiri ale locurilor sau împrejurimilor orașului vechi. Ca sursă melodică, atât refrenul cât și compartimentele au la bază citate folclorice, indicate de compozitor în partitură.

Lucrarea debutează cu refrenul propriu-zis într-un tempo moderat. Sursa folclorică o constituie cântecul de glumă *M-am pornit la Chișinău*, având un conținut umoristic. [2]. Totuși, prin caracterul său dansant, de promenadă, acest citat ce stă la baza materialului muzical al refrenului reflectă conceptul ideatic cu tentă istorică a lucrării, conferind o „atmosferă specifică epocii” evocată în creația maestrului Vlad Burlea. Linia melodică este trasată în partida solistului, iar suportul armonic îl oferă orchestra de coarde (**Exemplul 1**).

Exemplul 1

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, refren R

Moderato ♩ = 95

Vlad Burlea

Flute

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Ulterior, refrenul este modificat prin dezvoltare melodică, utilizându-se fragmentarea, salturile, trilurile, pauzele, de asemenea, este augmentat ritmic, fiind expus în durate mai mici, de șaisprezecimi (**Exemplul 2**).

Exemplul 2

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, refren R

Primul compartiment A este intitulat *Mahalaia meseriașilor*. El are la baza tematismului muzical o melodie în caracter de horă și creează imaginea, atmosfera unui loc plin de mișcare, agitație, de forfotă, unde meseriașii își are fiecare spațiul său de muncă. Scena este redată prin utilizarea în limbajul muzical a salturilor la diferite intervale, pasajelor agile ascendente, formulelor ritmice de acompaniament și punctate, acorduri pe timpi slabi (*Exemplul 3*).

Exemplul 3

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment A

Mahalaia meseriașilor

Pe parcursul desfășurării discursului muzical se produce o creștere a intensității sonore. Astfel sunt utilizate pasaje în registrul înalt, salturi, sunete alterate, ornamente, ca urmare, are loc o explozie a sonorității ce creează o atmosferă în care predomină gălăgia făcută de utilaje, strigătele meseriașilor, vocile drumeților sau altor persoane ajunse în „mahalaia meseriașilor”. Sonorizarea este un procedeu de tehnică componistică folosit de către compozitor pentru a reda exact imaginile, sentimentele și atmosfera dorită. În rezultat, avem o pictură muzicală autentică, ce ne transferă în timp și spațiu (*Exemplul 4*).

Exemplul 4

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment A

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Refrenul (m. 45) revine transfigurat, diminuat și expus fragmentat la grupul de viori, apoi preluat în partida flautului pe *ritenuto*.

Imaginea muzicală este redată ingenios în următorul compartiment B cu titlul *Cinematograful*. Aici compozitorul recurge la paleta sonoră a jazzului, creând atmosfera unui cinematograf de pe timpuri în care derulează un film, iar muzica sună pe viu. Se știe că Vlad Burlea scrie muzică și pentru film, de asemenea, ghidează tinerii în acest sens. Conținutul muzical al acestui fragment ne amintește de coloana sonoră a unui film vechi (**Exemplul 5**).

Exemplul 5

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

non vibrato

Div. tutti

v-no solo

Div. altri

Atmosfera compartimentului B este completată prin reluarea refrenului adaptat stilului de jazz (m. 63). Astfel, de data aceasta se îmbină armonios sursa folclorică și elementele de jazz, în special, sub aspect ritmic (**Exemplul 6**).

Exemplul 6. Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, refren R_2

63 64 65

Fl. *mf*

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Cb.

Treptat, se realizează trecerea la compartimentul C – *Mahalaia crâșmei* (m. 75). Aici compozitorul utilizează diverse procedee de scriitură componistică pentru a reda imaginea crâșmei și anume: multiple *glissando*-uri, sunete fără înălțime fixă, execuție *pizzicato* și *rubato satiric*, *sughiț* indicat de autor, pasaje scurte ascendente și descendente, imitare muzicalizată a unor căzături, evident a persoanelor „cu chef”. Muzica acestui compartiment are un caracter satiric, vesel, haios. Compozitorul folosește ca citat folcloric melodia cântecului *Butelcuța mea* din repertoriul celebrei cântărețe de muzică populară Maria Tănase [3]. Mulțimea prezintă poartă o conversație amuzantă, nu întotdeauna coerentă, ceea ce este redat prin utilizarea imitației la diferite instrumente din partitură, a procedeelelor *staccato*, *pizzicato*, *legato* (**Exemplul 7**).

Exemplul 7

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment C

75 76

Fl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *mp*

Vla. *pizz.* *arco* *mf*

Vc. *pizz.*

v-no I solo

v-no II solo

v-la solo

Cello solo

Revenirea refrenului temperează „zarva” sonoră, readucând discursul muzical la atmosfera inițială, relativ calmă, la un călător imaginar, care vizitează diferite locuri și admiră frumusețea orașului.

Moara roșie este ultimul compartiment al lucrării – D. Compozitorul utilizează ca sursă intonațională cântecul urban de popularitate *Morărița* [4], muzica – Vasile Vasilache, versuri – N. Stroe, P. Maximilian. În partida solistului este expusă melodia, iar orchestra o susține cu un acompaniament armonic transparent și rarefiat (*Exemplul 8*).

Exemplul 8

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment D

The musical score for 'Moara roșie' is presented for a flute (Fl.) and a string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The score begins at measure 92. The flute part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic at measure 93, followed by a piano (*p*) section starting at measure 94. The string quartet provides a harmonic accompaniment, with the violin I and II parts playing a rhythmic pattern. The viola, cello, and double bass parts also contribute to the texture, with the cello and double bass parts marked with a piano (*p*) dynamic. The title 'Moara roșie' is written above the flute staff at measure 94, followed by three asterisks (***) indicating the end of the piece.

În acest compartiment, destul de voluminos comparativ cu celelalte, caracterul folcloric predomină, impunându-se tot arsenalul de limbaj muzical: ritm – de horă, punctat; ornamentare – mordente, apogiaturi, triluri; pasaje melodice specifice dansului popular etc. De asemenea, modelarea sonorității orchestrei de muzică populară se produce prin intermediul celei de coarde (*Exemplul 9*).

Exemplul 9

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment D

The musical score for 'Chișinăul de cândva' is presented for a flute (Fl.) and a string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The score begins at measure 109. The flute part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic at measure 110, followed by a section marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic at measure 111. The string quartet provides a harmonic accompaniment, with the violin I and II parts playing a rhythmic pattern. The viola, cello, and double bass parts also contribute to the texture, with the cello and double bass parts marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as trills (*tr*) and accents (*>*) to enhance the folkloric character.

Procedeul imitativ aplicat prin repetarea anumitor motive la diferite instrumente este prezent și aici, redând atmosfera de la moară, cu mulțimea ce-și așteaptă rândul și discuțiile, altercațiile purtate (*Exemplul 10*).

Exemplul 10

Vlad Burlea, *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde, compartiment D

The musical score for 'Chișinăul de cândva' is presented for five instruments: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score spans measures 112, 113, and 114. The Flute part features a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *f*. Violin I and II play a rhythmic accompaniment, with Violin I reaching a *mf* dynamic in measure 114. The Viola and Violoncello provide a steady bass line. The key signature is one flat (B-flat).

Ultima trasare a refrenului (R4, mm. 155) readuce primul citat folcloric – cântecul *M-am pornit la Chișinău*, care, evident, precum am subliniat anterior, este transformat, variat, de parcă ar prelua încărcătura emoțională din compartimentul D. Coda încheie discursul muzical al lucrării utilizând materialul muzical al refrenului. Se produce o acumulare treptată de energie, survenind în final culminația la toate instrumentele printr-o sonoritate continuă și emoții efervescente. Finalizează creația energic, în caracter de dans, fastuos și impresionant.

Concluzii

Așadar, macrostructura creației *Chișinăul de cândva* pentru flaut și orchestra de coarde de Vlad Burlea se axează pe o suită de melodii populare. Ele sunt prelucrate, tratate creativ și expuse conform conceptului ideatic al lucrării. În rezultat, sub aspectul formei, se conturează un *rondo* combinat cu trăsăturile arhitectonice specifice genului de suită, părțile constitutive ale căreia au denumiri concrete, formulate de autor, ce reflectă un anumit conținut de idei, dar și componentele unei surse folclorice, amintindu-ne de suitele instrumentale de melodii populare.

În această lucrare compozitorul îmbină diferite aspecte ale procesului de valorificare a folclorului muzical: citarea, elemente de limbaj muzical, nivelul semantic. Lucrul cu materialul tematic este unul divers: Vlad Burlea recurge la procedee de scriere componistică tradițională și contemporană, cum sunt cele polifonice – imitația, canonul, de asemenea, procedeul variațional, elemente de sonorizare, care, de fapt, se regăsesc și în procesul de creație folclorică, în special, în muzica instrumentală. Astfel se produce o dizolvare firească a sursei folclorice în textura muzicală a creației pentru flaut și orchestra de coarde *Chișinăul de cândva*, țesută într-o tehnică componistică modernă.

Referințe bibliografice

1. BURLEA, Vlad. *Chisinaul de candva...*: fantezie potpuriu pentru flaut și orchestra de coarde. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=J-rSVi-Wd4s> [accesat 2025-10-26].
2. *M-am pornit la Chișinău*. Eugeniu URECHE (voce). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=PD7JzxbgWtM> [accesat 2025-10-25].
3. *Butelcuța mea*. Maria TÂNASE (voce). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=iTSdNAkUbb4> [accesat 2025-10-27].
4. *Morărița*. Mirabela DAUER (voce). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Pe06GXTPReA> [accesat 2025-10-26].

Manuscris primit la 14.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

ROMANȚA MONDENĂ URBANĂ: ASPECTE MELODICE ȘI INTERPRETATIVE

THE URBAN SALON ROMANCE: MELODIC AND INTERPRETATIVE ASPECTS

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3060-7546>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.09>

Articolul de față își propune să analizeze romanța mondenă urbană din perspectiva structurii muzicale și a interpretării vocale, pentru a evidenția complexitatea acestui gen artistic aflat la granița dintre tradiție și modernitate. Romanța apare și se dezvoltă în spațiul românesc începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, într-un context de modernizare accelerată a societății. Penetrarea influențelor occidentale, mai ales franceze și italiene, în cultura urbană românească, alături de persistența unor tradiții orientale și autohtone (muzica lăutărească și folclorul țăranesc), a contribuit la formarea caracteristicilor melodice și interpretative ale acestui gen hibrid, profund afectiv și adaptabil gustului societății.

Cuvinte-cheie: romanță mondenă urbană, conținut, structură melodică, interpretare, vocalitate

This article aims to analyze the urban salon romance from the perspective of musical structure and vocal interpretation, in order to highlight the complexity of this artistic genre situated at the boundary between tradition and modernity. The romance emerged and developed in the Romanian cultural space starting in the first half of the nineteenth century, within a context of accelerated societal modernization. The penetration of Western influences, especially French and Italian, into Romanian urban culture, together with the persistence of certain Eastern and indigenous traditions (lăutărească music and rural folklore), contributed to shaping the melodic and interpretative characteristics of this hybrid genre, deeply emotional and adaptable to the tastes of society.

Keywords: urban salon romance, content, melodic structure, interpretation, vocality

Introducere

Romanța mondenă urbană este un gen muzical cu valențe literare, melodice și interpretative deosebite, care s-a impus în cultura românească modernă, în special, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și a atins culmile înfloririi în perioada interbelică. Ștefan Ciubotaru remarcă: „În timp ce germanii au liedul, italienii cançoneta, francezii șansoneta, românii au romanța (...), gen vechi de pe vremea fraților Văcărești și-a lui Anton Pann. Această îmbinare de cântec popular și muzică lăutărească care este romanța, după unii muzicologi, este o specie urbană „cultă” ce a fost a tuturor în ceasurile de destindere și intimitate, străină de împrejurările solemne și festive, cunoscută în lumea orașelor de altădată cu petrecerile din grădinile de vară, unde se întâlneau oameni cu diferite preocupări” [1 p. 469].

Aflată la intersecția dintre muzica de salon, poezia lirică a cafenelei literare și actul interpretativ determinat, în mare parte, de spectacolul de varietăți, romanța reflectă nu doar sensibilitatea unei epoci, ci și rafinamentul artistic al societății urbane, al elitelor intelectuale și artistice din acele timpuri. Romanța devine, astfel, un mijloc de exprimare artistică accesibil, dar profund.

După instaurarea regimului sovietic, romanța este supusă unei revizuirii ideologice, fiind limitată în programele de concert, dar păstrată, totuși, în circuitul cultural, în deosebi prin transmisiuni radi-

¹ E-mail: dianavaluta@gmail.com

ofonice. În perioada de după 1991, romanța este revalorizată ca patrimoniu cultural imaterial, cu un interes reînnoit din partea cercetătorilor și a publicului. Dovadă sunt cele două festivaluri cu secțiunile creație și interpretate ale romanței *Crizantema de Aur* de la Târgoviște (România) și *Crizantema de Argint* de la Chișinău. Prin analiza textului poetic, a melodiei și a actului interpretativ, putem înțelege metamorfozele care s-au produs în morfologia romanței și de ce continuă să emoționeze și să inspire, chiar și într-un context contemporan digitizat.

Particularitățile melodiei

Romanța mondenă se axează, în primul rând, pe un text liric, adesea adaptat din poezia cultă sau compus special pentru o melodie de romanță. Conținutul acestor texte, specificul versificației determină configurarea și arhitectonica melodiei. Astfel, tematica textelor reflectă registre emoționale profunde, în special, iubirea neîmplinită, dorul, trecerea timpului, amintirea și regretul. În romanța urbană mondenă dragostea față de o persoană sau ca un sentiment generalizat, este, de regulă, idealizată, melancolică și plasată într-un spațiu atemporal. Ca exemplu, textele romanțelor precum *Pe lângă plopii fără soț*, *N-ai să știi niciodată*, *Călugărul din vechiul schit* exprimă o tensiune între iubirea visată și realitatea absenței sau pierderii.

Versurile romanței sunt, în general, metrice, cu rime predominant împerecheate sau încrucișate, iar frazarea este adaptată melodiei. Se remarcă folosirea frecventă a metaforelor, epitetelor și personificărilor, toate contribuind la crearea unui cadru liric sugestiv și încărcat emoțional, transmis prin vocalitatea interpretării.

În melodia romanței se împletesc influențe din muzica clasică occidentală, cântecul liric al trubadurilor și truverilor din spațiul european, elemente din folclorul românesc, atât țărănesc cât și lăutăresc. Astfel, liedul german, cançoneta italiană și șansoneta franceză au fost un model de miniatură vocală cu accent pe expresia poetică lirică, cântecul folcloric propriu-zis și doina au contribuit prin conținutul liric și confesiv, iar muzica lăutărească urbană a determinat libertatea agogică, cromatismul expresiv și specificul interpretării. Muzica de salon a secolului XIX a avut și ea un rol semnificativ în ceea ce privește acompaniamentul și stilul interpretativ. Romanța urbană a fost, ca urmare, un produs al unui sincretism stilistic și cultural, dar a dobândit rapid o identitate proprie prin tematica profund emoțională, exprimată cu mijloace melodice și armonice accesibile interpreților.

Structura melodică a romanței urbane este un element definitoriu al acestui gen muzical, contribuind esențial la transmiterea emoției și la crearea atmosferei intime și nostalgice specifice. Melodia romanței urbane este, de regulă, liniară și clar conturată, cu o dezvoltare firească, fără salturi mari sau bruște. Chiar dacă sunt utilizate uneori salturi mai mari de terță, acestea sunt acoperite cu o mișcare treptată în direcție inversă. Ambitusul este, în general, restrâns sau mediu, cuprins între o cvintă și o decimă, permițând o interpretare expresivă și accesibilă. Acest ambitus limitat nu este însă un obstacol expresiv, dimpotrivă, permite un control mai mare asupra nuanțelor interpretative și un plus de intimitate în redarea emoțiilor, favorizează transparența discursului muzical și pune accentul pe mesajul emoțional. Astfel, melodia reprezintă, în cadrul romanței mondene, nucleul expresiv, purtătorul mesajului afectiv. De aceea, analiza structurii melodice este esențială în înțelegerea și definirea romanței urbane ca formă muzicală și expresivă.

Profilul melodic este descendent sau ondulator, evitând contururile agresive sau dramatismul excesiv. Această tendință susține caracterul melancolic, meditativ sau elegiac al romanței. Arhitectonica melodică este organizată, în general, pe baza unor fraze simetrice, cu perioade bine definite, simetrice (de exemplu, 2+2, 4+4 măsuri etc.). Această simetrie este un element clasic de construcție, împrumutat din muzica cultă, adaptat sensibilității romanței, contribuind la coerența discursului muzical și la facilitatea înțelegerii memorării romanței.

În textura muzicală sunt frecvent întâlnite motive melodice scurte, repetitive, care pot fi reluate identic sau cu variații subtile ritmice, melodice sau dinamice. Acest procedeu contribuie la construirea

unei atmosfere de insistență afectivă, sugerând zbuciumul interior al personajului liric și favorizând consolidarea ideii poetice. Astfel, repetiția nu este doar un element structural, ci și expresiv, marcând o intensificare treptată a trăirilor.

Romanța urbană este scrisă, în general, în tonalități majore sau minore, dar predomină cele minore, care susțin atmosfera melancolică. Melodia urmează, de obicei, un discurs tonal tradițional, un parcurs diatonic în cea mai mare parte, dar include adesea și incursiuni cromatice, mai ales pe trepte sensibile sau în cadrul unor modulații pasagere. Aceste elemente cromatice intensifică trăirea exprimată, introducând tensiuni afective subtile în discursul melodic-armonic. Spre exemplu, romanța *De ce nu-mi vii?* [2], scrisă în 1887 de Iancu Filip pe un text liric eminescian² [3 p. 214]. Această romanță are o linie melodică clar articulată, cu fraze simetrice de câte 4 măsuri. Ea este în tonalitate minoră, care creează o stare de melancolie și interiorizare. Versul este octosilabic, cu rima succesivă, ceea ce ne amintește de particularitățile versului popular cântat. Strofa melodică se axează pe opt versuri, respectiv, două strofe poetice. Are o formă bipartită cu elemente de repriză, de tipul AA'B A'. Coda romanței presupune repetarea părții a doua BA'.

Discursul muzical în interiorul strofei muzical-poetice presupune următoarea desfășurare (**Tabelul 1**).

Tabelul 1

Melodia	A		A'		B		A'	
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>
	2 măs.	2 măs.	2 măs.	2 măs.	2 măs.	2 măs.	2 măs.	2 măs.
Versul	A	B	C	D	E	F	G	H

Melodia evoluează în pași mici, cu salturi ocazionale de terță sau cvartă, cu cromatisme în partea a doua B, ceea ce contribuie la creșterea tensiunii emoționale și crearea unei atmosfere dramatice. Ambitus cuprinde intervalul de octavă, suficient pentru ca interpretul să poată reda o gamă largă de nuanțe ale trăirilor sufletești. Tempoul este relativ liber, iar ritmul se axează pe unități de doime, pătrime și optime, doimile fiind în semicadențe și cadențe, amintindu-ne de opririle pe sunete lungi în melodia din finalurile doinei. Expresivitatea este susținută de relația strânsă dintre text și linia melodică, fiecare vers fiind tratat ca un segment muzical autonom, dar integrat în fluxul melodic general.

Aspecte ale interpretării vocale

Interpretarea romanței presupune o dimensiune teatrală, apropiată de arta actorului. Interpretul nu este doar un cântăreț, ci un transmițător de trăire și un povestitor al unei drame interioare. Vocea va fi caldă, amplă, cu registru extins și capacitate de variație dinamică, iar dirijarea sonorității vocale se va axa pe fraza muzicală și pauzele expresive. Dicția trebuie să fie clară, necesară pentru a reda fidel mesajul poetic. Fraza muzicală este articulată într-o manieră retorică, adesea asemănătoare cu frazarea verbală a poeziei, ceea ce întărește caracterul narativ și confesiv al romanței.

Melodia romanței urbane este adesea îmbogățită printr-o ornamentație moderată, dar bine aleasă, menită să sporească expresivitatea, fără a perturba claritatea interpretării liniei melodice, având ca scop accentuarea trăirii interioare, nu obținerea unui efect de virtuositate. Se folosesc, de regulă, portamente, apogiaturi scurte, glissando și accentuări expresive. Aceste ornamente sunt influențate de tradiția muzicii lăutărești, fiind adaptate unui cadru urban și unui gust cultivat. Ornamentele oferă interpretului posibilitatea de a personaliza execuția romanței.

Deoarece structura melodică a romanței urbane se caracterizează printr-o evoluție liniară, gradată, lipsită, în general, de salturi mari sau de rupturi tematice, desfășurându-se pe intervale mici, se creează o impresie de fluiditate și continuitate a discursului muzical. Această tendință lineară facilitează o interpretare cantabilă și expresivă, aflându-se la hotarul unei rostiri încărcate de afecțiune.

2 Romanțe pe versurile lui Mihai Eminescu *De ce nu-mi vii* au mai scris și alți compozitori precum Carol Decker, Vasile Popovici, Gheorghe Dima etc. Pe noi ne interesează prima creație cunoscută de acest gen, care se bucură de mare popularitate, scrisă anume de Iancu Filip.

Tempo lent cu inflexiuni rubato permite interpretului anumite libertăți expresive, apropiind romanța de recitativul liric, fără a pierde însă caracterul său cantabil. Structura melodică contribuie și chiar presupune o libertate interpretativă agogică, cu ritenuto-uri, rubato-uri, care favorizează exprimarea nuanțată a sentimentelor. Aceste variații de tempo, elementul de improvizație în domeniul tempoului, modelarea lui prin *accelerando* sau *ritardando* susțin dimensiunea dramatică și confesivă a romanței. Vehicularea cu nuanțele dinamice are o importanță deosebită în execuția romanței mondene. Interpretarea vocală nu presupune forțarea sunetului, el trebuie să curgă lin, fără artificii neașteptate de nuanțe dinamice. Cu atât mai mult pedalarea pe nuanțe dinamice de *f*. Vocalitatea se apropie de o confesiune narativă, de aceea dinamica execuției va fi moderată, cu treceri treptate de la o nuanță la alta. Chiar dacă romanța mondenă este interpretată în fața unui public, caracterul intim, interiorizarea trăirii sentimentale creează atmosfera unei execuții parcă pentru sine, asemenea doinei. Andrei Tamazlăcaru remarcă: „Cel care are în suflet mult *Dor*, își cântă Romanța în accente de mare delicatețe. În singurătatea sa Omul nu vorbește, în intimitate Omul cântă” [4 p. 52].

Deși nu face parte direct din linia melodică, acompaniamentul are un rol important în susținerea și completarea structurii melodice. El este simplu, de regulă, pian, vioară, acordeon. În prezent se practică un acompaniament mai extins până la folosirea orchestrei de muzică populară. Totuși, un suport instrumental format dintr-un grup restrâns precum orchestra de salon sau taraful contribuie mai bine la conturarea atmosferei specifice romanței. Mari interpreți ai romanței au reușit să creeze adevărate școli de stil. Romanța în interpretarea Ioanei Radu se remarcă prin expresivitate profundă, timbru inconfundabil; la Maria Tănase observăm o abordare teatrală, autenticitate emoțională, iar Jean Moscopol se impune prin eleganță stilistică și rafinament.

Concluzii

Așadar, structura melodică a romanței mondene urbane este rezultatul unui proces complex de sinteză între diverse influențe (muzică populară, lăutărească, cultă europeană) și răspunde unor cerințe estetice și afective bine conturate: de introspecție, confesiune și sublimare a suferinței personale prin mijloace muzicale. Caracteristicile dominante – linearitate, ambitus moderat, ornamentație moderată, frazare simetrică și tonalitate predominant minoră – servesc unui scop central: construirea unei texturi melodice capabile să redea cu autenticitate și rafinament conținutul textului poetic, să transmită stări sufletești profunde tipice sensibilității urbane românești din perioada modernă. Melodia este, în esență, un vehicul al trăirii interioare, fiind accesibilă, cantabilă și profund comunicativă. Romanța urbană devine, astfel, un spațiu sonor al confesiunii intime, în care muzica este eco-ul fidel al trăirilor umane fundamentale: iubirea, dorul, suferința și speranța, iar interpretarea vocală, urmând linia melodică, transmite prin intermediul instrumentului specific – vocea umană – întreaga paletă a acestor emoții.

Referințe bibliografice

1. CIUBOTARIU, Ștefan. „Pe lângă plopii fără soț” și alte vechi romanțe botoșănene. Disponibil: <https://biblioteca-digitala.ro/reviste/hierasus/Hierasus-VII-VIII-1989-32.pdf> [accesat 2025-11-12].
2. *De ce nu-mi vii*. Gheorghe SĂRAC (voce). Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=kP_-7KxEAU [accesat 2025-11-14].
3. BARBU, Mia (alcătuitor). *150 romanțe*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.
4. TAMAZLĂCARU, Andrei. *Estetica romanței*. Chișinău: Notograf Prim, 2013. ISBN 978-9975-4431-9-7.

Manuscris primit la 18.11.2025. Acceptat pentru publicare la 03.12.2025³.

³ Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.

**TEHNICI INOVATIVE LA ACORDEON
CA PROCEDEE DE EXPRIMARE A MESAJULUI ARTISTIC CONTEMPORAN:
FRAGILISSIMO ENTERA DE GORKA HERMOSA**

INNOVATIVE TECHNIQUES ON THE ACCORDION AS A MEANS OF
EXPRESSING THE CONTEMPORARY ARTISTIC MESSAGE: *FRAGILISSIMO
ENTERA* BY GORKA HERMOSA

SERGIU MÎRZAC

doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5154-023X>

CZU [780.8:780.647.2]:781.68

780.8:780.647.2.071.2(460)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.10>

Gorka Hermosa este unul dintre cele mai importante nume în arta acordeonului contemporan, care s-a afirmat în viața muzicală pe plan internațional nu doar prin bogata sa activitate de interpret-virtuoz sau prin cărțile sale dedicate cercetării acordeonului, ci și prin compozițiile originale semnate pentru acest instrument, care se afirmă tot mai mult în toate domeniile muzicii contemporane. Una dintre acestea – „Fragilissimo entera” (2000) – reprezintă o mostră în ce privește introducerea și utilizarea unor tehnici de interpretare specifice pentru acordeon, ce contribuie esențial la exprimarea sau amplificarea conținutului artistic și la întregirea conceptului componistic al lucrării. Autorul articolului identifică aceste tehnici, racordându-le la mesajul creației date, exemplificând prin fragmente muzicale.

