

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. 1 (50), 2026



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. 1 (50), 2026

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2026

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

VICTORIA TCACENCO

ROCK MUSIC FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORICAL AND STYLISTIC LANDMARKS
MUZICA ROCK DIN REPUBLICA MOLDOVA: REPERE ISTORICO-STILISTICE. 7

ECATERINA GÎRBU

SEMANTICA MUZICALĂ CA DISCIPLINĂ ESENȚIALĂ
ÎN PROCESUL DE ANALIZĂ COMPLEXĂ A CREAȚIILOR COMONISTICE
MUSICAL SEMANTICS AS AN ESSENTIAL DISCIPLINE
IN THE COMPLEX ANALYSIS OF COMPOSITIONS. 12

MIHAI MIHALAȘ

MINIATURA CORALĂ IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ DE VASILE ZAGORSCHI: UNELE ASPECTE
COMONISTICE ȘI INTERPRETATIVE
VASILE ZAGORSCHI'S CHORAL MINIATURE IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ. SOME
COMPOSITION AND INTERPRETATIVE ASPECTS. 17

OCTAVIAN GORUN

TARTINI – CONTRIBUȚII LA MUZICA EUROPEANĂ
TARTINI – CONTRIBUTIONS TO EUROPEAN MUSIC. 22

OLHA CHURIKOVA-KUSHNIR, YEVHEN CHURIKOV

DIGITALIZATION OF MUSICAL CULTURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION
DIGITALIZAREA PATRIMONIULUI MUZICAL ÎN SISTEMUL EDUCAȚIEI ARTISTICE. 28

NATALIIA SVYRYDENKO

UKRAINIAN MUSICAL CULTURE WITHIN DIGITIZATION SYSTEM
AS A MEANS OF ITS PRESERVATION
CULTURA MUZICALĂ UCRAINEANĂ ÎN CADRUL SISTEMULUI DE DIGITALIZARE CA
MIJLOC DE CONSERVARE. 33

ALEXANDR VITIUC

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ПРИ ИГРЕ НА БАС-ГИТАРЕ
НА РУБЕЖЕ 1980-Х-1990-Х ГОДОВ
PERFEȚIONAREA TEHNICII INTERPRETATIVE LA CHITARA BAS
LA CONFLUENȚA ANILOR 1980-1990
THE IMPROVEMENT OF BASS GUITAR PERFORMANCE TECHNIQUE
AT THE TURN OF THE 1980S-1990S. 39

NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA

ОСНОВАТЕЛЬ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ ДОЙНА, НИКОЛАЙ НЕНЕВ: ЛЕГЕНДА И РЕАЛЬНОСТЬ
NICOLAE NENEV, FONDATORUL CAPELEI CORALE DOINA: LEGENDĂ ȘI REALITATE
NICOLAE NENEV, FOUNDER OF THE "DOINA" CHORAL CHAPEL: LEGEND AND REALITY. . 46

BEATRICE SUCIU

DE LA LEGENDĂ IRLANDEZĂ LA MINIATURĂ VOCALĂ: POETICA MUZICALĂ ÎN LIEUL
AVENGING AND BRIGHT DE BENJAMIN BRITTEN
FROM IRISH LEGEND TO VOCAL MINIATURE: MUSICAL POETICS
IN THE LIE AVENGING AND BRIGHT BY BENJAMIN BRITTEN. 56