Cuvinte-cheie: Gorka Hermosa, *Fragilissimo entera*, acordeon, artă de interpretare, tehnici noi

Gorka Hermosa is one of the most important names in contemporary accordion art, who has established himself in the international musical life not only through his rich activity as a virtuoso performer or through his books dedicated to accordion research, but also through the original compositions signed for this instrument, which are increasingly asserting themselves in all areas of contemporary music. One of these – “Fragilissimo Entera” (2000) – represents an example regarding the introduction and use of specific interpretation techniques for the accordion, which contribute essentially to reproduce or amplify artistic contents, to complete the compositional concepts of the work. The author of the article identifies these techniques, connecting them to the message of the given creation, exemplifying through musical fragments.

Keywords: Gorka Hermosa, *Fragilissimo entera*, accordion, art of interpretation, new techniques

Introducere

Arta contemporană a acordeonului se deosebește prin apariția și asimilarea în cadrul creațiilor componistice a unor numeroase procedee, tehnici și efecte de interpretare inovative, unele necunoscute anterior, altele reprezentând o dezvoltare a tehnicilor apărute anterior. Compozitori precum Sofia Gubaidulina (*De Profundis*), Victor Vlasov (*Cinci tablouri ale Gulagului*), Vladislav Zolotariov (*Suita de cameră*) ș.a. se află în avangarda dezvoltării impresionante a componisticii dedicate acestui instrument, promovând intens utilizarea acestora în creațiile lor. Gorka Hermosa face parte din generația tânără a interpreților și compozitorilor care abordează în mod creativ și original sonoritatea amplă și bogată a acordeonului, în contextul general al dezvoltării fără precedent a parametrilor și posibilităților tehnice și expresive ale instrumentului. Lucrarea analizată în cadrul articolului este una reprezentativă pentru creația sa, compozitorul înscriind o pagină importantă în dezvoltarea repertoriului contemporan original pentru acordeon.

Gorka Hermosa – un nume important în arta acordeonului contemporan

Gorka Hermosa [1] este un compozitor, profesor, scriitor, editor spaniol de origine bască, artist cu o activitate multidimensională și, nu în ultimul rând, unul din acordeoniștii celebri ai contemporaneității. S-a născut anul 1976 în Urretxu, Spania (Țara Bascilor). Studiază acordeonul de la vârsta de 11 ani, cu *Javier Ramos*, iar de la 15 ani a continuat la *Centrul Internațional de Studii de Acordeon* din Irun (Gipuzkoa) cu maeștrii Thierry Paillet (Franța), Friedrich Lips (Rusia), Amaia Liceaga și Carlos Iturralde (Spania). Fiind deja un interpret profesionist, un virtuoz, a continuat să-și perfecționeze măiestria artistică la pedagogi și interpreți celebri precum: Elisabeth Moser (Elveția), Eric Pisani (Franța), Jean Luc Manca (Franța) sau Jacques Mornet (Franța). Gorka Hermosa este primul acordeonist profesionist spaniol, care a cântat cu orchestra națională RadioTV din Spania, ulterior având multe prestații de succes alături de colective din Finlanda, Norvegia, Estonia, Germania, Slovenia, Elveția, Franța, Italia, Portugalia ș.a. A interpretat în premieră peste 20 de lucrări ale compozitorilor spanioli.

În calitate de interpret, s-a manifestat în cele mai diferite stiluri muzicale – de la jazz, pop-rock, tehno, la muzică tradițională (flamenco, fado, folk) și academică, colaborând cu muzicieni de mare valoare ca Paquito D`Rivera (deținător al premiilor Grammy), Javier Peixoto, Pablo Zinger, Ara Malikian, La Mari, Luis Auserón, Carmen París, José Luis Montón, Germán Díaz, Baldo Martínez, Carlos Soto, Nacho Mastretta, India Martínez ș.a.

Ca și compozitor, creațiile sale pentru acordeon au fost apreciate în cadrul unor numeroase manifestări muzicale de prestigiu: *Festivalul Santander Palace*, *Granada Music and Dance Festival*, *Barcelona Music Festival*, *Bilbao*, *Valladolid*, *Zaragoza*, *Vitoria* etc. A fost premiat în repetate rânduri de CIA IMC-UNESCO, iar printre cele mai reușite compoziții pentru acordeon se numără *Zheng Zai* și *Paco*. Pablo Zinger, pianist ce a cântat cu Astor Piazzolla, mărturisește: „Muzica lui Gorka Hermosa m-a impresionat prin originalitatea, atmosfera și virtuozitatea sa: face din interpretarea sa o realitate intensă. Este un muzician foarte talentat, care privește în profunzime” [2]. Compozitorul și-a îndreptat atenția în special spre explorarea limitelor expresive ale acordeonului, demonstrând o „gândire timbrală”, integrând tehnicile componistice și interpretative extinse într-un limbaj accesibil pentru interpret și ascultător.

O altă latură importantă a activității lui Gorka Hermosa este și cercetarea în domeniul acestui instrument. Astfel, el este autorul unor numeroase publicații despre istoricul acordeonului. Un interes aparte îl prezintă lucrarea *Acordeonul în secolul al XIX-lea* (una din cele mai consistente cercetări în domeniu, bazată pe circa 400 de surse bibliografice) [3], care conține o analiză complexă despre originea, istoria și dezvoltarea instrumentelor din familia acordeonului în secolul al XIX-lea. Autorul demonstrează că acordeonul modern este rezultatul unui proces evolutiv complex, desfășurat pe parcursul a mai multor secole, fiind integrat în culturi din cele mai diverse. A analizat și sistematizat informațiile legate de organologia instrumentului contemporan (registrele, relația dintre construcție și sunet, free-bass, tipurile de tastaturi etc.). S-a aprofundat în cercetările despre tehnicile contemporane de interpretare, contribuind la crearea unui repertoriu contemporan pentru acest instrument.

Totodată, Gorka Hermosa a adus o contribuție semnificativă și în domeniul pedagogic, standardizând metodele de predare a acordeonului și instituționalizând acordeonul în învățământul superior din țara sa. Printre viziunile sale inovative se numără tratarea unitară legată de relația corp-sunet – gândire muzicală, abordând burduful ca un nucleu cu numeroase valențe expresive ale acordeonului.

Conținutul ideatic și tehnicile inovative în creația *Fragilissimo entera* pentru acordeon

Prin creațiile sale semnate pentru acordeon, compozitorul a devenit unul din cei mai importanți compozitori contemporani, care au adus un aport deosebit în dezvoltarea tehnicilor interpretative inovative specifice acestuia. Una din acestea este și *Fragilissimo entera*, pentru acordeon free bass/convertor (bas melodic). Compusă în 2000, lucrarea se înscrie în perioada de afirmare a unei noi generații de interpreți-compozitori, care au contribuit decisiv la afirmarea identității instrumentului în muzica academică contemporană.

Scrisă într-o formă monopartită liberă, deschisă, încadrată de un prolog și un epilog, lucrarea se deosebește printr-un caracter dur, aprig, aprins ce reflectă conținutul de natură filosofică, axat în special pe ideea *fragilității* existenței umane. Creația transmite un mesaj artistic de o reflexie profundă, integrând-o cu sensibilitatea și expresivitatea specifică omului contemporan. Conceptul central al creației este construit în jurul ideii relativității adevărului, în viziunea sa, sensurile existenței și rațiunile umane nu au un caracter absolut, ci rezultă din perspectiva subiectivă a celui care percepe. Această relativizare a certitudinii este transpusă pe plan muzical printr-un discurs tensionat, caracterizat de contraste dinamice extreme, vulnerabilitate timbrală și o permanentă stare de instabilitate.

Conceptul de fragilitate nu este tratat doar ca efect expresiv, ci ca principiu structural și semantic al lucrării. Sunetul apare ca un fenomen vremelnic, trecător, sortit dispariției, iar tăcerea capătă o funcție semantică activă, devenind parte integrantă a mesajului artistic. Astfel, fragilitatea nu este doar o calitate a aspectelor materiale ale vieții, ci și o metaforă a condiției umane și a procesului de cunoaștere în general. Posibilitățile interpretative ale acordeonului s-au dovedit a fi extraordinar de „potrivite” pentru redarea acestui concept original cu profunde implicații filosofice, existențiale, de mare complexitate, pe care și l-a propus compozitorul în această lucrare. Alegerea instrumentului s-a datorat, probabil, în mare parte, tehnicilor inovative, numite și „tehnici extinse” specifice, care permit redarea unor conținuturi de acest fel și care atrag astăzi atenția a tot mai mulți compozitori.

Chiar în prolog lucrarea debutează cu efecte acustice bazate pe *cluster*e și un șir de mijloace de expresivitate specifice acordeonului, printre care se remarcă utilizarea semantică a butonului de aer, sonoritatea căruia sugerează suspinul. Utilizarea contrastului ca procedeu componistic se referă aici la nuanțele dinamice, folosite pe întreg diapazonul acordeonului, iar registrul piccolo la *sforzando*, care diminuează sunetul la *PPPP*, prefigurează caracterul rigid al creației (*Exemplul 1*).

Exemplul 1. *Fragilissimo entera*, Prolog

The musical score for the Prologue of 'Fragilissimo entera' is presented on a grand staff. It starts with a tempo of approximately 92 beats per minute and a cluster of 12 notes. The dynamics are marked with 'pppp' (pianissimo) and 'ffff' (fortissimo), with various markings like 'lento accel.', 'vibrato', 'subito', and 'sforzando'. The score includes a section labeled 'air button' and a section labeled 'cluster 12''.

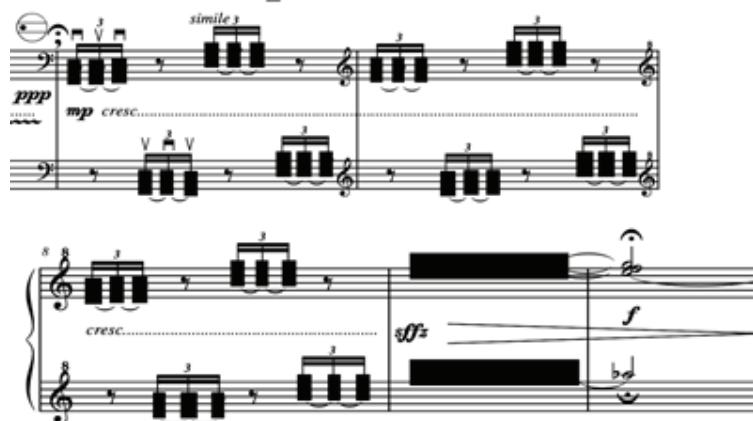
În măsura 5, secunda mică *mi-fa*, interpretată la un *vibrato* lent, ce se accelerează treptat, oferă o culoare și o intensitate deosebită intervalului de semiton (*Exemplul 2*).

Exemplul 2. *Fragilissimo entera*, m. 5

The musical score for measure 5 of 'Fragilissimo entera' is presented on a grand staff. It shows a melodic line with a 'lento accel.' (lento acceleration) and 'vibrato' marking, leading to a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The score is labeled '5' at the beginning.

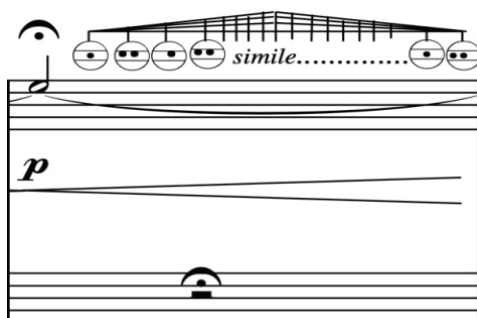
Pe parcursul desfășurării discursului urmează procedeul *bellowshake*, bazat pe clustere în mișcare de triolet (măsurile 6-10), din registrul grav până în acut, însoțită de o creștere dinamică pe întreg diapazonul – de la *PPP*, la *Sf*. Acest procedeu impresionează prin posibilitatea de a reda cu mare forță de convingere diverse trăiri și aspirații – în acest fragment, mișcarea ascendentă, ce sugerează o ascensiune spirituală, marchează tendința eroului liric spre absolut (*Exemplul 3*).

Exemplul 3. Fragilissimo entera, m. 6-10



Un alt procedeu tehnic nou, specific acordeonului, utilizat de compozitor, este bazat pe o notă alungită pe *coroană*, cu schimbarea concomitentă a timbrului registrelor în mâna dreaptă, la un *accelerando* și *diminuendo ritmic*. Totodată, efectul acestui procedeu este accentuat și prin intensitatea crescândă a sunetului, de la *pianissimo* spre *forte* (*Exemplul 1*).

Exemplul 4. Fragilissimo entera, m. 11



În încheierea acestui prolog apar elementele din tema de bază, care este construită pe un tetracord ascendent (*mi – fa – sol – la-bemol*) și pe o mișcare de încheiere (*mi – fa – mi – re*) (*Exemplul 5*).

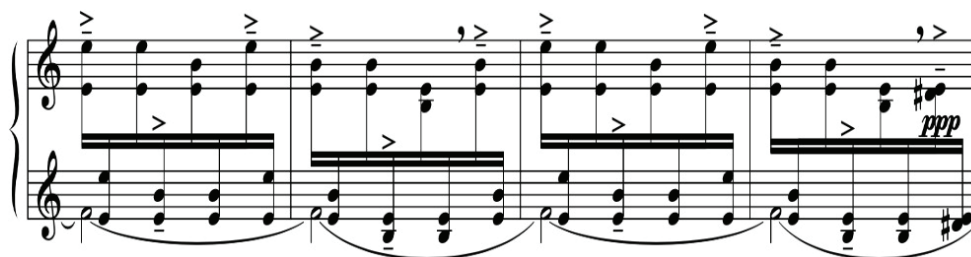
Exemplul 5. Fragilissimo entera, m. 16-21



Expunerea temei din compartimentul central redă un caracter energic, vioi și emite o undă sonoră – *unda vieții* – reprezentată printr-un efect stereofonic, care constă în repetarea notelor de aceeași înălțime și timbru, între cele două claviaturi ale acordeonului, dezvoltată orizontal, ce ilustrează tehnica minimalistă repetitivă reprezentată prin *ostinato* pe sunetul *mi*, unde se încadrează și tema (*Exemplul 6*).

Exemplul 6. *Fragilissimo entera*, m. 22-25

Procedeul tehnic de stereofonie și tema apar în continuare în versiuni de intervale de octavă, cvințe, cvarte secunde, accentuate (**Exemplul 7**).

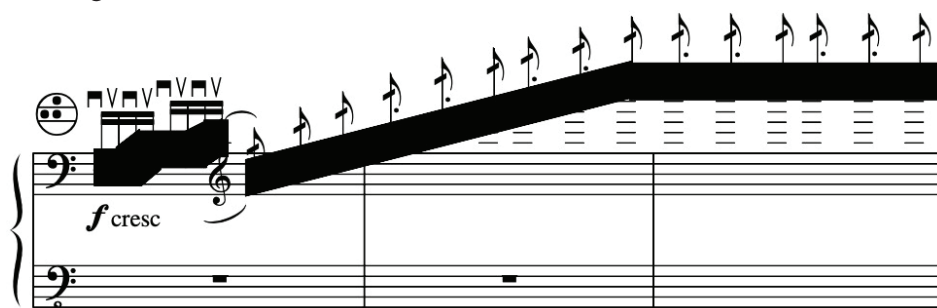
Exemplul 7. *Fragilissimo entera*, m. 30-33

Dezvoltarea temei este urmată de o mișcare descendentă și ascendentă a intervalelor ce pregătește culminația lucrării și trecerea spre epilog (**Exemplul 8**).

Exemplul 8. *Fragilissimo entera*, m. 72-76, m. 104-105

Un alt procedeu utilizat de compozitor în această creație este *glissando netemperat*, în care apare distorsiunea înălțimii fixe a sunetului, creând astfel un efect timbral specific acordeonului.

Partea culminantă este accentuată printr-un *bellowshake* în ritm de triolet cu o mișcare din registrul grav spre cel acut (**Exemplul 9**).

Exemplul 9. *Fragilissimo entera*, m. 115-118

Epilogul lucrării *Fragilissimo entera* de Gorka Hermosa poate fi tratat ca o declarație estetică și filozofică, în care muzica devine un spațiu al meditației existențiale, ce sugerează o stare extremă de sensibilitate. Pentru a accentua și mai mult profunzimea mesajului creației, compozitorul include în partitură un text în spaniolă (cu traducere în engleză) rostit de solistul-acordeonist simultan, pe fundalul unui discurs impregnat cu efecte tehnice și timbrale specifice acordeonului. Solistul devine astfel un adevărat „erou liric”, care capătă posibilitatea să-și exprime în acest recitativ în mod direct emoțiile, lupta nedreptatea și instabilitatea lumii înconjurătoare: „I think that i have found the solution of a great question the question that has been the locomotive of the train of the human thinking – why, because every concept and every reasonment only depends on the point of view only, only, only is Fragilissimo all only is Fragilissimo”. Iată versiunea română a acestui fragment: „Cred că am găsit răspunsul la una dintre cele mai mari întrebări – întrebarea care a pus în mișcare locomotiva gândirii umane – de ce. Pentru că orice concept și orice raționament depind exclusiv de punctul de vedere. Doar de punctul de vedere. Totul este fragil. Totul este Fragilissimo” (trad. S.M.). Tehnicile specifice și efectele timbrale utilizate de autor accentuează starea de spirit și cea emoțională a interpretului, amplificând imaginea artistică, caracterul creației, având un impact profund asupra ascultătorului (*Exemplul 10*).

Exemplul 10. *Fragilissimo entera*, Epilog

The image displays a musical score for the piece 'Fragilissimo entera', Epilog, by Gorka Hermosa. It is presented in two systems, each with Spanish (esp.) and English (eng.) lyrics. The score includes musical notation for the accordion, with various performance instructions such as 'bend', 'cresc.', 'mf', 'ff', 'sfz', and 'air button'. The first system shows the beginning of the piece, with the Spanish lyrics 'he en-con-tra-do la res-pues-ta a la gran pre-gun-ta' and the English translation 'I have found the so-lu-tion of the great question'. The second system shows the end of the piece, with the Spanish lyrics 'to-do so-lo es fra-gi-li-ssi-mo fra-gi-li-ssi-mo' and the English translation 'all on-ly is fra-gi-li-ssi-mo fra-gi-li-ssi-mo'. The score is written for a single melodic line, likely the right-hand part of the accordion, with a bass line indicated by a 'bend' instruction.

Astfel, se demonstrează, fără echivoc, că tehnicile specifice acordeonului în muzica contemporană, exemplificate prin lucrarea analizată capătă o dimensiune semantică clară, devin un element structural esențial al mesajului artistic. Numeroși alți compozitori, intuind potențialul acordeonului în acest sens, au abordat instrumentul pentru a reda mesaje artistice cu profunde semnificații – amintim aici lucrări precum *De Profundis* de Sofia Gubaidulina, în care efectele inovative capătă o funcție simbolică profund spirituală, orientate spre o dimensiune sacră ce creează imaginea unei rugăciuni, efortului interior, a suferinței [4]; *Expanding Space* de Ghenadie Ciobanu, în care autorul se referă la dimensiunea spațială și materială a sunetului, în care procesul de „naștere-expansiune-transformare-topire” a sunetului capătă o încărcătură simbolică și mistică; *Klepsydra* de Vlad Burlea, care este centrată pe simbolul timpului ce se asociază cu stări melancolice, de meditație, de scurgere irecuperabilă a timpului. Astfel, în muzica contemporană tehnicile specifice acordeonului dețin o funcție semantică esențială, fiind „purtătoare” directe de sens și mesaj artistic.

Concluzii

Fragilissimo entera pentru acordeon solo de compozitorul spaniol Gorka Hermosa, prezentată și analizată în articolul de față, este o mostră a realizărilor componistice contemporane pentru acest instrument, în care se regăsesc tehnici, procedee și efecte specifice utilizate de către compozitor în scopul de a reliefa, amplifica sau sublinia conținutul plastic, afectiv și ideatic al muzicii. Totodată, toate aceste tehnici specifice conturează conceptul semantic al lucrării, care constă în afirmarea ideii de fragilitate a existenței umane, iar perspectiva individuală constituie cheia înțelegerii atât a muzicii cât și a realităților în care trăim.

Este o lucrare de referință a repertoriului contemporan pentru acordeon solo, un exemplu de integrare organică a posibilităților tehnice extinse ale acordeonului în discursul muzical, constituind o contribuție importantă în direcția afirmării rolului interpretului în muzica contemporană. Lucrarea demonstrează o abordare profesionistă a tehnicilor componistice și interpretative, integrate într-un discurs meditativ, filosofic, coerent și profund conceptual unde tehnica devine limbaj, iar limbajul devine mesaj.

Referințe bibliografice

1. HERMOSA, Gorca. *Curriculum vitae*. Disponibil: <http://www.musicforaccordion.com/inform/hermosa/index.htm> [accesat 2021-11-05].
2. HERMOSA, Gorca. Site oficial. Disponibil: <http://www.gorkahermosa.com> [accesat 2005-12-22].
3. HERMOSA, Gorca. *The Accordion in the 19th Century*. El Astillero: Kattigara, 2013. ISBN 978-84-940481-7-3.
4. MÎRZAC, Sergiu și Diana BUNEA. Abordări moderniste și tehnici inovative în creația „De profundis” pentru acordeon de Sofia Gubaidulina. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr.3 (40), pp. 46–57. ISSN 2345-1408.

Manuscris primit la 06.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025¹.

¹ Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 Internațional.

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

TEATRUL POSTTOTALITAR AL LUI CONSTANTIN CHEIANU: IDENTITATE, TRANZIȚIE ȘI ABSURD

THE POST-TOTALITARIAN THEATRE OF CONSTANTIN CHEIANU: IDENTITY, TRANSITION, AND THE ABSURD

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹

doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

DUMITRIȚA MAXIMCIUC²

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-2845-7933>

CZU 821.135.1-2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.11>

Dramaturgia lui Constantin Cheianu reflectă criza identitară și instabilitatea socială a Republicii Moldova postsovietice, punând în scenă personaje dezorientate și victime ale corupției și tranziției. Textele sale combină realismul social cu expresii teatrale experimentale, incluzând farsa, absurdul și metateatrul, pentru a interoga relația dintre individ și putere. Piese „Volodea, Volodea”, „Luna de la Monkbery” și „În container” evidențiază precaritatea socială, migrația și dezagregarea instituțiilor. În „Plasatoarele” și „Luministul” dramaturgul utilizează teatrul absurdului și mecanisme metateatrale pentru a destrăma convențiile scenice și a implica spectatorul în spectacol. Opera lui se înscrie într-o tradiție est-europeană posttotalitară, transformând teatrul într-un spațiu de reflecție critică și de cunoaștere a realității contemporane.

Cuvinte-cheie: Constantin Cheianu, dramaturgie, tranziție, identitate, teatrul absurdului, farsă tragică

Constantin Cheianu's dramaturgy reflects the identity crisis and social instability of post-Soviet Moldova, portraying disoriented characters that are victims of corruption and the challenges of transition. His texts combine social realism with experimental theatrical expressions, including farce, the absurd, and meta-theatre, to interrogate the relationship between the individual and power. The plays „Volodea, Volodea”, „Luna de la Monkbery”, and „În container” highlight social precarity, migration, and the disintegration of institutions. In the cycles „Plasatoarele” and „Luministul”, the playwright employs the theatre of the absurd and meta-theatrical mechanisms to dismantle stage conventions and involve the audience in the performance. His work belongs to a post-totalitarian Eastern European tradition, transforming the theatre into a space for critical reflection and understanding of contemporary reality.

Keywords: C. Cheianu, dramaturgy, transition, identity, theatre of the absurd, tragic farce

1 E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

2 E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

Introducere

Dramaturgia lui Constantin Cheianu nu poate fi înțeleasă în afara cadrului istoric și cultural complex al Republicii Moldova de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI. Apariția și afirmarea sa se înscriu într-un moment de reconfigurare profundă a identității culturale a spațiului basarabean, în care literatura și teatrul devin mijloace de explorare a traumei colective și a contradicțiilor epocii postsovietice. După anii 1989-1991, când are loc prăbușirea sistemului totalitar, oamenii de creație din Basarabia se confruntă cu o libertate bruscă, dar ambiguă, care deschide, pe de o parte, posibilități noi de expresie, iar, pe de altă parte, relevă o criză profundă de sens și de direcție. În această perioadă, teatrul, ca formă artistică vie și participativă, devine un spațiu privilegiat pentru dezbaterile acestor tensiuni. Într-un asemenea climat, dramaturgi precum Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Dumitru Crudu ș.a. redefinesc funcția teatrului, mutând accentul de pe reprezentarea realității către interogarea ei. Teatrul devine un instrument de cunoaștere și critică socială, iar textul dramatic se transformă într-un discurs civic. Pe de altă parte, scena teatrală a Republicii Moldova, aflată într-o perioadă de tranziție instituțională, se confruntă cu dificultăți economice, dar și cu o reînnoire estetică. Tradiția realistă, moștenită din perioada sovietică, este treptat înlocuită de forme experimentale: teatrul absurdului, farsa tragică, teatrul documentar, postmodernismul ironic. Constantin Cheianu aparține, astfel, unei generații de dramaturgi care a resimțit nevoia de a elibera teatrul de convențiile ideologice și de a-l reconecta la actualitatea imediată.

Din punct de vedere social, epoca posttranzitiei moldovenești se caracterizează prin instabilitate politică, deziluzie și fragmentare identitară. În acest sens, dramaturgia lui Constantin Cheianu poate fi interpretată ca o cronică a decepției colective, a trecerii de la entuziasmul independenței la cinismul unei societăți dominate de interese și conformism. Personajele sale nu sunt eroi în sens clasic, ci indivizi dezorientați, prizonieri ai unui prezent absurd.

Din perspectivă estetică, Constantin Cheianu se distanțează de discursul moralizator tradițional și propune o dramaturgie a autenticității. Spre deosebire de generația anterioară, care folosea alegoria și simbolul pentru a evita cenzura, el preferă un limbaj direct, colocvial, chiar brutal, fără a renunța, însă, la profunzimea morală. Această „sinceritate totală” este una dintre trăsăturile definitorii ale dramaturgiei sale: autorul refuză idealizarea și preferă confruntarea frontală cu realitatea, chiar și atunci când ea devine caricaturală. Cât privește programul său estetic, autorul subliniază: „Nu pot să spun că am urmat un program estetic ferm atunci când am scris textele acestea. Am abordat stiluri foarte diferite și m-am lăsat influențat de tendințe aflate adesea la extreme estetice” [1 p. 19]. În această ordine de idei, criticul de teatru V. Tăzlăuanu menționează: „Acest parcurs capricios al lui C. Cheianu, de la impersonalitatea beckettiană și noncomunicarea ionesciană din primele sale piese, trecând prin hiperpersonalismul celor două romane, de pură și nedezmintită egoficțiune, până la piesele și pamfletele sale pe aceeași temă, este dificil de subsumat unei singure orientări, unei teme dominante sau unei formule de scriitură caracteristice” [1 p. 17].

În plan cultural mai larg, dramaturgia lui Constantin Cheianu trebuie pusă în relație cu mișcările teatrale est-europene, care, după 1989, au explorat raporturile dintre artă, putere și identitate. Paralele pot fi făcute cu dramaturgi precum Václav Havel din Cehia, Matei Vișniec din România sau Slobodan Šnajder din Croația, autori care au transformat teatrul într-un instrument de interogare a memoriei colective și a noii realități posttotalitare. În această tradiție, teatrul nu este un spațiu de evadare, ci unul de confruntare – o „tribună morală” unde se discută cu luciditate despre libertate, vinovăție, responsabilitate și supraviețuire.

Din punctul de vedere al receptării, dramaturgia lui Cheianu s-a impus relativ rapid atât în spațiul basarabean cât și în România. Montările pieselor la Chișinău, Iași, București sau Cluj au confirmat actualitatea și universalitatea temelor abordate. Această combinație de realism social și expresivitate teatrală îi conferă operei sale un caracter interdisciplinar, situat la granița dintre artă și document.

Așadar, contextul cultural, social și dramaturgic al operei lui Constantin Cheianu este cel al unei societăți aflate într-o căutare continuă de sine. Teatrul său răspunde acestei crize identitare printr-o formă de reflecție critică, articulată prin ironie, grotesc și empatie. Constantin Cheianu reușește să transforme haosul tranziției într-un limbaj artistic coerent, să extragă sensul din absurd și să propună, prin mijloace dramatice, o nouă formă de cunoaștere a realității. El reprezintă, astfel, nu doar un dramaturg al timpului său, ci și un martor lucid al istoriei recente, înțelegând că teatrul contemporan nu mai poate fi doar divertisment sau metaforă, ci o formă de conștiință publică.

Raportul „identitate – tranziție – putere” în dramaturgia lui Constantin Cheianu

Conceptul de identitate se află în centrul reflecției socio-umane moderne, desemnând procesul prin care individul sau comunitatea își construiește o reprezentare coerentă despre sine, despre rolul său social și despre valorile care îi orientează acțiunile. Identitatea nu este o entitate statică, ci un proces în lucru, un ansamblu de autodefiniri aflate într-o continuă negociere. Antropologul Clifford Geertz considera că identitatea se constituie prin „pânze de semnificații” pe care individul le interpretează și le reinterpretează în funcție de contextul cultural, iar nu printr-o esență imuabilă. În spațiile aflate în schimbare accelerată – fie ele politice, culturale sau economice – identitatea devine, astfel, un teren tensionat, un reflex al raporturilor dintre subiect și structurile de putere care îi modelează percepțiile, comportamentele și posibilitățile de auto-determinare [2]. Din perspectiva antropologiei sociale, identitatea apare drept o construcție relațională. Fredrik Barth a subliniat că identitatea etnică și, prin extensie, identitatea colectivă, nu se definesc prin conținut intern stabil, ci prin „frontiere” simbolice, care separă un grup de altul. Prin urmare, identitatea rezultă din procese de includere și excludere, din articularea diferenței în raport cu „celălalt”, real sau imaginar. Această dinamică explică de ce orice criză a structurilor sociale conduce inevitabil și la o criză identitară: sistemele de referință devin instabile, iar subiectul se confruntă cu fragilizarea orizontului său de sens [3].

Conceptul de putere completează această ecologie conceptuală, întrucât identitatea se formează și se negociază întotdeauna în raport cu mecanismele puterii. În accepțiunea lui Michel Foucault, reluată și nuanțată de numeroși antropologi ai modernității târzii, puterea este un ansamblu difuz de practici, discursuri și strategii care pătrund în toate nivelurile vieții sociale. Ea modelează comportamente, instituții, norme și reprezentări, funcționând nu doar prin constrângere, ci și prin producerea de sens și legitimare, din care cauză identitatea devine obiectul unui proces de guvernare subtilă: instituțiile, mass-media, educația, narațiunile istorice și ritualurile publice construiesc un „subiect acceptabil”, conform așteptărilor sistemului social. Puterea este, în această perspectivă, un dispozitiv care organizează identități, iar identitatea devine, la rândul ei, instrument al puterii – fie prin mobilizare politică, fie prin justificarea unor ierarhii [4].

În spațiile posttotalitare sau postcoloniale, analiza identității și puterii trebuie, însă, pusă în relație cu un al treilea concept: tranziția. În sens socio-politic, tranziția desemnează perioada în care o societate se reconfigurează structural în urma unei mutații istorice majore – prăbușirea unui regim, schimbări geopolitice sau transformări economice radicale. Tranziția reprezintă, prin excelență, o epocă a instabilității, în care instituțiile se rescriu, iar valorile se negociază. Antropologul Victor Turner, analizând procesele de tranziție, observa că perioadele de transformare profundă sunt momente „între și între”, suspendate între vechiul și noul sistem de ordine, în care identitățile devin fluide, iar structurile de putere sunt vulnerabile sau contestate. În astfel de contexte, individul se confruntă cu o dislocare simbolică profundă: vechile repere sunt invalidate, iar noile narațiuni identitare nu au încă legitimitate [5].

Raporturile dintre identitate, putere și tranziție sunt profund interdependente și produc efecte structurale vizibile. Tranziția destabilizează identitatea, deoarece demontează instituțiile care o susțineau: o societate în transformare își pierde continuitatea simbolică, iar cetățeanul nu mai dispune de un cadru coerent prin care să se definească. În al doilea rând, tranziția reconfigurează raporturile

de putere. Eliberarea de vechiul regim nu garantează democratizarea autentică, ci poate genera forme noi, adesea mai subtile, de dominație: birocratice, economice, mediatice sau ideologice. Puterea se redistribuie între actori care concurează pentru hegemonie, iar individul este prins într-o rețea de contradicții și incertitudini. Totodată, tranziția produce o polifonie identitară: individul oscilează între moștenirea trecutului, imperativele prezentului și modelul aspirat al viitorului. În lipsa unui centru simbolic unificator, se conturează forme de alienare, anxietate și neîncredere socială. Această fragmentare este amplificată de mecanismele puterii, care – prin discursuri politice, narațiuni mediatice și practici instituționale – generează un climat al confuziei, în care distincția dintre realitate și simulacru devine tot mai dificilă. Astfel, conceptele de identitate, putere și tranziție trebuie analizate împreună, întrucât ele descriu modul în care individul și comunitatea își negociază existența într-o lume în permanentă reconfigurare. Identitatea este produsul și, totodată, instrumentul puterii; tranziția destabilizează acest raport, dar creează și posibilitatea unei reconstrucții simbolice și instituționale. Prin urmare, înțelegerea acestor dinamici este esențială pentru analiza societăților contemporane aflate în transformare profundă.

În dramaturgia lui Constantin Cheianu raportul dintre identitate, tranziție și putere se constituie ca nucleu conceptual al întregii sale opere. Autorul nu abordează aceste teme în registru teoretic, ci le integrează organic în construcția personajelor, în tensiunea dialogului și în structura simbolică a situațiilor dramatice. Într-un sens mai profund, autorul propune o radiografie a conștiinței postsocialiste, în care identitatea este fragmentată, tranziția devine o formă de supraviețuire, iar puterea se manifestă prin mecanisme subtile, adesea interiorizate.

Tema identității, în dramaturgia lui Constantin Cheianu, inseparabilă de contextul posttranziției, este tratată, în primul rând, ca o criză ontologică. Personajele sale nu se întreabă doar *cine sunt*, dar și *ce mai înseamnă să fi* într-o lume lipsită de repere stabile. În acest sens, se poate observa o apropiere de concepția lui Zygmunt Bauman, care descrie modernitatea târzie drept o „societate lichidă”, în care identitatea este permanent negociată și reconfigurată [6]. Astfel, într-o serie de piese, *Volodea*, *Luna de la Monkbery*, *În container*, *Țara asta a uitat de noi*, *Și cu bunelul de facem*, delimitate de C. Cheianu sub titlul „Spectacolul politicului”, autorul surprinde spațiul postsovietic într-o stare de lichiditate politică: instituțiile statului nu mai funcționează ca surse de coerență sau protecție, ci ca entități fragmentare, corupte, improvizate. Personajele pieselor trăiesc într-un univers administrativ opac, dominat de arbitrar și de absența regulilor stabile. În acest univers, birocrăția nu mai reprezintă o structură solidă, ci una performativ haotică, lipsită de predictibilitate și de legitimitate. Această „lichidizare” a autorității se manifestă prin volatilizarea normelor (legea este mai degrabă negociabilă decât stabilă), instabilitate instituțională (statul se comportă ca o structură efemeră, improvizată), delegitimarea autorității (puterea nu se mai bazează pe un cadru etic sau rațional, ci pe arbitrar individual). Dramaturgul surprinde, astfel, o lume în care, în termenii lui Z. Bauman, statul a încetat să fie un garant al securității existențiale și a devenit un agent al incertitudinii. Piesa *Volodea*, *Volodea* constituie o reprezentare dramaturgică paradigmatică a procesului pe care Zygmunt Bauman îl numește lichidizarea modernității, adică dezagregarea instituțiilor solide care, în mod tradițional, ordonau viața socială și garantau stabilitatea mecanismelor de autoritate.

Piesa abordează, într-o manieră amplă și coerentă, corupția sistemică ce traversează principalele instituții sociale. Instituțiile de învățământ superior sunt reprezentate ca un spațiu profund disfuncțional, în care decanul facultății de drept utilizează un student-intermediar pentru a gestiona fluxul mitelor provenite de la studenții care urmăresc promovarea examenelor; în plus, acesta se află sub presiunea directă a vice-ministrului, care îi solicită favorizarea unui protejat. În cadrul instituțiilor medicale – Spitalul de Urgență – șeful de secție refuză acordarea oricărui tratament înainte de primirea unor recompense materiale, în timp ce un alt medic din cadrul Dispensarului Narcologic, care refuză să elibereze certificate false, este concediat și se vede nevoit să inițieze o acțiune în justiție. La nivelul sistemului educațional preuniversitar, directoarea școlii acceptă cadouri și proclamă drept „fa-

milie model” tocmai pe cea a medicului-șef implicat în acte de corupție. Așadar, prin rețeaua corupției generalizate care leagă universitatea, medicina, școala, administrația și partidele, C. Cheianu construiește nu o critică punctuală, ci o imagine unitară a societății postsovietice ca societate lichidă, în care legea este substituită de telefonul „de sus”, competența – de loialitatea informală, etica – de tranzacție, iar structurile publice sunt absorbite de interese private. Toate acestea nu mai constituie o abatere de la funcționarea instituțiilor, ci chiar mecanismul lor structural.

O altă piesă, *Luna de la Monkbery*, oferă o reprezentare dramatică de o acuitate excepțională a procesului de lichidizare a modernității într-un spațiu postsovietic confruntat cu colaps instituțional, precaritate socială și dezorientare identitară. Piesa demonstrează că tranziția nu a însemnat doar înlocuirea unor regimuri politice, ci dizolvarea structurilor de stabilitate care fac posibilă coerența biografică, profesională și comunitară. Dispariția cafenelei „Fulgușor” este, astfel, simbolul suprem al unei modernități în care nimic nu mai rămâne solid – nici instituțiile, nici destinele, nici visurile – al unei modernități, care își impune logica totală: tot ceea ce nu produce capital devine demolabil.

Grupul de personaje – Vlad (poet), Robert (absolvent al Institutului de Cinematografie), Silvia (actriță), Svetlana (coregrafă), Serafim (actor), Igor (cameraman) etc. – reprezintă o generație idealistă confruntată cu prăbușirea cadrului instituțional, care le-ar fi putut garanta o traiectorie profesională coerentă. Ei sunt produsul unui moment fondator (mișcarea de eliberare națională), dar devin victime ale unei tranziții care promite mobilitate, dar oferă precaritate, în sensul baummanian al cuvântului. Fiecare personaj reflectă forme diferite ale eșecului adaptativ: în dialogurile lor se conturează deziluzii acute: revoluția se transformă în farsă politică („Ce comedie, ce spectacol penibil!” [1 p. 302], actorii schimbării sunt percepuți ca impostori („Indivizii care au profitat din plin înainte de 1985, redactori și poetaștri care au editat munți de maculatură pe onorarii grase, neuitând să-mi taie de patru ori cartea mea, astăzi toțiăștia se dau mari patrioți, disidenți și revoluționari” [1 p. 302], iar perestroika este redusă la un eșec grotesc („...Dacă tot ei se vor cocoța sus, înseamnă că, gata, perestroika s-a bășit” [1 p. 302]. Viziunea lor asupra politicului este spectaculoasă, în sensul că instituțiile devin scene de performare a intereselor personale, nu spații de reprezentare a interesului public.

Piesa *În container* explorează complexitatea fenomenului migrației ilegale a basarabenilor imediat după declararea independenței Republicii Moldova. Textul dramatizează realitatea socio-economică și psihologică a tinerilor și adulților confrunțați cu lipsuri materiale, șomaj și perspective limitate de realizare personală în țară. Migranții ilegali devin, în piesă, simboluri ale eșecului statului de a oferi securitate economică și oportunități sociale, dar și ai unei societăți postsovietice aflate în tranziție, vulnerabile și instabile. Containerul – un spațiu simbolic al marginalizării, al precarității și al imposibilității de control asupra propriei vieți, ilustrează atât alienarea socială cât și fragilitatea instituțiilor care ar fi trebuit să protejeze cetățenii. Prin această alegorie, autorul pune în scenă consecințele directe ale corupției, lipsei infrastructurii și ineficienței statului postindependență, care împing indivizii către soluții extreme pentru supraviețuire. Textul piesei evocă o gamă de reacții emoționale și sociale, de la dorință la disperare și eșec, evidențiind dilemele morale pe care le presupune migrația ilegală. În același timp, piesa critică indirect contextul politic și economic postindependență, în care promisiunile de libertate și prosperitate se dovedesc fragile și iluzorii, iar structurile sociale și economice sunt insuficiente pentru a susține dezvoltarea cetățenilor. Astfel, piesa respectivă se înscrie în tematica largă a dramaturgiei lui C. Cheianu, în care destabilizarea socială, corupția și eșecurile sunt explorate prin experiențele individuale ale personajelor. Piesa reușește să ofere o imagine critică și realistă a migrației ilegale basarabene, subliniind atât dimensiunea tragică a acestei experiențe cât și consecințele structurale ale unei societăți, în care legăturile sociale sunt lichide, iar securitatea și stabilitatea instituțională lipsesc. Tragismul piesei se manifestă cu pregnanță prin destinul personajului Igor, care se sufocă în container și moare. El nu este doar un emigrant nefericit, ci un simbol al consecințelor sociale și politice ale unei societăți postsovietice dezorganizate, în care indivizii sunt împinși în situații de risc extrem din cauza sărăciei, corupției și lipsei oricărei protecții instituționale. Moartea sa reflectă

un tragism care nu derivă din circumstanțe personale, ci din tensiunea structurală dintre dorința de supraviețuire și imposibilitatea de a controla mediul social și economic în care se află. În cazul pieselor lui C. Cheianu, această fluiditate identitară capătă expresie scenică prin personaje aflate într-o stare de pendulare: între Est și Vest, între vechile reflexe ideologice și noile forme de libertate, între nevoia de stabilitate și dorința de evadare.

Teatrul absurdului în context postsovietic: premisa estetică a pieselor *Plasatoarele* și *Luministul*

Piesa *Plasatoarele*, precum și *Luministul*, *Sfârșitul piesei* îl scrie spectatorul, incluse de autor în ciclul „Spectacolul absurdului”, se înscriu, în mod firesc și justificat, în tradiția teatrelor experimentale și, în particular, în estetica teatrului absurdului, datorită modului în care problematizează relația dintre actor și spectator, dintre ficțiune și realitate, precum și capacitatea individului contemporan de a percepe, interioriza și interpreta mecanismele lumii în care se află. Textele respective denotă un tip particular de absurd, unul în care cotidianul este împins la limite paroxistice, rutina și clișeele vieții urbane fiind transformate într-un spectacol al confuziei, al repetitivității și al lipsei de sens. Piesele *Plasatoarele* și *Luministul* funcționează ca un metateatru autoreflexiv, în care spectatorii sunt absorbiți în interiorul acțiunii, iar actorii, la rândul lor, devin obiectul privirii unor personaje-spectatori, multiplicând la infinit jocul oglinzilor și destabilizând orice reper tradițional al dramaturgiei clasice. De la intrarea în sală, când plasatoarele (*Plasatoarele*) dirijează spectatorii către locurile lor, până la epilogul jucat „fără spectatori”, piesa urmărește în mod obsesiv granița mobilă dintre iluzie și convenție teatrală, dintre ceea ce este jucat și ceea ce este perceput, dintre rol și identitate.

Actul I, intitulat *Nașterea și copilăria*, creează un cadru aparent banal: un interior burghez post-totalitar, în care El și Ea citesc, discută despre rutina duminicilor cu oaspeți, rostind mecanic aceleași replici. Repetiția verbală – „În fiecare duminică ne vine cineva în vizită. Dacă trece o duminică fără oaspeți, parcă nici nu e duminică” [1 p. 26] – funcționează ca principiu constructiv, dezvăluind lipsa unei evoluții reale, blocajul existențial al personajelor și imposibilitatea lor de a depăși tiparele comportamentale, devenind, în același timp, un laitmotiv, o formulă ce capătă valoare ritualică. Această situație repetitivă evocă structurile dramatice ale lui E. Ionesco, unde limbajul erodat și clișezat rupe personajele de orice autenticitate. În *Plasatoarele*, însă, această repetiție este mai degrabă un mecanism dramaturgic prin care autorul pregătește spectatorul pentru intrarea treptată în absurd: personajele nu doar trăiesc după clișee, ci par ele însele părți mecanice ale unui spectacol deja scris, într-un univers în care totul este predeterminat, iar autonomia actorilor este limitată la rostirea unor replici previzibile.

Discuțiile spectatorilor din pauzele dintre acte reprezintă un alt nivel al dramaturgiei și creează un joc de „ogindire în abis”: spectatorii reali privesc spectatori ficționali, care comentează spectacolul ce-l văd, dar care, la rândul lor, sunt integrați în distribuția piesei prin intermediul caietului de sală vândut de plasatoare. Acest artificiu metateatral subliniază tema centrală a piesei: imposibilitatea de a delimita clar realul de ficțiune. Spectatorii din piesă au convingerea că sunt doar martori, însă, caietul de sală le dezvăluie numele și fotografiile, iar această intruziune îi destabilizează existențial: lumea lor își pierde consistența, iar statutul de spectatori, pur și simplu, se dizolvă. Ei participă involuntar la spectacol, devin parte din acesta, iar reacțiile – indignare, uimire, confuzie – nu fac decât să accentueze mecanismele absurdului. Replica Domnului 1 – „În spectacolul nostru, spectatorii sunt și ei implicați în acțiunea scenică. Între cei din scenă și cei din staluri hotarul nu mai este atât de strict delimitat. În orice moment există posibilitatea ca actorii să devină spectatori și invers. În felul acesta spectatorii sunt chemați să contribuie la marea operă de distrugere a unei iluzii – iluzia existenței a două lumi: a actorilor și a spectatorilor” [1 p. 31] – devine cheia întregii construcții dramatice. Constantin Cheianu transformă teatrul într-un experiment social, în care publicul este atras în interiorul ficțiunii și obligat să accepte că nu există o poziție neutră: orice privire, orice interpretare, orice prezență este, inevitabil, parte a spectacolului vieții.

Actul II, *Adolescența și anii de ucenicie*, ridică nivelul absurdului prin introducerea conflictului cu oaspeții imaginari și invidiați, prin speculații legate de telefonul care nu sună și prin alternanța dintre rutina celor doi și comentariile spectatorilor din pauză. Aici absurdul se împletește cu ironia socială: personajele își construiesc identitatea doar prin raportare la ceilalți, într-o competiție imaginară a prestigiului, în care invidia celorlalți devine singurul semn al valorii proprii. Autorul piesei surprinde, astfel, mecanisme psihologice recunoscutibile: nevoia de validare prin comparație și anxietatea identitară, dar le amplifică până la ridicol, expunând mizeria morală și nevroza unui mic-burghez preocupat de aparențe, dar lipsit de sens. Pauza dintre acte devine din nou un spațiu de dialog fragmentat și incoerent, iar replicile scurte („Hm”, „Are ceva”, „Foarte bun spectacol”) sugerează un nivel scăzut de înțelegere și, totodată, incapacitatea spectatorilor de a asimila ceea ce văd. Ironia este dublă: personajele nu înțeleg spectacolul, dar se prefac că îl înțeleg, în timp ce spectatorii reali din sală sunt invitați să se întrebe cât de autentice sunt propriile lor reacții în fața artei.

Actul III, *Tinerețea, prima iubire*, introduce personaje noi – Prietena și Fecioara – care funcționează ca instrumente de amplificare a absurdului. Fecioara, cu replica obsesiv repetată – „Ori de câte ori fac cunoștință cu un băiat, primul lucru pe care i-l spun este că sunt Fecioară” [1 p. 36] – devine un simbol al identității reduse la etichetă, la stereotip, la o propoziție repetată mecanic, golită de sens. Prietena, la rândul ei, adaugă o notă de grotesc, amestecând frivolitățile cotidiene cu confesiuni ridicole, transformând interacțiunea într-o parodie socială. În acest act, plasatoarea intră pentru prima dată în interiorul acțiunii, vânzând caiete de sală personajelor, ceea ce creează o altă ruptură a convenției: actorii se trezesc confrunțați cu dovezi ale propriei lor ficționalități, cu un caiet în care sunt cuprinși ca personaje, ceea ce intensifică impresia că lumea lor este doar o scenă, că identitatea lor este prefabricată și că libertatea lor este iluzorie. Punctul culminant îl reprezintă fotografia Fecioarei surprinse „pe stradă”, element ce reia motivul privirii și al supravegherii: personajele sunt expuse, capturate, fixate într-un rol pe care nu îl pot controla.

După actele dedicate maturității și căutării sensului, tensiunea piesei se concentrează în secvența finală, când spectatorii ficționali refuză să părăsească sala în lipsa epilogului, iar plasatoarele insistă că epilogul se joacă „fără spectatori”. Acest paradox dramaturgic închide mecanismul absurdului: spectatorii revendică dreptul la sens, la finalitate, la închidere, dar spectacolul refuză să le ofere. Teatrul absurdului respinge ideea de sens univoc, iar C. Cheianu ridiculizează așteptarea spectatorului modern de a primi o „explicație” sau un „deznodământ”, obligându-l în schimb să se confrunte cu propriile limite de percepție. Scena finală, în care plasatoarele discută între ele despre cât de imposibil este de înțeles spectacolul („L-am privit seară de seară, vreo 10 ani la rând. Domnule, nu am priceput o boabă”) [1 p. 56], devine o declarație metatextuală: teatrul nu trebuie neapărat înțeles, ci trăit, iar absurdul nu se explică, ci se experimentează. Ultima replică, prin care plasatoarele descoperă „adevărații spectatori” și îi invită să părăsească sala, marchează distrugerea totală a convenției: nimeni nu mai are dreptul să rămână în afara spectacolului, toți sunt prinși în mecanismul ficțional, toți devin actori, chiar și cei care privesc.

Personajele din *Plasatoarele* sunt construite deliberat schematic, tipologic, pentru a accentua alienarea, lipsa de profunzime și incapacitatea comunicării autentice. Ele funcționează ca entități semi-automatizate, ghidate de ritmuri ale rutinei sociale și de clișee ale vieții urbane. Structura repetitivă a replicilor, incoerența dialogurilor, obsesia pentru aparențe și incapacitatea de a ieși din propriile tipare mentale sunt trăsături fundamentale ale teatrului absurdului. De asemenea, plasatoarele devin personaje-cheie în economia piesei: ele sunt intermediarii dintre realitate și ficțiune, dintre public și scenă, dintre convenție și dezvăluirea convenției. Rolul lor este ambivalent: ele dirijează spectatorii, îi includ în spectacol, le oferă caiete de sală, dar refuză să le explice sensul piesei. Ele sunt gardienii iluziei și, paradoxal, cei care deconspiră iluzia.

Prin toate aceste mecanisme dramaturgice, *Plasatoarele* devine o piesă despre condiția teatrului contemporan, despre incapacitatea omului modern de a percepe realitatea altfel decât prin filtre

prefabricate, despre confuzia identitară și despre imposibilitatea de a găsi sens într-o lume saturată de convenții, dar lipsită de consistență. Este o piesă în care absurdul provine din logica distorsionată a unei lumi care mimează normalitatea, în timp ce se află într-un proces ireversibil de fragmentare. Constantin Cheianu ridică, astfel, o oglindă în fața spectatorului, obligându-l să se vadă ca participant involuntar la un spectacol pe care îl consumă fără să-l înțeleagă, fără să-l poată controla și, uneori, fără să-l poată distinge de propria realitate. Piesa își găsește forța nu în evenimente spectaculoase, ci în capacitatea de a destabiliza percepții, de a submina așteptările și de a expune fragilitatea poziției spectatorului modern. În acest sens, *Plasatoarele* devine o contribuție importantă la dramaturgia est-europeană contemporană și un text exemplar în analiza raportului dintre artă, societate și absurdul existenței cotidiene.

Piesa *Luministul* se înscrie în mod organic în paradigma teatrului absurdului prin felul în care destructurează convențiile spectacolului dramatic, problematizează raportul dintre realitate și ficțiune și expune mecanismele alienante ale societății contemporane prin intermediul unor personaje prinse în situații lipsite de sens, marcate de confuzie ontologică și de rupturi logice.

În tradiția inaugurată de E. Ionesco și S. Beckett, dar adaptată sensibilității postcomuniste, piesa reușește să transforme o situație banală – o excursie turistică – într-un dispozitiv metateatral de dezvăluire a absurdului cotidian, care înghite individul și îl reduce la o funcție, un rol, o aparență. *Luministul* devine, astfel, o reflecție asupra manipulării, a mecanismelor de simulare, precum și asupra incapacității omului de a discerne între realitate și spectacol într-o epocă a iluziei artificiale și a luminii regizate.