GALINA CHIFORIȘIN**ROLUL ȚAMBALULUI ÎN REDAREA CONȚINUTULUI ARTISTIC****ÎN IMPROVIZAȚIE ȘI TOCCATINĂ DE VLADIMIR ROTARU****THE ROLE OF THE DULCIMER IN THE RENDERING OF ARTISTIC****CONTENT IN IMPROVIZATION AND TOCCATINA BY VLADIMIR ROTARU 63****JACOB WILDE****IULIA ȚIBULSCHI'S RECOGNITION ON THE CONCERT STAGE: EVALUATION AND RECOMMENDATIONS****PROMOVAREA IULIEI ȚIBULSCHI PE SCENELE CONCERTISTICE:****EVALUARE ȘI RECOMANDĂRI..... 70****IOANA FELEA POPA****ROLUL REPERTORIULUI ADECVAT ÎN INIȚIEREA VOCALĂ A COPILULUI: STUDIU DE CAZ****THE ROLE OF APPROPRIATE REPERTOIRE IN EARLY VOCAL TRAINING OF CHILDREN:****CASE STUDY..... 75****NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA****ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СССР 1920-1930-Х ГОДОВ И ЕГО****ВЛИЯНИЕ НА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. ПИГРОВА В ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ ДОЙНА****CONTEXTUL SOCIAL-POLITIC AL URSS DIN ANII 1920-1930 ȘI IMPACTUL ACESTUIA****ASUPRA ACTIVITĂȚII LUI C. PIGROV ÎN CADRUL CAPELEI CORALE DOINA****THE SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE USSR IN THE 1920S-1930S AND ITS IMPACT ON****K. PIGROV'S ACTIVITY WITHIN THE DOINA CHORAL CHAPEL 82****SVETLANA COȘCIUG****MUZICĂ PENTRU 11 INSTRUMENTE DE V. VERHOLA: UN MONOSPECTACOL ÎNTRE FORMĂ, GEN ȘI SCRITURĂ****MUSIC FOR 11 INSTRUMENTS BY V. VERHOLA: A MONOSPECTACLE BETWEEN FORM,****GENRE AND TEXTURE..... 93****ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN****CHANTS POPULAIRES M. РАВЕЛЯ: ОБРАЗЕЦ КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ С НАРОДНЫМИ МЕЛОДИЯМИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ****CHANTS POPULAIRES DE M. RAVEL, CA MODEL DE LUCRU AL COMPOZITORULUI CU****MELODIILE POPULARE ȘI POSIBILITĂȚILE DE INTERPRETARE ALE ACESTORA****CHANTS POPULAIRES BY M. RAVEL, AS A MODEL OF A COMPOSER'S WORK WITH FOLK****MELODIES AND THE PERFORMANCE POSSIBILITIES OF THEIR INTERPRETATION 103****Artă teatrală, coregrafică și multimedia****Theater, choreographic arts and multimedia****CONSTANTIN ȘCHIOPU****TEATRUL CA SPAȚIU AL MEMORIEI ȘI AL RECONSTRUCȚIEI MORALE: NOAPTEA SCRISĂ CU ROȘU, MY DARLING MISSIS KRONKY****THEATRE AS A SPACE OF MEMORY AND MORAL RECONSTRUCTION: NOAPTEA SCRISĂ CU****ROȘU, MY DARLING MISSIS KRONKY 111****OLGA TRIBOI, SVETLANA TÂRȚĂU****EVOLUȚIA ȘI DEZVOLTAREA MONODramei DIN REPUBLICA MOLDOVA****THE EVOLUTION AND DEVELOPMENT OF MONODRAMA IN THE THEATER OF THE****REPUBLIC OF MOLDOVA 117**