Întreaga construcție dramatică pornește de la o premisă fals realistă: un grup de turiști ajung într-un loc ce pare a fi o atracție turistică, dar este de fapt scena unei farse elaborate, dirijate de o ghidă și întreținută prin prezența unui luminist, care reglează atmosfera prin lumini, umbre și iluminări selective. Spațiul nu este stabil: el oscilează între un loc concret și o scenă teatrală, între real și ficțiune, impunând spectatorului un dublu registru de lectură. Această dublare este caracteristică teatrului absurdului, unde spațiul scenic nu reprezintă un loc, ci o stare de existență fracturată, iar personajele nu își pot ancora identitatea într-un cadru stabil. În final, turiștii simt confuzia intuind treptat că ceva nu este în regulă: „Parcă ar fi o scenă”, „Ce teatru e asta?”, „Ce mai e și comedia asta?”, „Opriți spectacolul asta penibil!”, „Alo, cel de la lumini!...” [1 p. 106]. Replicile respective funcționează ca o punte meta-literară între reprezentare și realitatea spectatorilor din sală. În teatrul absurdului astfel de enunțuri autoreferențiale au rolul de a fisura iluzia mimetică, de a produce un efect de distanțare care îi determină pe spectatori să mediteze asupra condiției umane reflectate în convenția teatrală.

Personajele piesei sunt construite deliberat în manieră tipologică, nu psihologică, ceea ce amplifică dimensiunea absurdă a lumii dramatice. Turiștii sunt anonimi sau abia conturați, individualizându-se prin reacții stereotipe – mirare, entuziasm, euforie, iritare, indignare – și nu prin biografii complexe. Ei sunt reprezentativi pentru omul contemporan surprins în situații care îl depășesc, incapabil să își explice mecanismele lumii în care este plasat. Reacțiile lor, deși aparent logice, sunt neputincioase în fața absurdului sistemic care îi manipulează. În acest sens, turiștii seamănă cu grupurile sau cuplurile din piesele lui E. Ionesco, unde personajele sunt aruncate în situații lipsite de coerență internă, pe care încearcă zadarnic să le interpreteze în cadre conceptuale convenționale.

Personajul Ghida capătă, însă, o funcție aparte: ea orchestrează simulacrul, fiind un fel de demiurg minor al teatrului fals. Ghida nu explică nimic, nu oferă coerență, ci doar întreține spectacolul artificial, sugerând prin comportamentul ei controlat și ambiguu o autoritate rece, birocratică, specifică sistemelor alienante. Ea este figura absurdă a autorității care nu justifică nimic, dar le cere celorlalți să participe la iluzie. Rolul ei devine și mai evident în finalul piesei, când reapare în agenția de voiaj spunând luministului să dea o lumină „mai ca lumea pentru scena cu autocarul /.../, că numai astfel turiștii pot fi ademeniți” [1 p. 107]. Aici, teatrul se reconfigurează într-un metateatru: farsa trebuie reluată, turiștii sunt masa anonimă, care trebuie mereu înșelată, iar lumina devine instrument de manipulare, pentru că doar ea poate delimita realul de ficțiunea înscenată.

Figura enigmatică a piesei rămâne, însă, Luministul. Personaj-cheie, el nu acționează prin cuvinte, ci prin manipularea luminii, devenind astfel un operator al realului și al imaginarului. În teatrul absurdului lumina este adesea mijloc de revelare a golului existențial (S. Beckett folosește un spot pentru a delimita spațiul vidat al ființei), C. Cheianu continuând această tradiție, dar într-o formă adaptată: luministul construiește și deconstruiește realitatea scenică în funcție de indicațiile ghidului („Ne-am înțeles doar că nu e nimic sumbru și amenințător acolo: e lumina blândă a unui soare de iunie, cripesc păsărelele, zumzăie albinele, totul e o desfătare” [1 p. 107], ceea ce sugerează că adevărul perceput de oameni este mereu filtrat printr-o instanță tehnică, invizibilă, incontrollabilă. Astfel, Luministul devine metafora artistului manipulat, a tehnicianului care servește convenției, dar nu o controlează, sau chiar metafora condiției umane: existența noastră este mereu plasată în lumina altora, într-o lumină străină, care nu ne aparține. În acest sens, Luministul se apropie de personajele beckettienne, prin faptul că există într-un spațiu suspendat, în afara logicii comune, dar totodată participă la mecanismele absurde ale lumii.

Structura piesei este una circulară, ceea ce reprezintă un alt element definitoriu al teatrului absurdului. Finalul reproduce, într-o altă formă, începutul: turiștii sunt manipulați, scena se stinge, ghida reia număratoarea, iar luminile pregătesc un nou spectacol pentru alți turiști. Această circularitate demonstrează imposibilitatea personajelor de a evada din condiția lor, reflectând ideea centrală a absurdului conform căreia existența umană este repetitivă, lipsită de progres real, încadrată într-un ciclu steril. Repetiția devine, astfel, un mecanism ontologic, nu doar dramaturgic. Didascalială finală – „După toate probabilitățile, spectatorii vor încheia în gând număratoarea. La „zero” se va aprinde lumina în sală” [1 p. 108] – introduce un moment, prin care granița dintre scenă și sala de teatru se destramă complet. Spectatorul real este invitat să continue număratoarea, devenind parte a ritualului absurd. În așa mod, C. Cheianu reușește un lucru esențial: el transformă spectatorul într-un participant la mecanismul absurd, implicându-l în circularitatea fără ieșire a lumii scenice.

În plan tematic, piesa poate fi interpretată și ca o critică a societății spectacolului, în care individul nu mai poate face distincția dintre real și montaj, dintre autentic și artificial. Turiștii sunt victimele unei industrii a experiențelor fabricate, unde iluminarea este literală și metaforică, și unde lumina nu dezvăluie adevărul, ci îl înscenează.

Mesajul piesei este, în esență, unul al lucidității triste: lumea contemporană funcționează pe baza unor iluzii atent construite, în care oamenii sunt permanent supuși unei forme de manipulare senzorială și simbolică. Omul modern este turist în propria existență, plimbat prin decoruri care mimează realitatea, dar nu o reflectă. Faptul că turiștii nu se revoltă, ci doar cer „Opriți spectacolul ăsta penibil!” arată că revolta lor este una superficială, neînsoțită de înțelegerea profundă a mecanismelor care îi condiționează. Chiar și în final, când scena pare să se destrame, ghida reia ritualul, luministul – ocupația, iar cercul absurd se închide. În acest sens, piesa se conformează unei viziuni pesimiste asupra condiției umane, tipice teatrului absurdului: omul este prizonierul unui sistem de senzori fabricate, iar orice încercare de a înțelege lumea eșuează în repetitivitate și simulare.

Până la final, piesa rămâne fidelă unei poetici a indeterminării. Niciun personaj nu capătă sens stabil, niciun conflict nu se rezolvă, nicio întrebare nu are răspuns. Tensiunea se acumulează prin lipsa de progres, iar conflictul fundamental este cel dintre om și nonsens. Prin aceasta, piesa în cauză demonstrează că teatrul absurdului nu reprezintă doar o tradiție estetică, ci și un mod de a interoga realitatea contemporană. În mod subtil, *Luministul* devine o meditație asupra societății care transformă individul în figurant al propriei vieți, asupra mecanismelor de manipulare și asupra luminii – fizice și simbolice – care modelează în fiecare clipă ceea ce numim realitate.

Astfel, piesa se constituie într-o contribuție valoroasă la dramaturgia românească contemporană, prin felul în care autorul reușește să îmbine critica socială, reflecția existențială și tehnicile teatrului absurdului într-o construcție scenică originală, coerentă și provocatoare. *Luministul* nu este doar o farsă, ci un comentariu profund asupra condiției moderne, asupra rolurilor în care suntem distribuiți

fără de voie și asupra luminii străine care modelează fiecare scenă a vieții noastre. Piesa lui C. Cheianu devine, în acest sens, un exemplu remarcabil de dramaturgie a incertitudinii, în care spectacolul nu se încheie niciodată, iar spectatorul este invitat, la rândul său, să continue număratoarea într-un univers în care sensul este mereu amânat, niciodată atins.

Concluzii

Dramaturgia lui Constantin Cheianu se înscrie într-un proces mai amplu de redefinire a teatrului postcomunist, în care esteticul, eticul și politicul nu mai pot fi separate rigid, ci coexistă într-un dialog permanent. Prin complexitatea discursului său scenic, dramaturgul reușește să ofere teatrului basarabean o identitate intelectuală distinctă, articulată între tradiția satirei morale și modernitatea teatrală autoreflexivă. Această dublă apartenență îl transformă într-un autor de frontieră – nu doar geografic, ci și estetic – situat între două lumi: cea a tranziției sociale și cea a căutării de sens într-un spațiu cultural periferic, dar extrem de viu.

Din perspectivă estetică, opera lui C. Cheianu se remarcă prin combinarea realismului social cu formule experimentale – teatrul absurdului, metateatrul, farsa tragică, ce permit investigarea raporturilor dintre identitate, putere și tranziție. Prin personaje tipologice, structuri repetitive și destrămarea convențiilor scenice, dramaturgul evidențiază alienarea individului contemporan și mecanismele subtile ale dominației și manipulării într-o societate postsovietică fragmentată. Într-un context cultural mai larg, dramaturgia lui Constantin Cheianu se integrează organic în tradiția est-europeană postcomunistă, alături de autori care au transformat teatrul într-o „tribună morală” și într-un spațiu de confruntare cu memoria recentă, teatrul său afirmându-se ca o formă de conștiință publică, esențială pentru înțelegerea realităților contemporane și a proceselor de reconstrucție identitară.

Referințe bibliografice

1. CHEIANU, Constantin. *Teatru: antologie*. Chișinău: Cartier, 2015. ISBN 978-9975-86-008-6.
2. GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. ISBN 465-03425-X. Disponibil: <https://web.mit.edu/allanmc/www/geertz.pdf> [accesat 2025-10-11].
3. BARTH, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Oslo: Universitetsforlaget, 1969. Disponibil: <https://ro.scribd.com/document/552657174/Ethnic-Groups-and-Boundaries-the-Social-Organization-of-Culture-Difference-by-Fredrik-Barth-Z-lib-org> [accesat 2025-10-21].
4. FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. Vol. 1. New York: Pantheon Books, 1978. ISBN 0-394-41775-5. Disponibil: https://www.uib.no/sites/w3.uib.no/files/attachments/foucaulthistory_of_sexualityvol1.pdf [accesat 2025-10-07].
5. TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
6. BAUMMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000. ISBN 0-7456-2409-X. Disponibil: <https://sociologiac.net/2023/08/15/liquid-modernity-zygmunt-bauman/> [accesat 2025-11-07].

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025³.

3 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

IMAGINEA FEMEII ÎN CREAȚIA LUI EMIL LOTEANU

WOMEN REPRESENTATION ÎN EMIL LOTEANU'S WORKS

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9420-8741>

CZU 791.633-051(478)

791-52(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.11>

Cinematografia lui Emil Loteanu, una dintre vocile marcante ale studioului „Moldova-Film”, se distinge printr-o estetică romantică în care personajele feminine ocupă un loc semnificativ fără a constitui o temă centrală explicită. Întrucât operele sale au fost create într-un context sovietic izolat de teoriile feministe emergente în Occident, ele nu au fost analizate până acum din perspectiva studiilor de gen. Acest articol examinează reprezentarea personajelor feminine în câteva filme reprezentative ale regizorului, evaluând funcțiile narrative, gradul de autonomie și raportarea la stereotipurile epocii. Studiul propune integrarea unei perspective de gen în analiza filmografiei lui Emil Loteanu și, prin aceasta, în cercetarea cinematografeiei moldovenești și post-sovietice.

Cuvinte-cheie: cinema, feminism, Emil Loteanu, Moldova-Film, reprezentare

The cinematography of Emil Loteanu, one of the defining voices of the “Moldova-Film” studio, is characterized by a romantic aesthetics in which female characters play a significant role, though not an explicitly central thematic one. Since his works were created within a Soviet context isolated from the feminist film theories emerging in the West, they have not previously been examined through the lens of gender studies. This article analyzes the representation of female characters in several of the director’s key films, assessing their narrative functions, degree of autonomy, and relationship to the gender stereotypes of the period. The study proposes integrating a gender perspective into the analysis of Emil Loteanu’s filmography and, more broadly, into research on Moldovan and post-soviet cinema.

Keywords: cinema, feminism, Emil Loteanu, Moldova-Film, representation

Introducere

Regizorul Emil Loteanu rămâne una dintre cele mai reprezentative figuri ale cinematografeiei moldovenești din perioada studioului *Moldova-Film*. Considerat „cel mai fervent promotor al filmului de autor în cinematografia națională” [1 p. 35], filme precum *Lăutarii* (1971), *O șatră urcă la cer* (1976) sau *Dulcea și tandra mea fiară* (1978) i-au adus notorietate internațională, oferindu-i acces la resurse de producție și libertăți artistice rare în spațiul sovietic. Considerat un cineast cu un pronunțat spirit romantic, Loteanu acordă o atenție constantă și subtilă prezenței feminine, ale cărei reprezentări sunt încărcate de semnificații simbolice, așa cum remarcă și Ana-Maria Plămădeală: „Cântarea eternului feminin este una din cărămizile construcției universului său artistic” [2 p. 54]. Studiul de față își propune analizarea modului în care personajele feminine sunt construite și integrate în opera cinematografică a lui Emil Loteanu. Cele mai influente creații ale sale, realizate în anii 1960-1970, coincid cu perioada în care, în Occident, se conturau primele direcții teoretice ale feminismului în cinema, formulate de cercetătoare precum Laura Mulvey sau Claire Johnston. Spre deosebire de contextul occidental, cinematografia sovietică – și, implicit, cea moldovenească – a rămas izolată de aceste dezbateri critice, ceea ce explică absența unei tradiții de interpretare feminină aplicată filmelor produse în spațiul URSS. Această lacună persistă, în mare măsură, și astăzi, în întreg arealul post-sovietic, inclusiv în Republica Moldova,

¹ E-mail: zaporojanradu@gmail.com

unde perspectiva de gen se dezvoltă lent și fragmentar în studiile cinematografice. Întrucât o analiză comprehensivă a întregii cinematografii moldovenești ar presupune un demers mult mai amplu, prezentul studiu delimitează ca obiect de lucru filmografia lui Emil Loteanu, considerată relevantă atât prin vizibilitatea personajelor feminine cât și prin impactul estetic și cultural al acestor filme. Metodologic, cercetarea se bazează pe o analiză calitativă a eroinelor și personajelor feminine din filmele de ficțiune ale lui Loteanu. Sunt examinate funcțiile narrative ale acestor personaje, gradul lor de autonomie, influența asupra evoluției acțiunii, precum și modul în care ele reproduc sau subminează stereotipurile de gen specifice epocii. Au fost selectate câteva dintre cele mai reprezentative filme ale regizorului, pentru a investiga modul în care reprezentarea femininului este articulată la nivel narativ, vizual și tematic.

Eroinele lui Emil Loteanu

Probabil, cea mai emblematică prezență feminină din perioada *Moldova-Film* este actrița Svetlana Toma, descoperită de Emil Loteanu, care debutează la 17 ani în *Poienile roșii* (1966). În acest film „clădit pe concepția antropocentrică a mitologiei românești” [3 p. 121], Toma o interpretează pe Ioana, o păstorită idealizată în spiritul romantismului poetic. Personajul este configurat printr-o perspectivă predominant masculină: deși trăsăturile naturale conferă verosimilitate, costumul – baticul stilizat și haina roșie – amplifică artificial senzualitatea și simbolismul feminin. Această reprezentare corespunde observației lui Mulvey: „Ceea ce contează este ceea ce provoacă eroina [...]. În sine, femeia nu are nicio importanță” [4 p. 19]. Ioana devine motorul narativ al protagonistului Andrei, proiectarea dorințelor masculine într-un registru romantic idealizat.

Totuși, filmul introduce și nuanțe de forță feminină: Ioana muncește cot la cot cu bărbații și este superioară „orășeanului” în mediul pastoral, iar aspirația de a cunoaște o lume dincolo de sate sugerează o dorință de emancipare. Cu toate acestea, momentele respective sunt eclipsate de destinul tradițional feminin, orientat spre iubire și dependență. Personajul reflectă astfel ambivalența cinemaului romantic-sovietic: autonomie parțială și determinare patriarhală. În *Lăutarii* (1971), Leanca devine idealul feminin al lui Toma Alistar, „muza” care îi „însuflește creația” [3 p. 143]. Deși episodică, prezența ei este esențială, constituind un reper mitic al feminității idealizate. Scena biciuirii, cu expunerea nudului, introduce o corporalitate feminină estetizată într-o manieră problematică din perspectiva studiilor de gen: nuditatea este simultan vector al patetismului romantic și al vulnerabilizării femeii. În contrapunct, rolul episodic al iubitei haiducului Radu Negostin evidențiază tiparul recurent la Loteanu: personaje feminine iconice, dar fără autonomie narativă.

Realizat pe baza unor nuvele de Maxim Gorki, *O șatră urcă la cer* (1975) reprezintă apogeul romantic al vieții nomade a romilor în filmografia lui Emil Loteanu. Pelicula a fost extrem de bine primită de criticii vremii și a beneficiat de o popularitate remarcabilă în întreg spațiul sovietic. Narațiunea urmărește povestea hoțului de cai Luiku Zobar (Grigore Grigoriu), a cărui existență este orientată integral spre cucerirea dragostei Radei, interpretată de Svetlana Toma. Rada este proiectată ca ideal feminin al eroului – o prezență mitică, dorită și urmărită, constituind motorul afectiv al întregii acțiuni. De la prima lor întâlnire Zobar pare vindecă sau fermecat de prezența Radei, un personaj feminin construit într-o cheie mitologică. Rada este o figură atipică pentru spațiul tradițional în care evoluează: manifestă un comportament nonșalant, libertin, uneori obraznic, iar feminitatea ei se situează în afara normativului epocii. Este tipajul „femeii sălbatică”, al „neîmblânzitei”, echivalentul mitic al femeii fatale – o apariție care fascinează și tulbură, dar care nu se regăsește în realitatea imediată a spectatorului. În sensul criticii feministe, Rada poate fi interpretată prin prisma teoriei lui Claire Johnston, conform căreia mitul reprezintă „principalul mijloc prin care femeile au fost utilizate în cinematografie: mitul transmite și transformă ideologia sexismului și o face invizibilă – atunci când este făcut vizibil, se evaporă – și, prin urmare, e ceva natural” [5 p. 25]. Conștientă de frumusețea și puterea ei de seducție, Rada manipulează bărbații, își ironizează pretendenții și refuză să se lase „cumpărată” de un boier care îi pune întreaga avere la picioare. Totuși, această libertate a Radei este posibilă

doar în contextul unei caste considerate excepționale; femeii rome îi este permis să fie „altfel” tocmai pentru că nu se înscrie în stereotipurile asociate femeii tradiționale. Ea are nevoie doar de libertatea de a-și urma drumul, în acord cu voința proprie. Filmul este profund muzicocentric și își construiește spectacolul vizual în jurul dansului și expresivității femeilor rome. În acest context, afirmația lui Claire Johnston – „...în ciuda accentului enorm pus pe femeie ca spectacol în cinema, femeia ca femeie este în mare măsură absentă” [5 p. 26] – devine extrem de relevantă. Și în *Șatra* prezența feminină funcționează predominant ca imagine-spectacol. Personajele feminine sunt definite mai ales prin reacțiile pe care le provoacă bărbaților, prin dorința și privirea acestora. Chiar Rada, în ciuda aparenței de autonomie, este caracterizată în principal prin raportare la bărbații care o urmăresc, o curtează, o privesc și o revendică. Filmului îi aparține și una dintre cele mai controversate scene din creația lui Loteanu: scena de dragoste dintre Rada și Zobar, unde camera panoramează deliberat spre corpul dezgolit al Radei, insistând asupra sânilor ei. Dincolo de funcția vizual-narativă, momentul reflectă perspectiva masculină (*male gaze*) în forma sa cea mai explicită. Scena putea fi plasată într-un registru mai subtil, însă opțiunea regizorală accentuează obiectivizarea personajului feminin.

Povestea de dragoste dintre Rada și Zobar culminează într-un final brutal, aproape shakespearian. După multiplele refuzuri ale Radei de a-i deveni soție, Zobar o ucide – un act ce poate fi citit în cheia psihologiei feministe ca expresie a fragilității patriarhale: „dacă nu vei fi a mea, nu vei fi a nimănui”. Ulterior, Zobar este ucis de tatăl Radei. Finalul sancționează, simbolic și literal, prezența unei femei libere, care nu se supune normativului tradițional. Personajul Radei devine astfel victima unei ordini masculine, a proiecțiilor afective ale eroului, dar și a unui imaginar patriarhal ce nu poate tolera o femeie autonomă. Aceeași lipsă de opțiuni caracterizează destinul Olgăi Skvortova din *O dramă la vânătoare* (1978). Olga devine „soarele în jurul căruia gravitează destinele” [2 p. 53], dar, în realitate, este un „soare ostatic” al dorințelor masculine. Prim-planurile insistente și rochia roșie reiau estetica feminității poetizate. Dorința de a ieși din condiția socială precară o determină să intre, pe rând, în relații cu Urbenin și cu contele Karneev, însă acest parcurs nu conduce la emancipare, ci la un deznodământ tragic: Olga este ucisă de Kamâșev. Finalul confirmă observația critică potrivit căreia „Olenika este răpusă de povara visurilor bărbaților despre femeia ideală” [2 p. 54]. Olga este prinsă într-un context social rigid, unde erorile feminine sunt definitive, iar responsabilitatea morală este amplificată asupra femeii. Loteanu recurge la arhetipul femeii-martir, dar într-o versiune desacralizată, subordonată pasiunii masculine. Deși pare că Olga ar putea fi o „femeie fatală”, fatalitatea aparține de fapt proiecțiilor și acțiunilor celorlalte personaje. Conceptul *eternului feminin*, legat de „inferioritate, blândețe și emoționalitate” considerate „înnăscute și fixe” [4 p. 16], este perfect ilustrat de destinul ei. Diferența de vârstă semnificativă între Olga și bărbații care o doresc amplifică vulnerabilitatea și asimetriile de putere, în linie cu teoriile feministe privind erotizarea tinereții ca formă de control simbolic.

De la registrele romantice și suprarealiste care i-au marcat începuturile, Emil Loteanu își extinde aria de expresie odată cu filmul biografic *Anna Pavlova* (1983), realizat în două părți. Producția urmărește viața celebrei balerine ruse, interpretată din nou de Galina Beliaeva, și construiește un portret cinematografic cu ambiții transnaționale, plasând-o pe protagonistă pe scene din Regatul Unit, Franța, Statele Unite ale Americii sau Mexic. În contextul ultimului deceniu de existență a Uniunii Sovietice, amploarea vizuală și logistică a filmului rămâne remarcabilă. Totuși, pelicula nu este lipsită de inserții propagandistice subtile – critici la adresa Occidentului și elogii la adresa culturii și identității ruse – în consonanță cu discursul ideologic al epocii. Privit din perspectiva spectatorului contemporan, filmul nu reușește să coaguleze o narațiune dramatică unitară și coerentă, funcționând mai degrabă ca o succesiune de episoade ilustrative din viața balerinei. Această structură fragmentată poate fi explicată prin statutul biografic al materialului: având ca reper figura istorică a Anei Pavlova, regizorul nu își putea permite deformarea substanțială a faptelor sau a construcției simbolice asociate acesteia. Personajul cinematic reflectă astfel valorile deja legate de imaginea publică a balerinei: devotament absolut față de dans, disciplină neclintită și o ambiție interpretativă care o plasează ca lider incontestabil al artei sale. Ancorarea în biografia reală

și în contextul socio-istoric precis au modelat inevitabil reprezentarea personajului pe ecran. Pavlova este prezentată ca un etalon al excelenței artistice, un model de dedicare și profesionalism, iar filmul lui Loteanu – în ciuda constrângerilor ideologice și a fragmentării narative – funcționează ca un omagiu adus „talentului divin” al uneia dintre cele mai importante figuri ale baletului rus.

Concluzii

Imaginea femeii în filmografia lui Emil Loteanu se înscrie în tiparele interpretării patriarhale și ale privirii masculine, chiar și atunci când este filtrată prin poetica romantică specifică regizorului. Dincolo de dramaturgia și semantica filmelor sale, personajele feminine din *Poienile roșii*, *Lăutarii* și, în mod special, *O șatră urcă la cer* sunt integrate într-o mitologie fantastică ce favorizează idealizarea și naturalizarea feminității ca obiect al dorinței masculine. În majoritatea acestor filme, personajele feminine servesc drept impuls pentru acțiunea masculină și ca suport pentru proiecțiile emoționale ale eroilor, fără a avea un traseu narativ independent.

O particularitate notabilă este faptul că, în *Șatra* și *O dramă la vânătoare*, intenția artistică regizorală conduce la eliminarea fizică a personajelor feminine. Indiferent de motivele narative invocate – iubire, gelozie, justiție sau destin – moartea eroinelor devine un element structural, servind funcției cathartice a filmelor. În ambele cazuri, personajul feminin este supus unui destin tragic, dictat de forțe externe și de proiecțiile masculine care îi modelează existența. Din punct de vedere vizual, Loteanu utilizează frecvent nuditatea în mod intenționat și uneori pronunțat exhibiționist, în special în *Șatra* și *Lăutarii*, unde corpul feminin devine supraexpus privirii spectatorului. Tot la nivel semiotic, predomină în costumele eroinelor culorile roșu și alb. Roșul ca semn al erotismului și al senzualității idealizate, iar albul ca marcă a purității, inocenței sau sacralității feminine. Aceste alegeri vizuale consolidează reprezentarea arhetipală a *eternului feminin*, concept milenar asociat cu autoritatea patriarhală și cu rolurile fixe atribuite femeii în imaginarul colectiv.

Eroinele din filmografia lui Emil Loteanu se înscriu astfel în paradigma eternului feminin, prin care feminitatea este prezentată ca esență stabilă, simbolică și predestinată, iar rolurile lor în universul filmic sunt subordonate acestei logici. Chiar atunci când par puternice, libere sau „anormale” în raport cu convențiile sociale, acțiunile lor sunt în cele din urmă limitate sau anulate de dinamica masculină a narațiunii. Totuși, aceste observații nu diminuează valoarea artistică a filmelor, în special *Poienile roșii* și *Lăutarii*, pelicule reprezentative pentru poetica cinematografică moldovenească și profund ancorate în mitologia și etnosul spațiului românesc.

Filmul poetic nu s-a intersectat niciodată în mod natural cu discursul feminist - nu din opoziție, ci din diferență de obiect și de orizont filosofic. În acest sens, pietismul tradițional al cinematografiei lui Loteanu face aproape imposibilă articularea unei libertăți revoluționare a personajului feminin. Poeticul cinematografiei moldovenești de odinioară iubește femeia, o idealizează și o sacralizează, dar în același timp o supune și o sacrifică. Această ambivalență definește reprezentarea femininului în filmele lui Emil Loteanu: o feminitate frumoasă, mitizată, dar prizonieră a unei viziuni tradiționale care, în final, îi refuză autonomia.

Referințe bibliografice

1. LUPĂȘCU-BOHANȚOV, Alexandru. *Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova*. Chișinău: Epigraf, 2023. ISBN 978-9975-60-524-3.
2. PLĂMĂDEALĂ, Ana-Maria. Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare. *Arta*, 2015. Ser. Arte audiovizuale. 2015, nr. 2, pp. 49–55. ISSN 2345-1181.
3. OLĂRESCU, Dumitru; Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ și Violeta TIPA. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014. ISBN 978-9975-52-174-1.
4. MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: PALGRAVE, 1989. ISBN 978-0-333-44529-7.
5. JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1976.

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

STRATEGII DE DEZVOLTARE ÎN INDUSTRIA FILMULUI ÎN REPUBLICA MOLDOVA

DEVELOPMENT STRATEGIES IN THE FILM INDUSTRY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

LUDMILA TIMOTIN¹

doctor în științe economice, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-8497-0378>

CZU 791(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.13>

În perioada sovietică cinematografia moldovenească a cunoscut o dezvoltare semnificativă, fiind susținută de stat și considerată un instrument de propagandă. Studioul Moldova-Film, înființat în 1952, a jucat un rol important în producția de filme artistice și documentare. După obținerea independenței în 1991, industria cinematografică din Moldova a trecut printr-o perioadă de stagnare, iar producția de filme a scăzut considerabil. Totuși, în ultimele decenii, au apărut studiouri private care au reușit să se adapteze noilor condiții economice și să producă filme independente. Un exemplu notabil este filmul „Nunta în Basarabia” (2010), o coproducție Moldova-România-Luxemburg, realizată fără implicarea financiară a statului. De asemenea, Uniunea Cineaștilor din Moldova, fondată în 1962, continuă să protejeze și să promoveze interesele profesionale ale cineaștilor din țară. Cinematografia din Republica Moldova a traversat un drum lung și provocator de la obținerea independenței în 1991. În cei 30 de ani de independență industria cinematografică a întâmpinat dificultăți majore, însă recent s-au înregistrat semne clare de revitalizare și adaptare la noile condiții economice. Apariția studiourilor private și producția de filme independente sunt dovezi concrete ale acestei evoluții pozitive.

Cuvinte-cheie: strategii economice, industrie cinematografică, cultură locală, provocări economice, parteneriat public-privat

During the Soviet period, Moldovan cinematography experienced a significant development, being state-supported and considered a propaganda tool. The Moldova-Film studio, established in 1952, played an important role in the production of feature and documentary films. After gaining independence in 1991, the Moldovan film industry went through a period of stagnation, and film production decreased significantly. However, in the recent decades, private studios have emerged, adapting themselves to the new economic conditions and producing independent films. A notable example is the film “Nunta în Basarabia” (Wedding in Bessarabia) (2010), a Moldova-Romania-Luxembourg co-production, created without state financial involvement. Additionally, the Union of Filmmakers of Moldova, founded in 1962, continues to protect and promote the professional interests of the country's filmmakers. The cinematography of the Republic of Moldova has traveled a long and challenging road since gaining independence in 1991. In the 30 years of independence, the film industry has faced major difficulties, but recently there have been clear signs of revitalization and adaptation to the new economic conditions. The emergence of private studios and the production of independent films are concrete evidence of this positive evolution.

Keywords: economic strategies, film industry, local culture, economic challenges, public-private partnership

Introducere

Impactul cinematografiei asupra culturii din Moldova este semnificativ și complex. Pe măsură ce industria se dezvoltă și se adaptează, contribuțiile ei culturale devin tot mai evidente. Filmele moldovenești reflectă identitatea națională, promovează limba și literatura locală, educă și sensibilizează publicul asupra problemelor sociale și facilitează interacțiunea culturală. De asemenea, cinematografia contribuie la crearea de noi talente și are un impact economic pozitiv, prin crearea de locuri de muncă și atragerea de investiții.

¹ E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

Astfel, revitalizarea și adaptarea industriei cinematografice nu doar că sprijină dezvoltarea economică, dar și îmbogățește cultura locală, contribuind la menținerea și promovarea identității și valorilor naționale. Această legătură între revitalizarea industriei cinematografice și influența ei culturală subliniază importanța susținerii continue a producției de filme în Moldova, pentru a valorifica pe deplin potențialul ei economic și cultural [1].

Cinematografia moldovenească: între expresie culturală și strategie de dezvoltare

Cinematografia din Moldova îmbogățește și diversifică cultura locală, contribuind totodată la dezvoltarea economică și socială a țării, subliniind astfel importanța susținerii continue a producției de filme în această regiune. Se pot evidenția mai multe căi prin care cinematografia influențează cultura locală:

1. *Reflectarea identității naționale* relevată în filmele moldovenești contribuie la definirea și conservarea identității naționale prin abordarea unor teme legate de istorie, tradiții și valori culturale. Ele aduc în prim-plan povești autentice despre viața și experiențele oamenilor din Moldova. Aceste filme funcționează ca o oglindă culturală, păstrând vie memoria unor evenimente istorice cruciale (precum perioada sovietică sau tranziția), promovând folclorul și ospitalitatea moldovenească. Regizorii contemporani explorează adesea tema migrației, oferind o perspectivă emoționantă asupra diasporei și a legăturii neîntrerupte cu pământul natal.

2. *Promovarea limbii și literaturii naționale* în cinematografie este un mijloc eficient de afirmare a limbii române și a literaturii de pe ambele maluri ale Prutului ca elemente identitare. Adaptările cinematografice ale operelor literare locale contribuie la popularizarea acestora și la menținerea interesului pentru ele. Prin dialoguri autentice și scenarii bazate pe opere clasice sau contemporane cinematografia contribuie la standardizarea și îmbogățirea vocabularului în rândul tinerilor. De asemenea, subtitrările și dublările în alte limbi, utilizate la festivaluri internaționale, ajută la exportul limbii și al expresiilor culturale unice, transformând filmul într-un ambasador lingvistic.

3. *Educație și conștientizare*. Filmele documentare și de ficțiune pot aborda subiecte sociale importante, cum ar fi problemele de mediu, drepturile omului, sănătatea și educația. Aceste producții contribuie la creșterea conștientizării publicului cu privire la diverse probleme și pot stimula discuții și acțiuni în comunitate. Filmul devine un instrument puternic de schimbare socială. De exemplu, documentarele pot oferi o platformă pentru vocile marginalizate sau pot detalia impactul corupției sau al schimbărilor climatice asupra comunităților rurale. Acest tip de conținut vizual și narativ este adesea mai eficient în a genera empatie și implicare civică decât simple rapoarte sau știri.

4. *Interacțiunea culturală* din cadrul festivalurilor de film și al altor evenimente cinematografice întrunesc cinești și spectatori din diverse colțuri ale lumii, facilitând schimbul cultural și promovând diversitatea. Exemple notabile sunt Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF, Festivalul Internațional de Film RAVAC și alte evenimente, precum Zilele Filmului Românesc (ZFR), care contribuie la formarea acestei interacțiuni. Asemenea festivaluri nu sunt doar locuri de proiecție, ci și piețe de film (pitching sessions) și workshop-uri, unde profesioniștii locali intră în contact cu producători și distribuitori internaționali, integrând astfel Moldova în circuitul cinematografic european și mondial.

5. *Crearea de noi talente*. Cinematografia încurajează dezvoltarea și promovarea talentelor locale în domeniul filmului, fie că este vorba despre regizori, actori, scenariști sau tehnicieni. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) din Chișinău joacă un rol important în formarea noilor cinești. Absolvenții AMTAP și ai altor școli de profil beneficiază de practica directă oferită de producțiile locale. Producția de film creează o masă critică de specialiști în domenii tehnice (lumină, sunet, montaj, post-producție), ajutând la profesionalizarea industriei. Succesul la festivaluri al tinerilor regizori inspiră și motivează noua generație să urmeze o carieră în arta filmului.

6. *Impactul economic*. Deși industria cinematografică din Moldova se confruntă cu provocări financiare, producția de film poate avea un impact pozitiv asupra economiei locale prin crearea de

locuri de muncă și atragerea de investiții. Impactul economic se manifestă prin efectul multiplicator: banii cheltuiți de echipele de filmare (cazare, catering, transport, închirierea de echipamente locale) stimulează direct sectoarele conexe. Introducerea unui sistem de „cash rabate” (rambursare a unei părți din cheltuieli) ar putea atrage mai multe producții străine (ca cele din România, de exemplu), transformând Moldova într-o destinație atractivă pentru filmări și generând venituri substanțiale pentru bugetul de stat [2].

Evoluția cinematografei și necesitatea elaborării strategiilor economice pentru dezvoltarea ulterioară a industriei cinematografice subliniază impactul pozitiv asupra culturii locale și importanța abordării provocărilor economice actuale.

Strategii financiare și structurale pentru dezvoltarea filmului moldovenesc

În contextul transformărilor economice și tehnologice, cinematografia moldovenească își continuă parcursul de adaptare și inovație, aducând o contribuție semnificativă la îmbogățirea și diversificarea culturii locale [1, 3]. Acest proces necesită implementarea unor strategii economice bine gândite, care să sprijine producția de film și să atragă investiții atât din partea sectorului public, cât și privat. Doar astfel se pot depăși provocările economice actuale, asigurându-se în același timp un mediu favorabil pentru dezvoltarea și prosperitatea industriei cinematografice din Moldova.

Având în vedere provocările economice actuale, strategiile economice de dezvoltare a industriei cinematografice din Moldova pot fi abordate în diverse moduri:

1. *Finanțare guvernamentală și fonduri publice* prin crearea unui fond cinematografic național, care să ofere sprijin financiar consistent pentru producția de filme. Acest lucru ar putea include subvenții, împrumuturi cu dobândă redusă și finanțare de la bugetul de stat. Este esențial ca finanțarea să fie stabilă și previzibilă pentru a permite producătorilor de film să planifice și să execute proiecte de lungă durată. Un fond cinematografic național solid, administrat de o entitate independentă precum *Centrul Național al Cinematografiei*, ar asigura nu doar producția, ci și *dezvoltarea de scenarii, distribuția și promovarea* filmelor. Transparența în procesul de alocare a fondurilor este crucială pentru a construi încredere și pentru a încuraja participarea cât mai multor cinești. Stabilitatea financiară permite, de asemenea, *coproducții internaționale*, reducând riscurile financiare pentru cineștii locali [4].

2. *Parteneriate public-private* care presupun încurajarea colaborărilor între sectorul public și cel privat pentru a atrage investiții în industria cinematografică [5]. Aceste parteneriate pot include sponsorizări, coproducții și investiții directe din partea companiilor private, interesate de promovarea brandurilor lor prin film. Colaborările public-private pot lua forma unor *fonduri mixte*, unde statul oferă o parte din finanțare, iar sectorul privat completează.

3. *Infrastructură și tehnologie*. Dezvoltarea infrastructurii necesare pentru producția de film, cum ar fi studiouri de film moderne, echipamente de înaltă calitate și facilități de post-producție. Investițiile în tehnologie pot crește competitivitatea industriei și ar putea atrage producții internaționale.

4. *Programe de formare și educație*. Sprijinirea educației și formării profesionale în domeniul cinematografei prin intermediul instituțiilor de învățământ și a programelor de training specializate. Aceasta include parteneriate cu universități și școli de film, precum și programe de mentorat și workshop-uri pentru cinești în devenire.

5. *Promovarea filmului moldovenesc pe plan internațional* prin organizarea și participarea la festivaluri internaționale de film, precum și promovarea filmelor moldovenești pe platforme de streaming globale. Acest lucru poate crește vizibilitatea industriei și atrage atenția asupra talentelor și producțiilor locale.

6. *Înlesniri fiscale și financiare*, care, în contextul industriei cinematografice din Moldova, pot fi folosite pentru a atrage producții de film străine și pentru a sprijini producțiile locale. Aceste stimulente pot reduce costurile de producție și pot face ca Moldova să devină o destinație atractivă pentru

cinești. Beneficiile obținute din aceste măsuri pot include creșterea numărului de filme produse, dezvoltarea infrastructurii cinematografice și crearea de locuri de muncă în sectorul cultural și creativ. Totodată, implementarea stimulentei fiscale poate fi marcată de lipsa de transparență și control, ceea ce poate duce la abuzuri și corupție. Este important ca guvernele să monitorizeze și să evalueze eficiența acestor măsuri, pentru a se asigura că ele aduc beneficii reale economiei [6].

Prin adoptarea acestor strategii economice industria cinematografică din Moldova poate beneficia de un cadru propice pentru dezvoltare și inovație, contribuind astfel la creșterea economică și culturală a țării.

Concluzii

Revitalizarea industriei cinematografice din Republica Moldova reprezintă o direcție strategică cu impact profund asupra dezvoltării culturale, sociale și economice a țării. Cinematografia nu doar reflectă identitatea națională, ci funcționează ca un catalizator al inovării, educației și interacțiunii internaționale. În contextul provocărilor economice actuale, implementarea unor strategii de dezvoltare bine fundamentate, precum finanțarea publică sustenabilă, parteneriatele public-private, investițiile în infrastructură și tehnologie, formarea profesională și stimulentele fiscale sunt esențiale pentru consolidarea acestui sector.

Prin adoptarea unor asemenea măsuri, industria filmului poate deveni un domeniu competitiv și atractiv, capabil să genereze valoare economică, să creeze locuri de muncă și să promoveze cultura moldovenească pe plan internațional. Astfel, cinematografia moldovenească se poate afirma nu doar ca expresie artistică, ci și ca pilon strategic al dezvoltării durabile în Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. *Politici culturale în Republica Moldova*. MoldArte. Disponibil: <https://moldarte.eu/ro/politici-culturale-in-republica-moldova/> [accesat 2025-03-11].
2. MINISTERULUI CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA. Site web. Disponibil: <https://mc.gov.md/ro/content/ministrul-sergiu-prodan-s-intalnit-cu-ambasadoarea-suedie> [accesat 2025-03-11].
3. *Politicile Culturale ale Republicii Moldova*. Ianuarie 2015. Disponibil: <https://www.slideshare.net/slideshow/> [accesat 2025-03-12].
4. *Strategia de dezvoltare a culturii „Cultura 2020”*. Disponibil: <https://mecc.gov.md/ro/content/strategia-de-dezvoltare-culturii-cultura-2020> [accesat 2025-03-11].
5. *Strategia de dezvoltare a culturii – 2030*. Disponibil: <https://www.mc.gov.md/ro/content/conditii-pentru-strategia-culturii-2030> [accesat 2025-03-12].
6. *Impactul politicii fiscale asupra dezvoltării economice: provocări și oportunități*. Disponibil: <https://revistaverso.ro/> [accesat 2025-03-12].

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 Internațional.

CREAȚIA REGIZOAREI ANA IURIEV

ANA IURIEV'S FILMOGRAPHY

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9420-8741>

CZU 791.633-051(478)

791.229.2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.14>

Filmografia documentară a Anei Iuriev, una dintre puținele regizoare active în cadrul studioului „Moldova-Film”, reflectă un repertoriu tematic variat, ancorat în convențiile estetice și ideologice ale cinematografiei sovietice. Analiza urmărește modul în care regizoarea construiește reprezentări ale femeilor, copiilor, muncii și realităților sociale ale RSS Moldovenești, punând în evidență atât conformitatea cu discursul oficial cât și momentele de tensiune critică față de acesta. Studiul se bazează pe vizionarea filmelor recent recuperate din arhivă și pe interpretarea lor din perspectivă istorică și de gen, cu accent pe specificul stilistic și tematic al autoarei. Rezultatele conturează o filmografie coerentă, în care observația documentară, vocea narativă și interesul pentru oameni alcătuiesc un discurs cinematografic distinct, valoros atât pentru istoria filmului moldovenesc cât și pentru înțelegerea imaginarului social al perioadei sovietice.

Cuvinte-cheie: cinema, Ana Iuriev, Moldova-Film, educație, feminism

The documentary filmography of Ana Iuriev, one of the few female directors active within the “Moldova-Film” studio, reflects a varied thematic repertoire, anchored in the aesthetic and ideological conventions of Soviet cinema. The analysis follows the way in which the director constructs representations of women, children, work and social realities of the Moldavian S.S.R., highlighting both the conformity with the official discourse as well as the moments of critical tension towards it. The study is based on the viewing of films recently recovered from the archive and their interpretation from a historical and gender perspective, with an emphasis on the stylistic and thematic specificity of the author. The results outline a coherent filmography, in which the documentary observation, narrative voice and interest in people make up a distinct cinematic discourse, valuable both for the history of Moldovan film and for understanding the social imaginary of the Soviet period.

Keywords: cinema, Ana Iuriev, Moldova-Film, education, feminism

Introducere

Regizoarea Ana Iuriev, născută la 9 februarie 1944 în localitatea Bravicea – teritoriu aflat atunci într-o scurtă și complexă tranziție istorică, încă formal parte a Regatului României – își începe activitatea profesională în cinematografie ca asistentă de regie, iar ulterior, după formarea la Institutul Unional de Cinematografie, revine în RSS Moldovenească la începutul anilor 1970. Este una dintre puținele cineaste cărora studioul Moldova-Film le-a încredințat responsabilitatea artistică și creativă a filmelor documentare într-o epocă în care producția cinematografică era puternic centralizată și marcată de imperativele ideologice ale statului sovietic. Filmele realizate de Ana Iuriev acoperă un spectru tematic amplu – de la agricultură, industrie și educație, până la portrete individuale și subiecte sociale sensibile – și constituie un corpus valoros pentru înțelegerea reprezentărilor despre femeie, muncă, familie și comunitate în documentarul moldovenesc sovietic.

Articolul de față își propune o analiză calitativă a filmografiei regizoarei, prin examinarea temelor recurente, a strategiilor narative și a opțiunilor estetice care structurează operele sale. Fundamentarea teoretică se bazează pe studii privind cinematografia documentară sovietică, pe analize ale ideologiei

¹ E-mail: zaporojanradu@gmail.com

de stat reflectate în producțiile vizuale, precum și pe cadre conceptuale provenite din studiile de gen, în special cele care abordează reprezentarea femeilor în societățile socialiste. Demersul metodologic constă în vizionarea sistematică a filmelor recent digitalizate din arhiva Moldova-Film, completată de o analiză de conținut și de contextualizare socio-istorică, pentru a identifica atât continuitățile tematiche cât și particularitățile care individualizează creația Anei Iuriev în cadrul cinematografilei documentare din RSSM. Scopul principal al studiului este de a evidenția specificul viziunii cinematografice a regizoarei, modul în care filmele sale reflectă, mediază sau problematizează valorile dominante ale epocii, precum și elementele care conturează o sensibilitate artistică recognoscibilă, relevantă inclusiv prin reprezentarea figurilor feminine. Prin acest demers, articolul contribuie la recuperarea și reevaluarea unei cineaste a cărei operă rămâne insuficient studiată, deși constituie o piesă importantă a patrimoniului cinematografic moldovenesc.

Între propagandă și observație: reprezentări ale muncii și copilăriei

O parte consistentă a lucrărilor Anei Iuriev este dedicată temelor agricole, tratate în acord cu direcțiile propagandei sovietice, care celebra disciplina colectivă și efortul comun. La aproape un deceniu distanță, regizoarea revine la același subiect în *Nuvela despre pâine* (1975) și *Reflecții despre pâine* (1984), două producții care urmăresc simbolic traseul grâului în imaginarul sovietic. În primul film, o furtună amenință îndeplinirea planului cincinal, iar salvarea recoltei devine posibilă prin mobilizarea exemplară a colhozurilor. Muncitorii lucrează continuu, iar grâul, odată recuperat, este transportat solemn, primul camion purtând inscripția „Prima pâine statului!”. Narațiunea construiește imaginea „omului sovietic” capabil să învingă natura prin disciplină și solidaritate. Contribuția operatorului Albert Iuriev – cadre dinamice și compoziții elaborate – conferă filmului forța vizuală caracteristică cronicilor documentare sovietice.

Reflecții despre pâine extinde itinerarul grâului spre procesul industrial și spre dimensiunea domestică a preparării pâinii. Montajul se bazează preponderent pe imagine și muzică, alternând secvențe de producție mecanizată cu ritualul casnic al frământării aluatului. Vocea naratorului intervine abia spre final: „Pe fața noastră pot fi văzute multe, numai nu frica de a rămâne fără pâine” [1], frază ce capătă conotații ironice în lumina foametei din 1946-1947 și a penuriilor alimentare recurente. Ultimele imagini – rafturi pline și cuptoare în funcțiune – compun discursul abundenței sovietice, dublat de tonul moralizator care invită spectatorul la recunoștință. Ambele filme dezvăluie tensiunea dintre potențialul poetic al imaginii și imperativele propagandistice, care transformă pâinea într-un simbol ideologic al disciplinei și responsabilității colective.

O temă recurentă în filmografia regizoarei este copilăria și educația, abordate în spiritul pedagogiei socialiste. *Totul începe din copilărie* (1975) prezintă grădinița ca spațiu modern de formare, ilustrând copiii la gimnastică, la învățarea alfabetului chirilic sau interpretând o scenetă în limba engleză. Pelicula funcționează ca un material de promovare a investițiilor statului în educația timpurie, susținând ideea uniformizării progresului: „Sarcinile pedagogice legate de educația familială au trecut pe plan secund, cedând locul educației publice...” [2 p. 553]. În *Cea mai scurtă lecție* (1975), dedicat activității fizice, se reproduc convențiile de gen ale epocii: „Băieților le dăm exerciții ce le dezvoltă forța... Dar fetele au nevoie de exerciții mai plastice...” [3]. Filmele *Copiii vin la teatru* (1976) și *Speranța* (1982) continuă această linie tematică, ultimul oferind o prezentare complexă a ansamblului omonim, surprinzând atât disciplina, cât și dificultățile procesului formativ. Chiar și atunci când surprinde momente mai dure, Iuriev menține ancorarea în discursul oficial, repertoriul copiilor glorificând Moldova într-o formulă rusificată, iar finalul căpătând ton triumfalist.

Prin aceste documentare regizoarea contribuie la consolidarea imaginii oficiale al copilăriei sovietice, în care educația este standardizată, colectivă și orientată spre formarea „omului nou”. Totodată, filmele permit o lectură critică a normelor pedagogice și de gen, întrucât reproduc fidel atât idealurile egalitare proclamate de stat, cât și limitele lor structurale.

O schimbare tematică importantă survine odată cu *Seduși și abandonați* (1989), film care reflectă tensiunile sfârșitului de epocă sovietică. Documentarul investighează situația moldovenilor trimiși la muncă în proiectul KATEK (Complexul Energetic și de Combustibil Kansk-Achinsk), o vastă inițiativă industrială ce implica exploatarea lignitului și dezvoltarea infrastructurilor energetice. Iuriev interviuează moldoveni stabiliți în orașele noi, precum Dubinino, surprinzând motivațiile plecării – dificultatea de a „trăi și a-ți aranja viața” în RSSM – și consecințele personale ale migrației. Promisiunile autorităților (salarii mari, condiții bune, apartament după zece ani) contrastau cu constrângerile reale, o femeie declarând că a fost „aproape forțată” de organizația comsomolistă să plece. Un funcționar precizează că „în fiecare an erau trimise unul-două detașamente”, însumând aproximativ 1400 de comsomoliști în zece ani, formând „o mică republică autonomă” [4].

Spre deosebire de alte filme ale regizoarei, *Seduși și abandonați* adoptă o perspectivă critică explicită asupra mecanismelor sovietice, expunând drame umane și anticipând tema exodului economic, care va căpăta proporții dramatice după 1991. Documentarul rămâne o mărturie esențială despre costurile umane ale mobilizării forțate și despre fragilitatea proiectelor industriale ale Uniunii Sovietice târzii.

Eroinele socialismului

Scurtmetrajul *Elena Strujuc* (1978) ocupă un loc aparte în filmografia Anei Iuriev și în producția studioului „Moldova-Film”, fiind unul dintre puținele filme care plasează o femeie în centrul narațiunii, chiar și într-o formulă modelată de ideologia sovietică. Documentarul prezintă succint traiectoria Elenei Strujuc – crescută într-o familie de țărani și ajunsă în fruntea unei ferme, decorată cu Ordinul Lenin și Ordinul Steaua Roșie a Muncii Socialiste, delegată la cea de-a XXV-a Adunare a PCUS și conducătoare a complexului intergospodăresc de producție a cărnii. Filmul o surprinde interacționând cu muncitorii, participând la ședințe de partid și, într-un detaliu rar în cinematografia locală, conducând un automobil Moskvici, imagine reluată simbolic în finalul însoțit de comentariul: „Din nou pe drumuri, acolo unde e mai greu”. Pelicula include și un segment dedicat ritualului Zilei Victoriei, readucând eroina în sfera discursului patriotic oficial. Dincolo de această schemă ideologică, filmul reprezintă o încercare neobișnuită de portretizare a unei femei în contextul documentarului muncitoresc sovietic, cu trimiteri la tipologiile „Mamei-Eroine” și „Femeii stahanoviste”.

În aceeași direcție se înscrie *Bravo, Liza!* (1982), portret al Elizavetei Budiștean, prezentată ca femeie exemplară în logica sovietică: gospodină, mamă și muncitoare stahanovistă, lucrând „ritmic, sincron, frumos” [5] la fabrica de cablu. Pelicula îmbină observația directă, interviul și secvența regizată, subliniind performanțele protagonistei, care operează trei mașini simultan și îndeplinește planul cincinal într-un an, „performanță unică în întreaga URSS”, după cum afirmă naratorul, precum și implicarea comunitară. Un episod metaforic, în care bobinele de cablu alternează cu o creangă de brad și o păpușă de Moș Gerilă, vizualizează ritmul accelerat al muncii. Liza devine astfel expresia talentului socialist exploatat benevol-forțat, într-o tradiție în care „cinematografia sovietică a creat simboluri de femei eroine, tractoriste, savante, care se jertfesc în interesele partidului și statului” [6 p. 128].