DANIEL ȚÎCU, VIOLETA TIPA**ARHITECTURA RITMULUI ȘI GEOMETRIA MONTAJULUI CINEMATOGRAFIC****RHYTHMIC ARCHITECTURE AND THE GEOMETRY OF FILM EDITING. 123****VIOLETA GORGOS****PERSONALITĂȚI ALE FILMOLOGIEI ROMÂNEȘTI ȘI CONTRIBUȚIA LOR LA EVOLUȚIA
TEORIEI ȘI METODOLOGIEI CINEMATOGRAFICE****PERSONALITIES OF ROMANIAN FILM STUDIES AND THEIR CONTRIBUTION TO THE
EVOLUTION OF CINEMATIC THEORY AND METHODOLOGY. 127****CONSTANTIN ȘCHIOPU****CONSTRUIREA MITURILOR ARTISTICE: PERCEPȚIE ȘI DISTORSIUNE A VALORII****THE CONSTRUCTION OF ARTISTIC MYTHS: PERCEPTION AND DISTORTION OF VALUE . 135****MAIA DOHOTARU****DANSUL CA ELEMENT DRAMATURGIC ÎN SPECTACOLUL DE OPERĂ: ABORDĂRI SCENICE
ÎN OPERELE LUI GIUSEPPE VERDI****DANCE AS A DRAMATURGICAL ELEMENT IN OPERA PERFORMANCE: SCENIC
APPROACHES IN THE OPERAS OF GIUSEPPE VERDI 141****DANIELA STRUNGARU****PERSPECTIVE REGIZORALE ASUPRA TEXTULUI ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN****DIRECTORIAL PERSPECTIVES ON THE TEXT IN CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE 146****VIOLETA GORGOS****VIDEOCLIPUL MUZICAL: ÎNTRE INDUSTRIE CULTURALĂ ȘI EXPRESIE AUDIOVIZUALĂ****THE MUSIC VIDEO: BETWEEN CULTURAL INDUSTRY AND AUDIOVISUAL EXPRESSION . . 153**

Arte plastice, decorative și design

Fine, decorative arts and design**ANA MARIAN****ALEEA SAVANȚILOR ȘI MEDICILOR ILUȘTRI DE LA UNIVERSITATEA DE STAT DE
MEDICINĂ ȘI FARMACIE NICOLAE TESTEMIȚANU DIN CHIȘINĂU****ALLEY OF OUTSTANDING SCIENTISTS AND DOCTORS OF THE CHIȘINAU STATE
UNIVERSITY OF MEDICINE AND PHARMACEUTICS NAMED AFTER NICOLAE
TESTEMIȚANU 157****OANA MARIA POPESCU****METAMORFOZE ALE SIMBOLULUI ÎN IMAGINARUL VIZUAL:****VINCENT VAN GOGH ȘI ANSELM KIEFER****THE METAMORPHOSIS OF THE SYMBOL IN THE VISUAL IMAGINARY:
VINCENT VAN GOGH AND ANSELM KIEFER 162****LUDMILA MOKAN-VOZIAN****ARCHETYPAL SYNTHESIS IN THE CREATION OF MIHAIL GRECU****SINTEZA ARHETIPALĂ ÎN CREAȚIA LUI MIHAIL GRECU. 167****STEPAN CRANI, IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN****SINTEZA ARTELOR PLASTICE ȘI A ANIMAȚIEI****SYNTHESIS OF FINE ARTS AND ANIMATION 172**

INGA MATCAN-LISENCO**ERGONOMICS AND FUNCTIONALITY IN CONTEMPORARY JEWELRY DESIGN****ERGONOMIE ȘI FUNCȚIONALITATE ÎN DESIGNUL BIJUTERIEI CONTEMPORANE** 178**CAROLINA ERMURACHI MACHADO****ELEMENTE ETNO ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR CONTEMPORAN****ETNO ELEMENTS IN CONTEMPORARY FASHION DESIGN** 182**Studii culturale și management artistic****Cultural studies and art management****YEVGEN BORINSHTEIN****MEGATRENDS IN CULTURE AND ART****MEGATENDINȚE ÎN CULTURĂ ȘI ARTĂ** 191**IRINA EȚCO****PATRIMONIUL CULTURAL REINTERPRETAT ÎN CONTEXTUL SOCIETĂȚII MODERNE
PRIN ARTELE VIZUALE****CULTURAL HERITAGE REINTERPRETED IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIETY
THROUGH VISUAL ARTS** 196**Prezentări de carte****Book presentations****EMILIA MORARU****MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ
(SECOLELE XVI-XX): O CONTRIBUȚIE MONOGRAFICĂ LA ISTORIOGRAFIA MUZICALĂ
ROMÂNEASCĂ****DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE (16TH-
20TH CENTURIES): A MONOGRAPHIC CONTRIBUTION TO ROMANIAN MUSIC
HISTORIOGRAPHY** 203**Comunicări****Book launch remarks****GHEORGHE MUSTEA****MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ
(SECOLELE XVI-XX). AUTOR: VICTOR GHILAȘ****DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE (16TH-20TH
CENTURIES). AUTHOR: VICTOR GHILAS** 208**DIANA BUNEA****MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ:
LAUDATIO, DL DOCTOR HABILITAT VICTOR GHILAȘ****DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE: LAUDATIO
FOR DR. HABIL. VICTOR GHILAS** 211**PAUL GAMURARI****MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ
(SECOLELE XVI-XX) – O LUCRARE DE REFERINȚĂ PENTRU MUZICA NAȚIONALĂ****DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE (16TH-20TH
CENTURIES) – A LANDMARK REFERENCE WORK ON NATIONAL MUSIC** 213