În anii 1970, „au existat ecouri ale celui de-al doilea val feminist occidental în filmele sovietice” [7 p. 3], iar în această cheie poate fi citit documentarul *Măria sa, Femeia!* (1982), una dintre cele mai complexe reflecții asupra statutului femeii realizate în RSSM. Filmul combină observația documentară cu un mini *talk-show* și interviuri, problematizând tensiunea dintre feminitatea tradițională și emanciparea socială. Imaginile femeilor în ipostaze urbane nonconformiste – fumând, consumând alcool, purtând haine „bărbătești” – sunt comentate printr-o retorică ce contrastează între simbolul cultural al Giocondei și realitatea cotidiană. Trei specialiști discută „exagerările emancipării”, riscul pierderii „feminității” și educația fetelor. Zaițev, directorul Casei de Modă din Moscova, reduce emanciparea la imitarea bărbaților și susține că femeia ar trebui să păstreze „gingășia, curățenia și bunătatea”, valori „distruse” în epoca contemporană. Interviurile cu bărbați scot la iveală responsabilizări tradiționale: unul afirmă că rolul lui este „de conducere generală”, iar montajul ironic îl contrazice cu imagini

ale unor bărbați jucând dominouri. Într-o dezbatere publică un participant susține că „femeia și-a pierdut feminitatea..., a devenit independentă material..., iar bărbatul și-a pierdut respectul de sine” [8]. Socioloaga Tamara Afanaseva nuanțează discuția, amintind că „de-a lungul veacurilor etalonul calităților era cel bărbătesc”, în timp ce calitățile feminine erau desconsiderate, astfel încât „dacă unui bărbat i se spunea că arată ca o femeie, era insultă; dar era un compliment să i se spună unei femei că are inteligență bărbătească” [8], idee ce rezonază cu reflecția Adrianei Rich despre asocierea puterii cu masculinitatea [9 p. 70]. Filmul include și portretul Stepanidei Căpățână, directoarea fabricii „M.V. Frunze”, profilată ca profesionistă devotată, dar prinsă între responsabilitățile sociale și cele familiale. Când este întrebată despre rolul ei casnic, răspunde glumind „Comandant”, dar revine la un mesaj tradițional: femeia „este soție, mamă, o floare în familie” [8]. Concluzia specialiștilor – o „spirală a dezvoltării” care păstrează „cele mai nobile trăsături ale ambelor sexe” – rămâne ancorată într-o viziune esențialistă limitativă. Deși nu poate fi numit integral feminist, filmul deschide ample piste de reflecție asupra condiției feminine în URSS.

Vatra fără leagăn (1987) explorează consecințele alcoolismului în contextul campaniei anti alcool Gorbacioviste, adoptând o optică sever moralizatoare. Narațiunea urmărește degradarea familiei lui Afanasie din cauza alcoolismului Didinei, inversare rară a rolurilor stereotipice. Copiii își exprimă resentimentele, iar filmul descrie alcoolul drept „inamic”, „duh rău”. Secvențe cu copii cu dizabilități, montate alături de imagini ale podgoriilor de iarnă și o coloană sonoră gravă, creează o simbolică menită să stârnească repulsie și alarmă, accentuând vina femeii. Soluția socială prezentată este izolarea alcoolicelor într-o instituție cu aspect de lagăr, într-o scenă ce capătă valențe de *public shaming* (umilire publică): femeile mărșăluiesc spre poarta grea care se închide în urma lor. Filmul schimbă tonul abia la final, prezentând reconstrucția familiei lui Afanasie alături de Silvia, oferind o „rezoluție restaurativă” dependentă de înlocuirea femeii stigmatizate. Din perspectivă contemporană, filmul ridică probleme de etică a reprezentării: în loc să analizeze fenomenul, dramatizează și culpabilizează excesiv, reproducând mecanisme punitivă și moralizatoare ale cinematografului sovietic târziu.

Concluzii

Filmografia regizoarei Ana Iuriev se înscrie în convențiile tematice și stilistice ale documentarului sovietic, utilizând predominant un discurs narativ direct, cu voce din off, ilustrație imagistică și interviuri. Un aspect notabil este faptul că Ana Iuriev se numără printre puținele regizoare ale studioului Moldova-Film care au realizat filme-portret dedicate unor femei reale, precum *Elena Strujuc* (1978) și Elizaveta Budiștean în *Bravo, Liza!* (1982). Deși încărcate ideologic și încadrate în tipologiile sovietice ale „mamei-eroine” sau „femeii stahanoviste”, aceste filme reprezintă totuși o formă de vizibilitate a femeilor în spațiul public și profesional. În limitele impuse de sistem, ele pot fi citite ca acte de solidaritate simbolică și ca tentative discrete de afirmare a subiectivității feminine.

În contextul studiilor de gen, filmul *Măria sa, femeia!* (1982) ocupă un loc aparte prin explorarea statutului social al femeii, prin confruntarea discursurilor masculine cu cele ale specialiștilor și prin problematizarea tensiunilor dintre tradiție, emancipare și rolurile sociale impuse. Chiar dacă nu poate fi considerat un film feminist în sens occidental, el demonstrează existența unor preocupări reale pentru transformările statutului feminin în RSS Moldovenească și relevă persistența structurilor patriarhale în mentalitatea colectivă.

Prin diversitatea filmelor sale, Ana Iuriev surprinde multiple ipostaze feminine: femeia-profesionistă, femeia-mamă, femeia-rebelă, dar și femeia vulnerabilizată social, precum în *Vatra fără leagăn* (1987). Această gamă tematică reflectă atât interesul regizoarei pentru condiția femeii, cât și constrângerile contextuale ale producției cinematografice sovietice. Apariția filmului *Seduși și abandonați* (1989) demonstrează că, în pragul destrămării URSS, Iuriev își asumă și un discurs critic explicit, abordând teme sensibile precum migrația forțată și consecințele proiectelor industriale unionale asupra destinului individual.

Ana Iuriev se conturează astfel ca o voce distinctă în cinematografia documentară moldovenească, prin subiectele abordate, prin sensibilitatea regizorală și prin modul în care propune – chiar și în limitele cenzurii – o privire feminină asupra lumii. Opera sa ar trebui aprofundată în cadrul istoriei cinematografei locale, întrucât oferă materiale valoroase pentru cercetări privind reprezentarea femeilor, pedagogia vizuală sovietică, propaganda și transformările sociale ale RSS Moldovenești. În ansamblu, filmografia Anei Iuriev reprezintă o contribuție semnificativă la studiul documentarului moldovenesc sovietic și oferă un ansamblu de materiale esențiale pentru investigații contemporane în domeniul studiilor de gen și al producțiilor audiovizuale de epocă.

Referințe bibliografice

1. IURIEV, Ana (regizoare). *Reflecții despre pâine*. Film documentar. Moldova-film, 1984.
2. CHELYSHEVA, Irina. Images of Family and Family Education in Russian Feature Films of the 1920s and the Early 1930s. *Media Education (Mediaobrazovanie)*. 2024, vol. 20, nr. 4, pp. 548–556. ISSN 1904-4160. E-ISSN 1994-4195. Disponibil: DOI: 10.13187/me.2024.4.548.
3. IURIEV, Ana (regizoare). *Cea mai scurtă lecție*. Film documentar. Moldova-film, 1975.
4. IURIEV, Ana (regizoare). *Seduși și abandonați*. Film documentar. Moldova-film, 1989.
5. IURIEV, Ana (regizoare). *Bravo, Liza!* Film documentar. Moldova-film, 1982.
6. ENACHI, Valentina. Reflecții despre imagini feminine în contextul cultural și mediatic. *Analele Științifice ale Universității de Studii Europene din Moldova*. 2020, nr. VI, pp. 123–129. ISSN 2435-1114.
7. LEONTYEVA, Xenia; Olessia KOLTSOVA and Deb VERHOEVEN. Gender (im)balance in the Russian cinema: on the screen and behind the camera. *Journal of Cultural Analytics*. 2024, vol. 9, issue 1. ISSN 2371-4549. Disponibil: <https://doi.org/10.22148/001c.116142>.
8. IURIEV, Ana (regizoare). *Măria sa, femeia!* Film documentar. Moldova-film, 1982.
9. RICH, Adrienne. *Of Woman Born*. New York: W. W. Norton & Company, 1986. ISBN 0-393-31284-4.

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

ARTE PLASTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC FINE ARTS, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

EXPLORĂRI STILISTICE ALE PICTURII EN PLEIN AIR ÎN TEHNICA CUȚITULUI DE PALETĂ

STYLISTIC EXPLORATIONS OF EN PLEIN AIR PAINTING IN THE PALETTE KNIFE TECHNIQUE

ION JABINSCHI¹

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4265-5908>

CZU 75.022.2.022.81

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.15>

Punctând pentru aplicarea tehnicii și tehnologiei picturii în ulei, realizată pe suport din pânză cu ajutorul cuțitului de paletă în cadrul studiului în plein-air, autorul specifică posibilitățile picturale deosebite, cât și analiza stilistică precum: redarea prospețimii culorilor, obținerea diferitor efecte și texturi deosebite, însușirea celor mai importante structuri și modele ale tabloului artistic realizat în sânul naturii, produs prin sistemul perceptiv-vizual și estetic, care este imposibil fără senzațiile provocate direct de contactul cu natura.

Această tehnică de realizare a picturii cu ajutorul cuțitului de paletă este ideală atât pentru peisaje arhitecturale cât și pentru arta abstractă, care oferă posibilitatea obținerii iluziei unei texturi tridimensionale, precum și a texturii în sine, prin efecte tridimensionale ce creează un aer deosebit și original lucrărilor/tabourilor și permite, totodată, finisarea lucrării „alla prima”.

În cercetarea întreprinsă este atins și subiectul cunoașterii umane și anume cunoașterea artistico-estetică afectivă prin imagini artistice orientate la cunoașterea de sine și la crearea universului uman.

Cuvinte-cheie: plein-air, pictură, tehnică, cuțit de paletă, percepție vizuală, artist plastic

Pointing out the application of the technique and technology of oil painting, made on canvas with the help of a palette knife, within the en plein-air study, the author specifies the special pictorial possibilities, as well as the stylistic analysis such as: rendering the freshness of colors, obtaining different special effects and textures, the appropriation of the most important structures and models of the artistic painting made in the bosom of nature, produced through the perceptual-visual and aesthetic system, which is impossible without the sensations caused directly by the contact with nature.

This technique of painting with a palette knife is ideal for both architectural landscapes and abstract art, which offers the possibility of obtaining the illusion of a three-dimensional texture, as well as the texture itself, through three-dimensional effects that create a special and original air to the works/paintings and also allows the work to be finished „alla prima”.

The research undertaken also touches on the subject of human knowledge, namely affective artistic-aesthetic knowledge through artistic images oriented towards self-knowledge and the creation of the human universe.

Keywords: plein-air, painting, technique, palette knife, visual perception, visual artist

¹ E-mail: ion.jabinschi@amtap.md; ionjabinschi78@gmail.com

Introducere

Cercetarea întreprinsă este o continuare/completare a lucrărilor științifice publicate anterior în culegerile de lucrări ale conferințelor științifice ale AMTAP [1 pp. 98-104, 2 pp. 131-135], în care vom releva tehnica picturii în ulei, realizată pe suport din pânză, cu ajutorul cuțitului de paletă. Prin această tehnică punem în valoare posibilitățile sale de aplicare a straturilor de vopsea chiar dacă cele precedente nu s-au uscat, lucru ce nu poate fi realizat/obținut în mod normal cu ajutorul pensulei și permite, totodată, finisarea lucrării „*alla prima*”², oferind atât posibilități tehnice specifice de a reda prospețimea culorilor cât și obținerea unor efecte și texturi speciale/variate.

Pentru realizarea lucrărilor în/la *plein-air* nu este necesară o tehnică anume stabilită, fiecare pictor poate folosi un procedeu de lucru individual, după temperament și îndemânare, cu culori mai calde sau mai reci, în funcție de motivul selectat. De altfel, în pictură tehnica nu trebuie considerată un scop în sine, procedeele tehnice urmând să ducă la o execuție artistică valoroasă, la durabilitate și, în final, la exprimarea cât mai clară a unei imagini sau subiect. Totodată, folosirea tehnicii cuțitului de paletă în *plein-air* duce la formarea unei viziuni artistice originale și dezvoltă cunoștințe, competențe, abilități și aptitudini tehnice și estetice, care se educă prin abordarea tuturor aspectelor conceptului artistic, de la elaborarea lucrărilor, până la transpunerea lor în material, prin diferite procedee tehnice.

Măreția unui artist plastic constă nu doar în talentul său, în subiectele și viziunile despre lume oglindite în pânze, în lucrările sale, ci și în capacitatea de a lua din ceea ce este prețios în propriul suflet și a transmite atât privitorului/receptorului cât și discipolilor săi, viitorilor artiști plastici, care vor savura din crearea picturii realizată cu ajutorul cuțitului de paletă.

Cunoașterea de sine în raport cu natura, cu *plein-airul*

Omenirea, fiind determinată să trăiască concomitent în două stări de existență – *fizică*, condiționată material, și *metafizică*, creată continuu de activitatea sa spirituală, menționează Vlad Pâslaru, devine ca atare trecând printr-un proces complex și complicat de educație, la care participă, direct sau indirect, întreaga lume [1 p. 6]. Educația înseamnă cunoaștere, cunoașterea înseamnă dobândirea de adevăr, iar dobândirea de adevăr, conform lui M. Heidegger, înseamnă deschiderea omului către ființa ființei, care, afirmă Platon, se realizează prin și datorită frumosului: „...frumosul face să se lumineze Ființa..., care îl împinge, totodată, pe om... dincolo de sine însuși, către ființa însăși” [1 p. 7]. Vorbind de cunoașterea umană, în contextul comunicării de față, ne vom opri puțin la cunoașterea artistico-estetică, care, conform cercetătorului V. Pâslaru, se distinge prin două caracteristici fundamentale: „este o cunoaștere (preponderent) prin imagini (artistice) și una afectivă, care nu se limitează la acestea, ea parcurgând, de regulă, calea: trăire – imaginație – gândire – creație (artistice), cunoașterea artistico-estetică este orientată la cunoașterea de sine și la crearea universului uman” [1 p. 19], care nu este doar un mod de abordare a lumii (prin imagini artistice), ci și o reconstruire a lumii reale într-o altfel de existență umană – cea metafizică. Importanța existenței metafizice pe care o creează cunoașterea artistico-estetică este ființa umană pe coordonata sa estetică, deoarece a fi om înseamnă a fi o ființă estetică, căci doar în această calitate omul poate atinge culmile desăvârșirii sale și doar în ipostaza de stare de relevanță artistică, pe care o trăiește în timpul creării sau receptării operelor de artă, omul se simte pe deplin liber și fericit [1 pp. 20-21]. O asemenea revelație artistul plastic o poate primi pictând în *plein-air*, reflectând natura/mediul înconjurător în creația sa prin propriile experiențe și percepții, în deosebi atunci când îi reușește.

Deci, a-i învăța pe copii, elevi și studenți să perceapă corect operele literare și de artă în conformitate cu legile și principiile artei, receptării și educației artistico-estetice înseamnă a le comunica cel mai

2 *alla prima* (italiană, adică la prima încercare) – pictura directă sau *au premier coup*, este o tehnică de pictură în care straturi de vopsea umedă sunt aplicate pe alte straturi de vopsea umedă administrate anterior. Folosită mai ales în pictura în ulei, tehnica necesită un mod rapid de lucru, deoarece lucrarea trebuie să fie terminată înainte ca primele straturi să se fi uscat. <https://en.wikipedia.org/wiki/Wet-on-wet>.

misterios și mai important instrument de cunoaștere, care-i poate face fericiți [1 p. 21]. Cercetătorul mai menționează că din experiența școlară cunoștințele nu se identifică cu informația. Informația este neutră atât în raport cu comunicatul cât și cu destinatarul, canalul și mijloacele de transmitere/comunicare, pe când cunoștințele reprezintă informații personalizate [1 p. 32], acumulate pe parcursul vieții.

Pictura în plein-air este și un bun motiv de socializare, de cunoaștere de sine. Ieșirea la studiu în sânul naturii, de unul singur sau organizând un grup de artiști sau prieteni care practică pictura în plein-air, oferă posibilitatea de a împărtăși emoțiile/impresiile prin comunicarea perceptiv-vizuală de cunoaștere/recunoaștere a omului față de lumea înconjurătoare reinterpretată în imagini artistice. Prin folosirea diverselor tehnici ale picturii și maniera de folosire a cuțitului de paletă de fiecare în parte la realizarea lucrărilor proprii, poți realiza un tablou din natura în orice sezon, indiferent de momentul zilei. Dacă îți dorești să surprinzi culorile calde ale cerului, o poți face pictând la apus sau la răsărit (*Imaginile 1, 2*), iar nuanțele zăpezii și ale albastrului cerului de iarnă sunt mai strălucitoare la mijlocul zilei (*Imaginile 3, 4*).

Imaginea 1. Ion Jabinski. *La răsărit*, ulei/pânză, 40x60 cm, 2021



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2022)

Imaginea 2. Ion Jabinski. *Râul Răut în ceață*, ulei/pânză, 50x60 cm, 2022



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2021)

Imaginea 3. Ion Jabinski. *Din seria „Iarna prin sat”*, ulei/pânză, 50x63 cm, 2014



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2014)

Imaginea 4. Ion Jabinski. *La Morovaia, din seria „Pe malul râului Răut”*, ulei/pânză, 50x60 cm, 2022



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2022)

Pentru a realiza o lucrare minunată, o operă de artă în plein-air poți călători pe distanțe lungi pentru a explora și savura natura sau poți alege să pictezi chiar în propria grădină, sau, dacă ai curaj, poți picta în parc sau pe stradă. Dacă te aventurezi să capturezi arhitectura orașului sau a satului, nu este necesar să redai chiar tot ce vezi, ci ar fi bine să fii selectiv [2], pentru a obține un tablou bine structurat și reprezentativ față de natură și față de sine ca relație de autocunoaștere.

Acest raport între artistul plastic față de natură și față de sine ca relație de cunoaștere, în viziunea lui V. Pâslaru, este pus la dispoziție de raportul subiect-obiect (artistul plastic – mediul înconjurător). Întrucât existența umană este unitară în diversitatea ei, raportul de cunoaștere al omului cu lumea (universul exterior) și cu sine (universul interior/intim) se manifestă în diferite forme de cunoaștere și anume în cea artistico-estetică [3 p. 23]. Cercetătorul menționează că cunoașterea artistico-estetică este un tip aparte de cunoaștere, realizată prin trăire (emoțională) – imaginație – gândire – creație (artistice), orientate la cunoașterea de sine și la crearea universului intim uman [3 p. 25]. Asociind și identificând termenul *educație* cu termenul *cunoaștere*, autorul deduce/constată că cunoașterea formează și dezvoltă ființa umană, o culturalizează, iar educația este aferentă cunoașterii, o însoțește și o realizează [3 p. 33], căci tot ce face omul se face pentru om pe tot parcursul vieții, având și o consecință, un rezultat educativ [3 pp. 42-43], inclusiv și cel al studiului picturii în plein-air.

Înșirea la studii în plein-air, având un simț practic experimentat, te forțează să renunți la materialele care nu sunt esențiale. Nu are sens să iei cu tine o gamă largă de pensule și numeroase tuburi de culori. Cuțitul de paletă, care poate fi de diferite forme și dimensiuni, poate înlocui pensulele, iar o paletă de pictură și una-două pensule sunt mai mult decât suficiente pentru pictura în ulei. Totodată, trebuie să ai cârpe pentru ștergerea instrumentelor de lucru. Și, deoarece culorile de ulei se usucă mai lent, este necesar ca la drumul de întoarcere să fii pregătit cu cele necesare pentru protecția lucrării/lucrărilor realizate, ca să nu deteriorezi suprafața pictată și să nu murdărești totul în jur.

Posibilități tehnice ale picturii realizate cu ajutorul cuțitului de paletă

Prin viziunile artistului plastic despre lume și cunoașterea/posedarea posibilităților tehnice de realizare a picturii cu ajutorul cuțitului de paletă se demonstrează măreția de reprezentare a mediului înconjurător reflectat, reinterpretat în lucrările artistice, cât și capacitatea de a pune în valoare ceea ce este tănuț în propriul suflet și transmis atât privitorului/receptorului cât și discipolilor săi, viitorilor artiști plastici. Practicarea picturii realizată în plein-air cu ajutorul tehnicii cuțitului de paletă permite redarea luminii și umbrei naturale mai efektiv, deoarece suntem atrași de locuri cu o anumită afecțiune vizuală și putem folosi culoarea aplicată pe pânză cu ajutorul cuțitului de paletă pentru redarea stării vremii, a perspectivei aeriene și liniare pentru definirea formei în funcție de anotimp – totul, în general, într-o singură ședință, folosind tehnica „alla prima”.

Cu ajutorul cuțitului de paletă poți crea pete de culoare precise sau abstracte, în diferite forme, pe o pânză curată sau peste alte straturi de culoare aplicate anterior. Deoarece nu este necesar ca vopseaua să fie diluată, culoarea va fi mai intensă, mai vibrantă și îndrăzneță. Straturile groase și îndrăznețe de culoare aplicate cu un cuțit de paletă, fiind combinate cu amprente delicate lăsate de pensulă (cu părul mai dur), permit obținerea unei tehnici mai complete. Iar dacă este aplicată prea multă culoare, ai posibilitatea de a răzui excesul cu lama cuțitului, fără a pierde din intensitatea ei.

Această tehnică este ideală atât pentru peisajele arhitecturale cât și pentru arta abstractă, oferind posibilitatea obținerii iluziei unei texturi tridimensionale, precum și a texturii în sine. Prin atingerea fină a lamei cuțitului de paletă sau prin răzuirea stratului de vopsea cu ajutorul vârfului cuțitului de paletă, gravând suprafața picturală, putem imita structura diferitor materiale, precum textura copacilor, a ierbii proaspăt tunsă sau uscată ori a lemnului (*Imaginile 5-9*).

Imaginea 5. Ion Jabinski. *Casa florilor din Brănești*, ulei/pânză, 40x50 cm, 2023



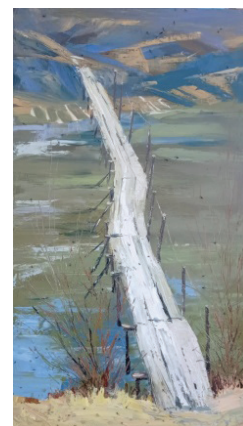
Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2023)

Imaginea 6. Ion Jabinski. *O privire în trecut*, ulei/pânză, 40x50 cm, 2021



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2021)

Imaginea 7. Ion Jabinski. *De ce-ai plecat?*, ulei/pânză, 70x40 cm, 2022



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2022)

Și, viceversa, prin mișcări rapide ale cuțitului de paletă și aplicarea grosolană obținem texturi care formează factură reliefată ce iese în afara pânzei. Aceste acțiuni produc impresii puternice tridimensionale și creează un efect deosebit și original al lucrărilor, renunțând la tratarea clasică a picturii. Totodată, ele permit experimentări tehnologice la rezolvarea diverselor probleme de creație apărute pe parcursul studiului din plein-air în redarea mediului înconjurător și obținerea diferitor efecte picturale, care influențează și potențialul de a lua decizii corecte referitor la relația „ce – unde – când”, cât și la selectarea formatului, pentru obținerea unor lucrări artistice valoroase, care să satisfacă starea afectiv-impresionată produsă de mediul înconjurător. Iar pentru accentuarea efectelor dorite, artiștii plastici pot reveni la finisează lucrărilor create la plein-air „alla prima” în studioul de creație, după ce culorile se usucă, sau pot crea o altă lucrare conceptuală în baza studiului realizat din natură (*Imaginea 7, 8*).

Imaginea 8. Ion Jabinski. *Poarta*, ulei/pânză, 60x50 cm, 2019



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2019)

Imaginea 9. Ion Jabinski. *Poarta de la început II*, ulei/pânză, 180x200 cm, 2022



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2022)

Necesitatea dezvoltării percepției vizuale pentru studiul profund al tehnicii cuțitului de paletă realizat în plein-air

În cadrul studiului în plein-air punctăm și pentru o dezvoltare corectă și eficientă a percepției vizuale, unde specificăm că, prin aplicarea posibilităților tehnice și tehnologice, oferite la realizarea

picturii cu ajutorul cuțitului de paletă, se însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic din natură, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și estetic, care este imposibil fără senzațiile produse direct de contactul cu natura.

Realizarea picturii în plein-air cu ajutorul cuțitului de paletă constă în găsirea cu pricepere a rezolvării grafice și picturale, care predomină clar ideea de elucidare a concepției determinate a lucrării cu o anumită tematică. De aici apare necesitatea cercetării complexe a dezvoltării percepției vizuale, în interacțiune cu dezvoltarea priceperilor de interpretare și creativitate, în coeziune cu priceperea și observația, care contribuie la formarea gustului artistic și dezvoltă asemenea calități precum: imaginația, competența de analiză conștientă a formelor văzute, cât și traducerea impresiilor vizuale în formă plastică organizată într-o compoziție bine încheată.

Efectul afectiv-vizual produs de mediul înconjurător asupra artistului plastic aflat în plein-air contribuie la realizarea mai multor variante ale lucrărilor prin diferite interpretări tehnice picturale, precum redarea mediului înconjurător prin pata cromatică facturată sau netedă, prin gama cromatică apropiată sau contrastantă etc., cât și prin capacitatea sa de a percepe vizual acest mediu, care facilitează, totodată, și alegerea manierei de lucru (fie realistă, decorativă, abstractă sau simbolică), a formatului, a stilisticii (caracterului afectiv al expresiei) de reinterpretare și stilizare a mediului înconjurător, prin rezolvări compoziționale creative la realizarea lucrărilor/picturilor, din același loc și aceeași perioadă de timp. Totodată, efectul afectiv-vizual poate stimula sentimentul revenirii în același loc, dar în diferite perioade și stări ale anotimpului pentru a avea posibilitatea de a crea și mai multe variante ale lucrărilor realizate anterior, care vor fi mereu diferite și cu „o plus valoare” artistică, chiar dacă sunt realizate din același loc, dar conțin mesaje diferite (*Imaginile 10-11*).

Imaginea 10. Ion Jabinski. *Hidrocentrala Dubăsari*, ulei/pânză, 80x100 cm, 2022



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2022)

Imaginea 11. Ion Jabinski. *Hidrocentrala Dubăsari*, ulei/pânză, 40x50 cm, 2024



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2024)

Pictura în plein-air o putem compara cu o activitate meditativă, în care sunt folosite majoritatea simțurilor. Chiar dacă nu poți atinge peisajul, poți simți, de exemplu, prin capacitatea de a percepe vizual, murmurul și luciul apei unui râu; chiar dacă nu poți reda mirosul când pictezi pe un câmp plin de flori, te poți inspira la selectarea paletei cromatice, prin care încerci să redai acea stare afectivă. Atunci când pictezi în plein-air, lumina naturală oferă peisajelor și obiectelor un alt efect perceptiv, comparativ cu lumina artificială din atelier. Cu cât privești mai mult natura, cu atât vei putea realiza o compoziție mai bună. Pictura în plein-air este o modalitate eficientă de lucru, cu ajutorul căreia putem captura scene autentice.

Citându-l pe Ștefan Coman, menționăm că „dacă vrei să-ți expui trăirile, trebuie să pictezi din natură. Emoțiile pe care le resimți în mediul naturii le poți expune în ideea că vor trăi, căci, dacă le vei

ascunde, ele vor muri” [4]. Lucrările la plein-air reușesc să ne surprindă prin multitudinea de tonalități, redate subtil de umbre și reflexe, în special, cele ale apei (*Imaginile 1, 2, 4, 7, 10, 11*). Credem că „fiecare artist trebuie să picteze în natură, deoarece acolo predomină inspirația pentru muzică și pictură care te provoacă la creație. Dacă un artist nu pictează pământul, țăranii și cerul, nu va găsi mișcarea spre univers. Lucrul în plein-air testează artistul, punându-i la încercare capacitățile perceptiv-vizuale ale culorii, luminii vibrante și umbrei” [4]. Alegerea subiectului și modului de interpretare a naturii este individuală și atestă caracterul, temperamentul și măiestria pictorului.

Din cele expuse menționăm că tehnica picturii în ulei realizată pe suport din pânză cu ajutorul cuțitului de paletă include experiența precedentă a artistului plastic, cât și capacitatea sa de a percepe vizual natura/mediul înconjurător, care se manifestă în formă de reprezentări și cunoștințe, dezvoltate prin diverse procese și fenomene psihice, precum gândirea, limbajul, sentimentul, voința, propriile interese etc., care certifică nivelul de educație și cultură atins, cât și practicarea/exersarea continuă a acestor valori ale personalității artistului plastic.

Concluzii

Studiul picturii realizat cu cuțitul de paletă în plein-air oferă libertatea de a lucra într-un mod spontan și autentic prin observarea directă a subiectului și capacitatea artistului plastic de a aborda în mod diferit și inegal o operă de artă, în funcție de timpul – spațiul – modalitatea – finalitatea proprie, ceea ce duce la unitatea valorii estetice, formând o viziune artistică originală, care dezvoltă competențe tehnice și estetice ce abordează toate aspectele conceptului artistic și stilistic al tabloului, de la elaborare, până la transpunerea în material.

Capacitatea artistului plastic de a percepe vizual mediul înconjurător facilitează alegerea manierei de lucru, a stilisticii și rezolvării creative la realizarea lucrărilor/picturilor. Efectul afectiv-vizual produs de mediul înconjurător asupra artistului plastic aflat în plein-air contribuie la crearea din același loc, dar în diferite perioade și stări ale anotimpului, a mai multor variante picturale, dezvoltând spiritul de observație și imaginația artistică; ajută la valorificarea diferențierii raporturilor cromatice folosite într-o lucrare vizuală, care constă în găsirea cu pricepere a rezolvării grafice picturale ce predomină clar ideea de elucidare a concepției determinate cu o anumită tematică; accentuează necesitatea cercetării complexe a dezvoltării percepției vizuale în interacțiune cu dezvoltarea priceperilor de interpretare și creative în coeziune cu abilitatea și observația.

Prin socializarea conștiinței artistului plastic asupra studiului în *plein-air* și anume realizarea picturilor cu cuțitul de paletă, se poate atinge gradul superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, în formularea conștientă a idealurilor de viață artistico-estetice și sociale.

Referințe bibliografice

1. JABINSCHI, Ion. Salvagardarea panoului din mozaic „Arta (Atributele artei)”, autor Mihai Burea: atribut de valorificare a patrimoniului cultural național. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022, nr.1 (42), pp. 98–104. ISSN 2345-1408.
2. JABINSCHI, Ion. Impactul perceptiv vizual al operei de artă monumentală mozaicală. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022, nr.2 (43), pp. 131–135. ISSN 2345-1408.
3. PÂSLARU, Vl. *Prolegomene pentru o didactică a artei*. Chișinău: Pro Libra, 2017. ISBN 978-9975-4371-5-8.
4. *Ghid practic pentru pictură în aer liber*. PictorShop. Blog post. 2021-12-20. Disponibil: <https://www.pictorshop.ro/blog/ghid-pictura-aer-liber/> [accesat 2025-03-24].
5. PÂSLARU, Vl. *Epistemele educației moderne: reactualizate, reeditare*. Chișinău: Pontos, 2023. ISBN 978-99-75-72-708-3.
6. TĂTARU, N. Ștefan Coman, artistul îndrăgostit de plein-air. *Timpul*. 2011-12-22. Disponibil: <https://timpul.md/articol/stefan-coman-artistul-indragostit-de-plein-air-28895.html> [accesat 2022-04-07].

Manuscris primit la 20.08.2025. Acceptat pentru publicare la 21.10.2025³.

3 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

INTERFERENȚE SOCIOCULTURALE: CONTEXT CULTURAL, SEMNIFICAȚIE CULTURALĂ, DIVERSITATE CULTURALĂ

SOCIO-CULTURAL INTERFERENCES: CULTURAL CONTEXT, CULTURAL SIGNIFICANCE, CULTURAL DIVERSITY

TATIANA COMENDANT¹

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

CZU 316.7

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.16>

Prezenta lucrare abordează probleme de semnificație epistemologică de identificare a culturii ca fenomen complex și concret, ca un proces și multiple consecințe ale activității umane în toate domeniile, în care acestea funcționează și contribuie la desăvârșirea spirituală a omenirii. Studiul remarcă un șir de probleme de interferență socioculturală prin analiza conceptelor de „context, semnificație și diversitate culturală”, care capătă o rezonanță specifică în dependență de caracterul relațiilor sociale contemporane.

Perspectiva sociologică reflectă echilibrul fragil între tradiție și modernitate. Cadrul conceptual examinat relevă interdependența termenilor. Concluzia este că spațiul cultural încorporează experiența agentului social și funcționează ca o matrice de percepție între valorile tradiționale și condițiile de viață moderne.

Cuvinte-cheie: cultură, societate, context cultural, semnificație culturală, diversitate culturală, relativism cultural, xenocentrism, coeziune

This paper addresses issues of epistemological significance in identifying culture as a complex and concrete phenomenon, a process and consequences of human activity in all areas, in which they contribute to the spiritual perfection of humanity. The study highlights a number of issues of sociocultural interference by analyzing the concepts of “context, meaning and cultural diversity”, which acquire a specific resonance depending on the character of contemporary social relations.

A sociological perspective reflects the fragile balance between tradition and modernity. The examined conceptual framework reveals the interdependence of the terms. The conclusion is that the cultural space incorporates the experience of the social agent and functions as a matrix of perception between traditional values and modern living conditions.

Keywords: culture, society, cultural context, cultural significance, cultural diversity, cultural relativism, xenocentrism, cohesion

Introducere

Cultura se prezintă drept subiect comun al mai multor domenii ale științei care înglobează studiile culturale, filosofia, antropologia, sociologia culturii, economia culturii, etc. Cercetările efectuate au stabilit că noțiunea de cultură presupune un fenomen complex, un ansamblu de valori constituite istoric, o metodă viabilă de valorificare a realității. Rezultatele de performanță acumulate de către un popor, de întreaga omenire în toate activitățile sociale contribuie la desăvârșirea spirituală a națiunii, în particular, și a progresului, în general.

Se știe că activitatea socială este de natură sincretică și nici un fel de activitate nu există în stare pură. Dimpotrivă, facultatea de acaparare a culturii indică multiple aspecte ale activității culturale în diverse sfere de activitate socială. În cele ce urmează, vom face o încercare de reflectare a culturii ca pe o consecință a activității umane, a gradului de însușire de către om a esenței lui socio-culturale.

¹ E-mail: tatianacomend@gmail.com

Contribuții științifice în semantica conceptului de cultură

Vestitul filosof român Mircea Eliade definește cultura ca fiind un „mod specific de existență a omului în Univers” [1 p. 1]. La 1933, gânditorul român percepea cultura ca pe o „transfigurare a naturii prin om (...), o adăugire, un mit care organizează experiența într-o tectonică asemănătoare tectonicii în care se organizează celulele într-o viață biologică” [1 p. 4]. M. Eliade evidențiază un fapt semnificativ: „Cultura, așadar, nu e decât valorificarea experiențelor sufletești și organizarea lor independentă de celelalte valori (economice, politice). Precizarea aceasta e justă atât pentru indivizi cât și pentru popoare” [2 pp. 39-40].

Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură (UNESCO) are un program vast dedicat culturii care acoperă toate aspectele moștenirii culturale. Cultura este recunoscută ca un element central al dezvoltării sustenabile, nu doar ca un aspect al acesteia. În ansamblu, cultura reprezintă o serie de caracteristici distincte ale unei societăți sau ale unui grup social, care sunt redată în termeni spirituali, materiali, intelectuali sau emoționali.

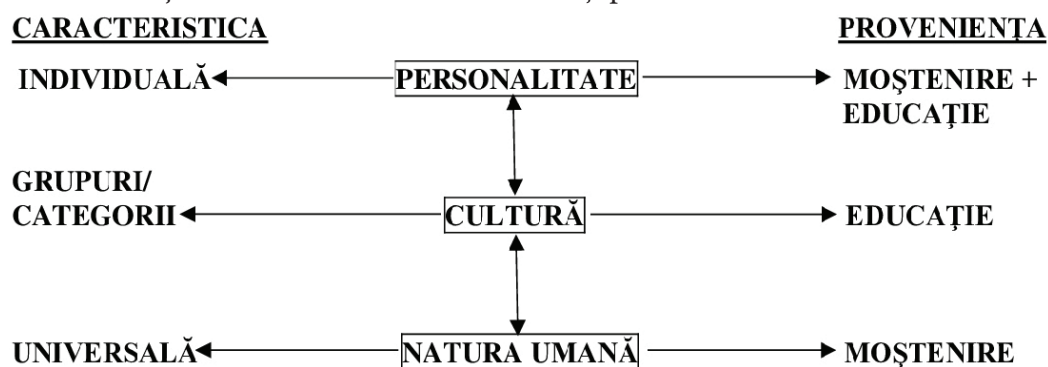
La 1871, pionierul britanic al științei antropologice Edward Burnett Tylor afirma că „recensământul tuturor faptelor vieții obișnuite ale unui popor reprezintă acel întreg pe care îl numim cultură” [3 p. 104]. „Cultura exprimă modul de viață al comunității umane prin modele de comportament, însușește atitudini și elemente materiale acceptate antropologic. ...Cultura este mediul omului... Ea revine selectiv „ca o relație” între om și societate”, afirmă renumitul antropolog american Edward Twitchell Hall în lucrarea *The Hidden Dimension (Dimensiunea ascunsă)* [4]. În altă lucrare a sa, *Beyond Culture (Dincolo de cultură)*, cercetătorul intercultural scria că „un individ se poate înțelege pe sine prin introspecție (concepție, cunoaștere, introspecție, mentalitate, penetrație), analiză sau prin forțele care îi modelează viața, fără a înțelege cultura din care face parte” [5].

În opinia cercetătorilor români, „trăsăturile fundamentale, specifice, de identificare ale culturii sunt dependente de existența unui model comportamental uman, integrat într-un sistem social caracteristic, dominant și stabil, pe intervale de timp extinse, posibil să se dezvolte în dependență directă cu capacitatea sistemului de a învăța/comunica și de a transmite cunoaștere „succesorilor printr-un proces de socializare” [6 p. 21].

În linii mari, concretizează savantul român Ioan Oprea, „cultura reprezintă ansamblul aspectelor intelectuale ale unei civilizații și se concentrează în suma conștiințelor achiziționate într-un sistem cumulativ al produselor cunoașterii, care permit dezvoltarea simțului critic, al gustului, al judecății etc.” [7 p. 178]. Profesorul universitar, doctor Nicolae Frigioiu, specifică: „Cultura cuprinde ansamblul fenomenelor social-umane care apar ca produse cumulative ale cunoașterii și, totodată, ...cultura este elementul învățat al comportamentului uman” [3 pp. 104-105].

Însușirea culturii se face prin două tipuri de forme de memorare: *subiectivă*, care include reflexe, imagini, cuvinte și *obiectivă*, care include obiecte, peisaje, cărți, reguli etc. Locul în care cultura există și se manifestă ca o acțiune continuă poate fi definit ca și areal cultural. Astfel, obiectele culturale materiale, artefactele se clasifică drept *areal cultural fizic, exterior*, iar ideile, comportamentele, valorile, etc. – drept *areal cultural spiritual, interior*.

Există o varietate nelimitată de surse culturale care intervin prin mediile sociale, cum ar fi școala, familia, comunitatea. Identificarea individului cu cultura se face prin comportamente. Acestea persistă din exteriorul câmpului conștient [5]. Savantul român Carmen Aida Huțu consideră că sensul larg al înțelegerii culturii se exprimă printr-o „programare colectivă a minții”. Cercetătoarea determină cultura ca pe un fenomen colectiv, acceptat total sau parțial de către indivizii aceluiasi mediu social și evidențiază delimitarea culturii de natura umană și de personalitatea individuală [6] (**Figura 1**).

Figura 1. Diferențieri între cultură, natura umană și personalitate

Sursa: Adaptare după Huțu, C.A., 2007 [6].

Diferențele pe care le observăm în **Figura 1** sunt:

- caracterul individual al personalității care se moștenește și se dobândește prin învățare;
- natura umană se moștenește, având caracter universal;
- cultura este rezultatul educației și caracterizează grupuri/categorii de indivizi, dându-le sens existenței lor comune.

Cercetările sociologice recente demonstrează importanța înțelegerii identității culturale românești. Sociologii analizează rolul sociologiei în procesul de modernizare culturală și instituțională, examinează modul de integrare a comunităților în contextul schimbărilor socioculturale rapide [8].

Context cultural

Alfred L. Kroeber (antropolog american de renume) și Clyde Kluckhohn (antropolog și sociolog american), având o colaborare fructuoasă în calitate de coautori ai lucrării fundamentale *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (*Cultura: o analiză critică a conceptelor și definițiilor*), au oferit o definiție amplă a conceptului de cultură care rămâne esențială în studiile culturale. Această sursă subliniază cum influențează profund contextul cultural asupra modului în care oamenii percep, gândesc și acționează [9].

Contextul cultural se referă la ansamblul de credințe, valori, tradiții, obiceiuri și practici sociale care influențează gândirea, comportamentul și comunicarea oamenilor dintr-o societate sau dintr-un grup, ajutând la interpretarea sensului mesajelor și a evenimentelor în cadrul acelei comunități. Aceasta oferă cadrul necesar înțelegerii contextului istoric, social și emoțional, modelând felul în care interacționează indivizii și cum percep ei lumea.

Contextul cultural în psihologie se referă la experiențele și orientările culturale ale indivizilor și familiilor acestora, modul în care diversele medii culturale pot modera relațiile interpersonale [10]. Din punct de vedere sociologic, contextul cultural reprezintă mediul simbolic și normativ care înconjoară orice interacțiune umană, servind drept sursă principală de control asupra comportamentului individual. Acesta nu este doar un fundal pasiv, ci un ansamblu dinamic de factori care influențează modul în care membrii unei societăți gândesc, comunică și interpretează realitatea socială. Elementele-cheie ale contextului cultural cuprind: limba și simbolurile, normele sociale, valorile și religia, identitatea culturală, istoria colectivă.

Principalele perspective sociologice asupra contextului cultural includ:

- *Cadru de determinare socială.* Știința sociologică analizează contextul cultural ca pe o structură care formează personalitatea și identitățile colective (gen, etnie, clasă socială). Acesta dictează ce este considerat „natural” sau „firesc” într-o anumită comunitate.
- *Sistem de semnificații.* În sociologia culturii contextul este analizat prin prisma simbolurilor și a codurilor utilizate de indivizi pentru a da sens experiențelor lor. Contextul cultural funcționează ca un instrument de mediere între individ și structura socială.

În sociologia contemporană cultura este tratată ca o variabilă independentă, capabilă să explice fenomene sociale complexe, de la coeziune la conflicte. Contextul cultural devine un „conector”, o „amprentă” care înglobează diverse dimensiuni de ordin fizic, psihic, social și cultural, o dispoziție socială de a acționa și percepe lumea, strâns legată de poziția ocupată în câmpul sociocultural.

Semnificație culturală

Dacă cultura este gândită ca un software mental, ea implică în special și conceptele mentale de gândire, sentimentale și comportamentale [11 p. 5]. Aceasta explică modul în care semnificația culturală este construită simultan din „interiorul” minții noastre și din „exteriorul” situației în care ne aflăm.

- 1) *Procesul interior*, la nivel central, reprezintă aparatul nostru cognitiv și simbolic. „Central”, deoarece ține de nucleul identității personale. Este modul în care individul a interiorizat cultura prin educație și socializare.
- 2) *Procesul exterior*, la nivel situațional, se referă la circumstanțele concrete și imediate în care are loc o interacțiune. Semnificația nu este fixă; ea depinde de „unde” și „când” te afli. „La nivel situațional” înseamnă că sensul unui mesaj se schimbă în funcție de decor, de participanți și de momentul istoric. De exemplu, un discurs despre libertate are o semnificație diferită într-o sală de clasă față de o piață publică în timpul unui protest. Procesul exterior „dictează” care parte din bagajul tău cultural este relevantă în acel moment specific.

Profesorul și cercetătorul social englez, John W. Gardner, în anii '90 ai secolului trecut (1989), scria în lucrarea *On Leadership (Despre conducere)*: „Omul este un căutător încăpățânat de semnificații”. Această „încăpățânare” constituie motivul pentru care „oamenii obțin înțelegeri prin intermediul culturii, în scopul de a-și satisface nevoia culturală și de a exercita control asupra destinului propriu” [12].

Cultura este factorul esențial care creează personalități și semnificație. Prin semnificație cultura dirijează viața umană, orientând-o prin creație. Doar prin comunicare poate fi realizat un schimb de valori, norme, reguli și idei între reprezentanții diferitor medii culturale.

Sușținem afirmația lui Alexandru Tănase precum că cultura este, prin geneza și finalitatea ei, un fenomen social, fiind moștenită prin mecanisme sociale, deprinsă și învățată, care îl conduce pe individ spre umanitate, spre valorile ei supreme. Factorul comunicațional nu este exterior culturii, ci ține de sensul și finalitatea acesteia [13 p. 93].

Diversitate culturală

Lumea modernă exprimă o diversitate etnică, lingvistică și spirituală a existenței sociale. Diversitatea culturală reprezintă diversitatea grupurilor culturale în cadrul unei societăți, îndeosebi, dacă societatea este numeroasă, complexă și modernă.

Diversitatea culturală se manifestă nu numai prin variatele moduri în care patrimoniul cultural al umanității este exprimat, amplificat și transmis prin varietatea expresiilor culturale, ci și prin diverse moduri de creație artistică, producție, diseminare, distribuție și utilizare, indiferent de mijloacele și tehnologiile utilizate.

Articolul 1 din Declarația Universală UNESCO privind diversitatea culturală (2 noiembrie 2001) prevede: „Cultura ia forme diverse în timp și spațiu. Această diversitate este întruchipată în unicitatea și pluralitatea identităților grupurilor și societăților care alcătuiesc omenirea. Ca sursă de schimb, inovație și creativitate, diversitatea culturală este la fel de necesară pentru omenire precum este biodiversitatea pentru natură. În acest sens, ea este moștenirea comună a umanității și ar trebui recunoscută și afirmată în beneficiul generațiilor prezente și viitoare” [14].

Diversitatea culturală reflectă modul în care valorile tradiționale coexistă cu condițiile moderne de viață. Interdependența socială nu este doar o sumă de diferențe, ci și un cadru conceptual care arată interacțiunea și influența reciprocă dintre grupuri. Ea ajută comunitățile să își păstreze identitatea, dar

și să construiască punți de dialog. Diversitatea culturală este importantă prin aspecte de creativitate și de inovație. Varietatea culturală stimulează schimbul de idei și dezvoltarea de noi forme artistice și sociale.

Diferențele culturale pot genera tensiuni dacă nu sunt gestionate prin dialog și respect reciproc. Știința sociologică, antropologia și studiile culturale comparate au fost marcate de „apariția” unui concept fundamental, amplu dezbătut și supus permanent (re)definirii – „relativismul cultural”. El afirmă că normele și obiceiurile culturale sunt relative la contextul social în care apar. „Relativismul cultural” este principiul conform căruia valorile, credințele și practicile unei societăți trebuie înțelese în cadrul propriei sale culturi, nu judecate prin prisma standardelor altei culturi. „Prima formulare a principiului a aparținut sociologului american William Graham Sumner, în 1906. Apoi, în anii '20 și '30 ai secolului trecut, relativismul a căpătat importanță fundamentală datorită eforturilor întreprinse de Ruth Benedict, Margaret Mead și Melville Herskovits, dominând discursul antropologilor până prin anii '50” [15 p. 69].

Cătălin Constantinescu, doctor în filologie la Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* din Iași, specifică că „Esența relativismului cultural... constă în faptul că ne spune și astăzi că nu există cultură superioară sau inferioară prin natura sa. Toate culturile sau civilizațiile, fie ele orientale sau occidentale, sunt de valori egale, cu puncte slabe și cu puncte tari” [15 p. 72].

De rând cu „relativismul cultural”, în Republica Moldova este prezent și un alt curent de gândire – xenocentrismul. Termenul provine din grecescul *xeno* („străin”) și este opusul etnocentrismului (conceptul presupune superioritatea propriei culturi). Conform dicționarului explicativ al limbii române (DEX), „xenocentrismul” (fr.) exprimă predilecția pentru idei și produse străine; ...semnifică starea de neadaptare socială, de refuz al normelor și valorilor unui grup sau ale unei societăți [16].

Sociologii definesc xenocentrismul ca tendință de a considera valorile, obiceiurile, ideile și produsele altei culturi ca fiind superioare celor proprii, adesea idealizând străinul și devalorizând propriul grup social. Xenocentriștii preferă mărci străine sau produse de import, considerându-le de calitate superioară, admiră modul de viață occidental, fiind în afara Occidentului sau, invers, idealizează stilurile de viață „tradiționale” sau „exotice” (în context occidental), aleg universitățile străine ca fiind „mai bune” decât cele naționale, chiar și atunci când standardele sunt comparabile. Astfel, xenocentriștii sunt lipsiți de un spirit critic, fiind ușor influențați, manipulați sau asimilați de reprezentanții mediilor culturale. Sociologii consideră că xenocentrismul este un concept important pentru studiul globalizării și al interacțiunilor interculturale.

În Republica Moldova xenocentrismul poate fi depășit prin politici publice, educație și inițiative comunitare care să întărească încrederea în patrimoniul cultural local. Depășirea xenocentrismului nu înseamnă izolare culturală, ci echilibru: aprecierea culturii proprii în paralel cu deschiderea către influențe externe. Moldova poate deveni un exemplu de coeziune culturală, unde tradițiile locale sunt valorizate la fel de mult ca cele internaționale.

Coeziunea culturală în Republica Moldova se poate construi printr-un echilibru între valorizarea patrimoniului local și deschiderea către diversitate, cu accent pe educație, dialog și politici publice incluzive. Coeziunea socioculturală se sprijină pe cunoașterea limbii române de către toți conlocuitorii, ca limbă comună, pentru a asigura unitatea și funcționalitatea statului, dar cu respect pentru culturile minoritare. Unitatea trebuie să fie percepută ca armonie în diversitate.

Republica Moldova are bază legală pentru protecția diversității culturale, dar pentru o aplicare reală și eficientă sunt necesare măsuri practice: educație multiculturală, finanțare dedicată, monitorizare transparentă și promovarea dialogului intercultural.

Concluzii

În lumina celor expuse mai sus, constatăm că Republica Moldova se află într-un continuu proces de consolidare a coeziunii sociale, de redefinire identitară culturală, la care se adaugă o nouă dimensi-

une complexă în ecuația raportului dintre contextul cultural, semnificația culturală și diversitatea culturală, care capătă o rezonanță specifică în dependență de caracterul relațiilor sociale contemporane. Menționăm câteva idei fundamentale cu referire la subiectele discutate:

- Importanța culturii în epoca post-industrialismului crește în mod obiectiv. Identitatea, percepția realității și chiar modalitățile de a fi ale omului sunt profund influențate de tradiții, limbaj, practici sociale și norme valorice specifice fiecărei culturi.
- Cultura este un fenomen colectiv și este acceptată total/parțial de către indivizii aceluiași mediu social. Ca perspectivă individuală/colectivă, cultura devine un model integrat de comportament uman.
- Existența umană nu este statică sau universală, ci se formează în mod activ prin intermediul contextului cultural.
- Contextul cultural reprezintă locul de manifestare continuă a culturii, mărginit prin diverse limitări.
- Comunicarea intern-extern, în context cultural, creează semnificație culturală.
- Semnificația culturală dirijează viața umană, orientând-o spre valorificarea destinului propriu, având la bază valorile morale și spirituale ale strămoșilor noștri.
- Diversitatea culturală este moștenirea comună a umanității. Ea stimulează schimbul de idei și dezvoltarea de noi forme artistice și sociale.
- Diversitatea culturală trebuie afirmată în beneficiul generațiilor prezente și viitoare.
- Relativismul cultural presupune un mod obiectiv de a gândi, a aprecia și tolera diversitatea etnică, lingvistică și culturală, fapt inevitabil în lumea contemporană.
- Conceptul de relativism cultural înseamnă un echilibru între aprecierea culturii proprii și receptivitate față de alte culturi existente în societate.
- Xenocentrismul poate fi o formă de deschidere culturală, dar devine problematic când duce la o respingere totală a propriei culturi, fără o evaluare obiectivă.