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

ROCK MUSIC FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORICAL AND STYLISTIC LANDMARKS

MUZICA ROCK DIN REPUBLICA MOLDOVA: REPERE ISTORICO-STILISTICE

VICTORIA TCACENCO¹

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

CZU 78.036.9(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.01>

This article is dedicated to the evolution of rock music from the Republic of Moldova, starting with the first examples of Moldovan rock in the second half of the 1960s - the beginning of the 1970s, realized in the creation of the "Noroc" group, and ending with the latest achievements of the national rock music of the 2020s ("Zdob&Zdub"). The specifics of each stage of the development of Moldovan rock music are formulated, being divided into the Soviet period (the 1970s - 1980s), the transition period in the 1990s, and the first decade of the 21st century. On the basis of the theory of four semantic codes of rock culture - the verbal code, the non-verbal code, the spatial code, and the temporal code, the author is reforming this concept by combining four codes into two, based on their ontological and epistemological features (verbal - non-verbal and spatial - temporal). Taking into account the features of the semantic codes the following stylistic directions are identified. A stylistic system specific to Moldovan rock music is proposed, which reveals "lyrical rock" (the 1970s-1980s), "intellectual rock" (the 1990) and "neo-archaic rock" of the first decades of the 21st century.

Keywords: Moldovan rock music, lyrical rock, intellectual rock, neo-archaic rock, semantic code, spatial-temporal code, verbal-nonverbal code

Acest articol este dedicat evoluției muzicii rock din Republica Moldova, începând cu primele exemple de rock moldovenesc din a doua jumătate a anilor 1960 - începutul anilor 1970, concretizate prin înființarea formației „Noroc” și până la cele mai recente realizări ale muzicii rock naționale din anii 2020 („Zdob&Zdub”). Sunt formulate specificul fiecărei etape de dezvoltare a muzicii rock moldovenești, fiind împărțite în perioada sovietică (anii 1970-1980), perioada de tranziție din anii 1990 și prima decadă a secolului al XXI-lea. Pe baza teoriei celor patru coduri semantice ale culturii rock - codul verbal, codul nonverbal, codul spațial și codul temporal, autorul reformulează acest concept prin combinarea celor patru coduri în două, pe baza caracteristicilor lor ontologice și epistemologice (verbal - nonverbal și spațial - temporal). Luând în considerare caracteristicile codurilor semantice, sunt identificate următoarele direcții stilistice. Se propune un sistem stilistic propriu al muzicii rock moldovenești, care evidențiază „rock-ul liric” (anii 1970-1980), „rockul intelectual” (anii 1990) și „rockul neo-arhaic” din primele decenii ale secolului al XXI-lea.