Republica Moldova, ca societate pluriculturală, trebuie să se poziționeze pe susținerea și implementarea continuă a relativismului cultural, să creeze un mediu favorabil pentru valorificarea patrimoniului divers, aceste acțiuni fiind vectori de reușită în consolidarea coeziunii sociale în țară.

Referințe bibliografice

1. ELIADE, Mircea. *Cultură. Cuvântul*. 1933, 16 decembrie.
2. ELIADE, Mircea. *Profetism românesc*. București: Roza Vânturilor, 1990. ISBN 973-9003-04-3.
3. FRIGIOIU, Nicolae. *Politologie și doctrine politice*. București: Editura Economică, 2001. Disponibil: <https://filosofiepolitica.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/03/nicolae-frigioiu-politologie-si-doctrine-politice.pdf> [accesat 2024-10-21].
4. HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday Publishing Group, 1990. ISBN 0-385-08476-5. Disponibil: https://kulturiskvlebebi.weebly.com/uploads/1/8/3/7/18376403/hidden_dimension_1.pdf [accesat 2025-07-21].
5. HALL, Edward T. *Beyond Culture*. New York: Doubleday Publishing Group, 1989. ISBN 0-385-12474-0. Disponibil: https://monoskop.org/images/6/60/Hall_Edward_T_Beyond_Culture.pdf [accesat 2025-07-21].
6. HUȚU, Carmen Aida. *Cultura organizațională și leadership: Fundamentarea capacității competitive a firmei*. București: Editura Economică, 2007. ISBN 978-973-709-317-2.
7. OPREA, Ioan. *Comunicare culturală și comunicare lingvistică în spațiul european*. Iași: Editura Institutului European, 2008. ISBN 9736115607. ISBN 9789736115608.
8. ZAMFIR, Cătălin și Elena ZAMFIR (coordonatori). *Misiunea sociologiei românești în perioada comunistă. Din memoriile sociologilor*. București: Editura Academiei Române, 2025. ISBN 978-973-27-3981-5.
9. KROEBER, Alfred L. and Clyde KLUCKHOHN. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge: Massachusetts: Peabody Museum Press, 1952.
10. KILIAN-KORNELL, Gunhild și Annette EIDEN. *Enciclopedia sănătății copilului*. București: Editura Niculescu, 2009. ISBN 978-973-748-417-8.
11. HOFSTEDE, Geerd; Gert Jan HOFSTEDE and Michael MINKOV. *Cultures and Organizations: Software of the Mind: Intercultural Cooperation and its Importance for Survival*. 3rd ed. New York: Mc Graw-Hill, 2010. ISBN 978-0-07-177015-6. Disponibil: https://e-edu.nbu.bg/pluginfile.php/900222/mod_resource/content/1/G.Hofstede_G.J.Hofstede_M.Minkov

- %20%20Cultures%20and%20Organizations%20%20Software%20of%20the%20Mind%203rd_edition%202010.pdf [accesat 2025-09-10].
12. GARDNER, John W. *On Leadership*. New York: Free Press, 1989. ISBN 978-0029113110. Disponibil: <https://www.amazon.com/Leadership-John-W-Gardner/dp/0029113113> [accesat 2025-08-18].
 13. TĂNASE, Alexandru. *Cultură și civilizație*. București: Editura Politică, 1977.
 14. *Diversitatea Culturală*: Declarația Universală UNESCO din 02-11-2001. Disponibil: <https://whc.unesco.org/en/glossary/223?utm> [accesat 2025-09-10].
 15. CONSTANTINESCU, Cătălin. Relativismul cultural în studiile literare comparate. Deschiderea spre Celălalt și spre Periferie. *Acta Iassyensia Comparationis*. 2007, nr. 5, pp. 69–74. ISSN 1584-6628. Disponibil: https://www.literatura-comparata.ro/Site_Acta/Old/acta5/acta5_cc.pdf [accesat 2025-09-17].
 16. Xenocentrism. In: *Dex.md*. Disponibil: https://www.dex.md/definitie/xenocentrism#google_vignette [accesat 2024-10-24].

Manuscris primit la 24.09.2025. Acceptat pentru publicare la 21.10.2025².

² Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

PETRU MOVILĂ: FORMATOR AL SISTEMULUI DE ÎNVĂȚĂMÂNT DIN UCRAINA ÎN PERIOADA UNIUNII POLONO-LITUANIENE

PETRU MOVILĂ: FOUNDER OF THE EDUCATION SYSTEM IN UKRAINE DURING THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH

NATALIA SVYRYDENKO¹

doctor în istoria artelor, conferențiar universitar,
Universitatea Metropolitană Boris Grinchenko din Kiev, Ucraina

<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

CZU 262.12(477)

37(477)(091)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.17>

În lucrare este analizată activitatea ilustrului mitropolit, personalitate de o cultură enciclopedică, Petru Movilă. Sunt examinate unele momente istorice din viața culturală a Ucrainei, care au avut loc în perioada de după destrămarea marelui stat din centrul Europei – Rusia Kieveană, precum și în perioada Renașterii și cea a existenței noului stat federal Uniunea Polono-Lituaniană. Uniunea statală, care stăpânea nu numai teritoriile care sunt acum părți ale Poloniei și Lituaniei, dar și întregul teritoriu al Belarusului și părți din Ucraina și Letonia, precum și teritoriul vestic rusesc, care astăzi este regiunea Smolensk, a ajuns în culmea puterii în prima jumătate a secolului XVII.

Un rol deosebit în susținerea reformelor progresiste din această perioadă îi revine Arhiepiscopului Petru Movilă, Mitropolit al Kievului, Galіției și a toată Rusia, Exarh al Sfântului Tron Apostolicesc al Constantinopolului, Arhimandrit de Pecerska (1633-1646). Prezența lui Petru Movilă pe pământul ucrainean la începutul secolului XVII s-a reflectat în schimbări pozitive în sistemul de învățământ și în multe domenii ale culturii, inclusiv în domeniul muzical.

Amintirea faptelor bune și importante realizate de Petru Movilă în Ucraina și, în special, la Kiev trăiește și astăzi în istoria țării și în activitatea celei mai autoritare instituții de învățământ din Ucraina – Academia Movileană din Kiev, înființată în sec. XVII de neobositul mitropolit.

Cuvinte-cheie: Petru Movilă, cultură, învățământ, sistem, credință, muzică, Academia Movileană din Kiev

In this work, the activity of the illustrious Metropolitan Petru Movilă, a personality of encyclopedic culture, is analyzed. Certain historical moments in the cultural life of Ukraine are examined, which took place after the dissolution of the great state in Central Europe – Kievan Rus – as well as during the Renaissance and the existence of the new federal state, the Polish-Lithuanian Commonwealth. This union, which ruled not only the territories that are now parts of Poland and Lithuania, but also the entire territory of Belarus, parts of Ukraine and Latvia, as well as the western Russian lands that today form the Smolensk region, reached the height of its power in the first half of the seventeenth century. A special role in supporting the progressive reforms of this period belongs to Archbishop Petru Movilă, Metropolitan of Kyiv, Galicia, and All Rus', Exarch of the Holy Apostolic Throne of Constantinople, and Archimandrite of Pechersk (1633–1646). The presence of Petru Movilă on Ukrainian soil at the beginning of the seventeenth century was reflected in positive changes in the educational system and in many areas of culture, including the field of music.

The memory of the good and important deeds accomplished by Petru Movilă in Ukraine, and especially in Kyiv, lives on today in the country's history and in the activity of the most authoritative educational institution in Ukraine – the Kyiv Mohyla Academy, founded in the seventeenth century by the tireless metropolitan.

Keywords: Petru Movilă, culture, education, system, faith, music, Kyiv Mohyla Academy

Introducere

Începând cu secolul XIV, harta Europei a suferit modificări esențiale. După unirea voivodatelor ucrainene și formarea Uniunii Polono-Lituaniene (1569-1795), nobilimea ucraineană a avut drepturi politice la fel ca nobilimea poloneză și cea lituaniană. Până la 1764 sistemul de drept al Hetmanatului ucrainean s-a orientat spre un sistem de stat de guvernare comună.

¹ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

Ucraina a menținut relații de prietenie și colaborare cu statele vecine – Moldova și Țara Românească. În urma războaielor care bântuiau țara și a succesiunii continue a domnitorilor, în 1606 tronul Moldovei a fost ocupat de Simeon Movilă (n. 22 mai 1567 – d. 7 decembrie 1607). Domnia lui a durat doar un singur an (1606-1607). După moartea lui Simeon Movilă și acapararea pământurilor moldo-valahe de către Cantemir Murza, în 1612, soția lui Simeon Movilă, Marghita (pe numele ei polonez Melania Zolkiewska, din neam de boieri moldoveni) și fiul lor mai mic, Petru, au fost nevoiți să părăsească Moldova. După mai multe pribegii prin Țara Românească, s-au stabilit definitiv în Polonia, care făcea parte din Uniunea Polono-Lituaniană. Aici au fost adăpostiți de rudele lor apropiate – generalul Stefan Potočki, cnejii Samuil Korečki și Mihail Vișnevečki. Din acest moment, viața și activitatea lui Petru Movilă va rămâne legată pentru totdeauna de Ucraina [1].

Educația

Petru Movilă (n. 31 decembrie 1596/10 ianuarie 1597, Suceava, România – d. 22 decembrie 1646/1 ianuarie 1647), fiul domnitorului moldovean Simeon Movilă, figură politică, ecleziastică și educațională ucraineană de origine românească, a fost Arhiepiscop, Mitropolit al Kievului, Galiției și a toată Rusia, Exarh al Sfântului Tron Apostolicesc al Constantinopolului, Arhimandrit de Pecerska (1633-1646) [2].

Petru Movilă, ca și majoritatea copiilor de boieri moldoveni, și-a început educația primară în casa părintească. Apoi a învățat la vestita școală a „Frăției Ortodoxe” din Lvov, fondată în 1586 pentru a proteja și păstra credința ortodoxă. Familia lui Petru Movilă era ortodoxă și avea legături strânse cu „Frăția Ortodoxă” din Lvov, oferind în mod constant ajutor financiar pentru servicii de construcții. Orașul Lvov era situat în apropierea ținuturilor moldo-vlahe de atunci. „Frăția Ortodoxă” din Lvov apela deseori la coreligionarii lor atunci când aveau nevoie de susținere, atât din punct de vedere material cât și spiritual.

Petru Movilă și-a continuat studiile la Academia din orașul Zamosc (Voievodatul Lublin, Polonia), apoi la universitățile din Olanda și Paris. Petru Movilă vorbea fluent ucraineana, greaca, latina, poloneza și româna. A însușit rapid științele teologice și cunoștea bine elementele de bază atât ale teologiei ortodoxe cât și ale celei catolice. După revenirea de la studii, a fost unul dintre candidații la tronul Moldovei, protectorul său fiind hatmanul polonez Stanislav Zolkevski [3].

Alegerea drumului în viață

Potrivit obiceiului nobililor polonezi, Petru Movilă a însușit mânuirea armelor și a luat parte la două lupte ale polonilor împotriva turcilor, la Țuțora (1620) și Hotin (1623).

După 1621, Petru Movilă a început să viziteze frecvent Kievul, participând la treburile Bisericii Ortodoxe de acolo. În această etapă a vieții sale a fost susținut de mitropolitul Iov Borečki, mentorul „Frăției Ortodoxe” din Lvov.

Datorită unei chemări lăuntrice, dar și sub înrăurirea starețului de la Lavra Pecerska, arhimandritul Zaharia Kopâstenski, a hotărât să se călugărească. A fost tuns în monahism la Lavra Pecerska, după anul 1625. După moartea arhimandritului Zaharie Kopâstenski, în 1627, a fost ales egumen al mănăstirii. Acesta a fost primul caz în istoria Bisericii Ortodoxe când un post ecleziastic atât de înalt i-a fost încredințat unui monah tânăr de tot – Petru Movilă avea doar 31 de ani. În acel moment Petru Movilă a primit un sprijin considerabil din partea familiilor nobilimii ucrainene. Distinsul istoric ruso-ucrainean Nikolai Kostomarov menționează: „Noul arhimandrit și-a demonstrat imediat activitatea în beneficiul mănăstirii, instituind supravegherea clerului din satele moșiiilor Lavrei, ordonând ca analfabeții să fie învățați, iar cei încăpățânați și rătăciți să fie pedepsiți; a renovat biserica, nu a precupețit nicio cheltuială pentru decorarea peșterilor, a subordonat multe biserici și mănăstiri Lavrei, a construit un azil de bătrâni pentru săraci pe cheltuiala sa și a conceput ideea înființării unei instituții de învățământ superior la Mănăstirea Pecersk” [4].

La 16 august 1628 Petru Movilă a semnat declarațiile Sinodului Eclesiastic de la Kiev, în care erau condamnați clericii care au aderat la Unirea religioasă de la Brest-Litovsk.

A sprijinit alegerea ca Rege al Poloniei a lui Wladislaw I, în 1632, care a recunoscut drepturile eparhiilor Ortodoxe din Mitropolia Kievului și a menținut „Frățiile Ortodoxe”.

Activitatea tipografică

Pentru a revigora cultura ortodoxă, Petru Movilă a deschis o tipografie la Lavra Pecersk din Kiev, care a avut o influență semnificativă asupra tipografiilor din Ucraina și Belarus, precum și asupra întregii vieți sociale a Kievului. Se cunosc aproape 50 de tipărituri scoase de sub tipar cu îngrijirea directă a mitropolitului Petru Movilă, unele fiind lucrute de el însuși, altele de către ucenicii săi, dar toate purtând în prefață cuvântul său de binecuvântare. În 1628 tipografia a scos de sub tipar cărțile *Capitole instructive ale lui Agapit Diaconul și Penticostarul*, care explică importanța și semnificația imnurilor bisericești. Ambele cărți au fost traduse din limba greacă de către Petru Movilă.

În 1629, Consiliul local bisericesc din Kiev a aprobat spre publicare *Liturghierul* lui Petru Movilă. Acesta era un manual de slujbe revizuit de arhimandrit pe baza surselor grecești, cu adăugiri personale și explicații despre esența liturghiei. A fost una dintre cele mai importante lucrări ale lui Petru Movilă din ultimii 200 de ani, care nu și-a pierdut importanța nici până în zilele noastre.

O serie de canoane și imnuri bisericești s-au păstrat în notițele olografe ale lui Petru Movilă: un canon pentru împărtășania preoților, un canon pentru mântuirea sufletului, un canon pentru facerea lumii și jalea strămoșilor izgoniți din rai, un canon al pocăinței, un imn spiritual de mulțumire în cinstea Preasfintei Născătoare de Dumnezeu cu ocazia eliberării miraculoase a Mănăstirii Pecersk din Kiev de invazia armatei poloneze (1630), precum și alte lucrări bisericești. Aceste cărți de slujbă scurte, scrise în slavă bisericească și însoțite de acompaniament muzical, mărturisesc despre abilitățile remarcabile ale lui Petru Movilă nu numai ca pastor duhovnicesc, ci și ca poet și muzician [5].

În anul 1637 a publicat o ediție adnotată a celor patru *Evanghelii*. În anul 1646 a publicat o ediție revăzută a *Evhologhionului*, cunoscut și ca *Trebnicul Mare* (*Molitfelnicul Mare*). A mai scris și *Scurte eseuri științifice despre articole de credință* și un *Mic Catehism Rus* pentru uzul Bisericii Ruse.

Cea mai cunoscută lucrare a Sfântului Ierarh Petru Movilă este *Mărturisirea ortodoxă a credinței universale și apostolice a Bisericii Răsăritene*. Lucrarea a fost discutată la Sinodul panortodox de la Iași din anul 1642 și recunoscută ca validă, după ce Sinodul corectase două puncte împrumutate din teologia catolică (recunoașterea existenței purgatoriului și problema momentului prefacerii Darurilor în timpul Sfintei Liturghii). Cartea a fost publicată în 1645, iar mai apoi editată în întreaga Europă în limbile greacă, latină, germană și rusă. În anul 1672, Sfântul Sinod al Bisericii Ierusalimului a adoptat *Mărturisirea ortodoxă...* a lui Petru Movilă drept catehism oficial. În limba română, prima ediție a *Mărturisirii ortodoxe...* a apărut în anul 1699. Datorită acestei lucrări, Petru Movilă este considerat „părintele teologiei ortodoxe moderne”.

Activitatea diplomatică

În contextul existenței Uniunii Polono-Lituaniene, când o parte semnificativă a elitei ucrainene a abandonat ortodoxia și a început să mărturisească credința catolică, Petru Movilă a fost un patron fidel al poporului ucrainean, unind puterea creștinilor, unde standardele morale înalte se bazau pe teoriile filosofice ale Greciei Antice – țară-simbol a filosofiei.

Deși departe de plaiurile natale, considerând Ucraina drept Patria sa, marele ierarh al Kievului n-a uitat de poporul român din care a provenit. A menținut legăturile cu adevărata sa patrie, a promovat răspândirea educației și a tipografiei în Moldova și Țara Românească. În 1635, împreună cu tipograful T. Verbițki, a trimis o tipografie domnitorului valah Matei Basarab, la Târgoviște, Câmpulung și Govora.

Referindu-se la tematica populară a literaturii baroce din Ucraina – trecerea rapidă a acestei lumi și „deșertăciunea” ei, Petru Movilă își îndemna compatrioții să facă numai lucruri bune, să nu precupească nici o cheltuială pentru întreținerea bisericilor și școlilor, să sprijine clerul, orfanii și săracii, afirmând astfel principiile unei spiritualități divine. Reformele și ideile promovate de Petru Movilă au scos Ucraina din criza spirituală în care se afla.

Activitatea educațională

Pe timpul lui Petru Movilă limba vorbită și cea literară era multilingvă, deoarece existau două curente lingvistice principale – curentul latin și cel slav (ucraineana veche), iar educația se forma în jurul lăcașelor bisericești.

Viața bisericească avea o mare influență asupra societății, de aceea anume biserica și-a format propriul sistem educațional, care consta din frății cu școli de predare în limbile slavă, greacă și latină. La începutul secolului XVII pe teritoriul Ucrainei existau 30 de școli frățești.

În anul 1631 Petru Movilă pune bazele unui colegiu („gimnaziu”), mai întâi la Lavra Pechersk din Kiev, apoi la Mănăstirea Bratsk. Colegiul purta toate semnele unui învățământ european tradițional, deoarece urma caracterul de studii specific unui colegiu iezuit, care era considerat cel mai bun din sistemul educațional european. Urmând exemplul colegiului lui Petru Movilă, în prima jumătate a secolului XVII a crescut numărul școlilor iezuite la Lvov, Luțk și Humenne (Transcarpatia).

Toți compozitorii din acea vreme, care au intrat în istoria culturii muzicale mondiale, și-au făcut studiile în școlile iezuite europene, datorită faptului că acolo au fost studiate bazele culturii muzicale.

Activitatea lui Petru Movilă a provocat îngrijorare în cadrul „Frăției Ortodoxe” de la Kiev. Pentru a atenua tensiunile, în 1632 școlile de la Bratsk și Lavra au fuzionat. Noua instituție de învățământ, sub patronajul lui Petru Movilă, a căpătat denumirea de Colegiul Kiev-Bratsk sau Colegiul Kievo-Movilean. Între timp, datorită nivelului ridicat de predare, Colegiul Kievo-Movilean a fost redenumit în Academia Movilă sau Academia Movileană din Kiev [6].

Trăsătura distinctivă a sistemului educațional al lui Petru Movilă consta în faptul că acesta avea o structură clară, calculată pentru 12 ani de studii și se baza pe sistemul antic grecesc: inițial – 7 ani, 3 ani și 2 ani, cu învățarea gramaticii și sintaxei, a celor „șapte arte liberale”, inclusiv muzica, slavona bisericească, greaca și latina, iar la final – poetica, retorica și latina. Poetica includea studierea diverselor genuri de poezie și a bazelor versificației. Retorica se concentra pe formarea propozițiilor și alcătuirea scrisorilor.

La solicitarea lui Petru Movilă, predicile, cursurile, poeziile și panegiricele erau citite în ucraineană și poloneză. Școlile erau de tipul slavo-greco-latine.

Academia Movileană de la Kiev avea filiale la Vinița și Kremeneț. Multe personalități remarcabile din diverse domenii ale științei și artei au absolvit această academie, inclusiv mitropolitul Silvester Kosov, episcopul Iosif Kononovici-Gorbațki, arhimandritul Inocențiu Giesel etc.

În anul 1640, la mănăstirea *Sfinții Trei Ierarhi* din Iași, a fost înființat un Colegiu și instalată o tipografie, a cărei presă tipografică a fost adusă de la Kiev, datorită sprijinului lui Petru Movilă și la inițiativa domnitorului Moldovei, Vasile Lupu. Pe lângă tipografie, mitropolitul Petru Movilă a trimis și patru profesori pentru noul *Colegiu de la Trei Ierarhi* care activa după modelul Academiei teologice de la Kiev.

În 1658, Tratatul de la Hadeaci (un tratat formal, încheiat la 6 septembrie 1658 în orașul Hadeaci în urma războiului ruso-polonez din 1654-1667), a acordat Academiei Movilene din Kiev drepturi egale cu Universitatea Jagiellonă, în prezența lui Ivan Mazepa, hatmanul Ucrainei.

Printre absolvenții Academiei putem menționa personalități proeminente ale culturii muzicale din secolele XVIII-XIX, inclusiv: hatmanul Feofan Prokopovici, compozitorii Maxim Berezovsky și Artemy Vedel.

În secolul XX, în Sala Congregațională a Academiei Movilene din Kiev, pentru prima dată în Ucraina a fost pusă în scenă opera „Șoimul” („Le faucon”) de compozitorul Dimitri Bortniansky. Concertul a fost susținut de Natalia Svyrydenko, Artistă a Poporului din Ucraina.

Activități caritabile

În timpul vieții sale mitropolitul Petru Movilă a săvârșit multe fapte bune care au rămas în memoria ucrainenilor. Printre acestea putem menționa:

- restaurarea Catedralei Sfânta Sofia din Kiev și a celor două mănăstiri care depindeau de ea (1634-1644);

- restaurarea din temelie a bisericii din orașul Spas, ctitorită de cneazul Vladimir;
- reînnoirea cu mijloace proprii a Bisericii Mare a Lavrei Pecerska și Bisericii Mântuitorului de la Berestovo (restaurator – Octavino Mancini, arhitect italian);
- renovarea Bisericii Zeciuielilor, care a fost devastată de tătari și mongoli;
- descoperirea Moaștelor Prințului Vladimir;
- a pus la dispoziția Academiei din Kiev domeniile sale de la Rubejovka, pe care le cumpărase încă înainte de călugărie.

Trecerea la Domnul

Mitropolitului Petru Movilă a trecut la Domnul în ziua de 22 decembrie 1646, la vârsta de 50 de ani, fiind îngropat în Biserica Mare a Mănăstirii Pecerska Lavra. Toate bunurile sale le-a folosit pentru restaurarea de biserici, înființarea de școli și întreținerea lor.

Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Ucrainene l-a canonizat pe mitropolitul Petru Movilă în anul 1996, cu prilejul serbării a 400 de ani de la nașterea sa. În anul următor, 1997, Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române a recunoscut canonizarea făcută de Biserica Ortodoxă a Ucrainei, iar în anul 2002, când s-au împlinit 360 de ani de la Sinodul de la Iași (1642), a fost proclamată oficial canonizarea Sfântului Ierarh Petru Movilă în Catedrala Mitropolitană din Iași, în ziua de 13 octombrie, în ajunul sărbătorii Sfintei Cuvioase Parascheva, după ce Arhiepiscopia Iașilor răspunsese solicitării Sfântului Sinod de a pregăti icoana, troparul, sinaxarul și slujba de pomenire. Data de serbare a vrednicului ierarh a fost stabilită pentru ziua de 22 decembrie, ziua mutării sale la Domnul.

Concluzii

Petru Movilă a fost Mitropolit de Kiev și Galiția (Ucraina) din anul 1632 și până la sfârșitul vieții sale. Este cunoscut ca un important teolog ortodox din secolul XVII și ca un reformator al învățământului teologic ortodox.

Mitropolitul Petru Movilă a desfășurat o bogată activitate bisericească, culturală și tipografică. Activitatea bisericească și culturală s-a manifestat prin restaurarea de biserici, înființarea de școli și întreținerea lor. A reușit să ridice prestigiul cultural și bisericesc al mănăstirii Pecerska Lavra la un nivel necunoscut până atunci. S-a ocupat de restaurarea și înfrumusețarea mănăstirilor și a peșterilor în care se găseau moaște de sfinți. Activitatea tipografică s-a manifestat prin editarea mai multor cărți de slujbă și de învățătură, care aveau rostul de a apăra ortodoxia în fata prozelitismului catolic.

Petru Movilă, prin activitatea sa, a fost o personalitate marcantă a neamului românesc și ucrainean, care justifică afirmația lui Miron Costin: „Nasc și la Moldova oameni”.

Referințe bibliografice

1. ВОЗНЯК, Михайло С. *Історія української літератури: у 2 кн.* Львів: Світ, 1992–1994.
2. ДЗЮБА, Oleg M. Могила Петро. В: *Енциклопедія історії України: у 10 т. Т. 7.* Мл–О. Київ: Наукова думка, 2010. ISBN 978-966-00-1061-1.
3. ІСАКЕВИЧ, Ярослав. Освітній рух в Україні XVII ст.: східна традиція і західні впливи. В: *Київська старовина.* 1995, № 1, с. 2–9. ISSN 0869-3595.
4. НІЧИК, Валерія М. *Петро Могила в духовній історії України.* Київ: Український Центр духовної культури, 1997. ISBN 5-7770-0700-7.
5. ЯКОВЕНКО, Наталя М. Розтятий світ: культура України-Руси в переддень Хмельниччини. *Сучасність.* 1994, № 10, с. 59–70. ISSN 0585-8364.
6. KOROPECKYJ, Roman. The Kiev Mohyla Academy: Commemorating the 350th Anniversary of its Founding. *Harvard Ukrainian Studies.* 1984, vol. 8, no. 1/2, pp. 136-154. ISSN 0363-5570.

Manuscris primit la 17.09.2025. Acceptat pentru publicare la 03.11.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internationale: Directory of Open Access Journals (DOAJ),
Central and Eastern European Online Library (CEEOL),
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Articolele sunt puse la dispoziție sub Licența
Creative Commons Atribuire-Necomercial-FărăDerivate 4.0 Internațional.

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei:

<https://revista.amtap.md/>

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: <https://revista.amtap.md/>