Cuvinte-cheie: muzica rock moldovenească, rock liric, rock intelectual, rock neo-arhaic, cod semantic, cod spațio-temporal, cod verbal-nonverbal

Introduction

In the non-academic musical culture of the second half of the 20th century, *rock culture* played an essential role; its basic genres and forms developed in the West - particularly in the United States and the United Kingdom, beginning in the 1950s. With its synthetic, complex nature, *rock music* assimilates

¹ E-mail: amtap2003@yahoo.com

ed various philosophical, political, and cultural trends of the era: ranging from a reaction against the dehumanization and disintegration of the individual in a post-industrial society, and the cultivation of “consumer society” values, to the proclamation of extreme slogans – such as the elimination of moral norms, the liquidation of state and culture, etc., which formed the basis of rock’s “counterculture.” At the same time, this movement tends toward the identification of alternative spiritual values, creating the necessary conditions for spiritual “rebirth” [1 p. 51].

„The *rock* fever that first swept the West in the second half of the 1960s was not merely a symptom of the deepening social contradictions of post-industrial society. The music that emerged at that time, alongside poetry, philosophy, and other worldviews of the youth movement, became part of a spiritual process rooted in a heterogeneous and contradictory society,” states *rock music* researcher Valery Syrov [2 p. 4].

In terms of sound and style, the evolution of *rock* begins with *rock ’n’ roll*, a simplified version of the African-American music genre named *rhythm & blues*, developing from rudimentary, simple forms to complex, multi-genre, and multi-stylistic ones.

Although *rock music* originated in English-speaking countries – the United States and the United Kingdom – it nevertheless quickly spread to new territories, including the Americas, Africa, and the European continent, as well as Eastern Europe (the countries of the former socialist bloc) and the USSR. According to the authors A. Lamb and Ch. Hamm, „Even the USSR had popular groups mixing the musical idioms and instruments of the various parts of, with the rhythmic drive and stylistic clichés of soft rock. None of this reached the world market in sufficient quantity to make an impact. Musically and economically the hegemony of USA and Britain continued, and in those countries, most of the songs popular at any time were national products, with a smaller number imported from the other country. Elsewhere, the pattern was a fluctuating mixture of local repertory with British and American items; it continued to be unusual music for a record from a country other than the Britain or the USA to gain currency in a third country. (...) Local dialects of the world popular music language are thus not central to the development of the genre” [3 p. 119].

The semantical codes of rock-music: theoretical remarks

In her research, *The Evolution of Rock Culture in Russia*, Tatiana Nevskaya examines the specific nature of *rock* from a semiotic perspective, characterizing it as a “semantic unit” [4]. In this context, *rock* culture is analyzed through the four semiotic codes: the *verbal cod*, the *non-verbal code*, the *spatial code*, and the *temporal code*. We will briefly explain the significance of each. The *verbal code* of *rock culture* includes elements of teenagers’ slang, words borrowed from English, as well as the deliberate use of crude and offensive language. The *non-verbal code* emphasizes the spirit of protest through an abundance of metal accessories in clothing design, a look symbolic of *rock culture* and other informal subcultures. The *spatial code* marks *rock*’s specific territory (the venues where festivals and concerts are held, clubs, specialized stores, etc.). Since the 2000s, the *spatial code* has been supplemented by a virtual topography (web pages and social media accounts and groups, clubs, *rock music* streaming platforms, etc.). The *temporal code* is represented by the recurring nature of *rock music* festivals, anniversaries, etc. [4 p. 20].

Although the proposed concept holds some cognitive potential for studying *rock music* phenomena in Moldova, we would like to offer some clarifications regarding it. As can be seen from the meaning of the *semantic codes* formulated by the researcher, the *spatial* and *temporal codes* refer to the external, ontological aspects of *rock culture*, while the *verbal* and *nonverbal codes* pertain to its epistemological, internal core. For this reason, it makes sense to group the four codes into two pairs: *spatial-temporal* and *verbal-nonverbal*.

The evolution of *rock music* in Moldova which covers period between the 1960s and 2020s, – complex, multidirectional, and heterogeneous, reveals some significant trends. Starting from the idea of

two semantic codes of *rock culture* mentioned above – *spatial-temporal* and *verbal-nonverbal* respectively, we draw some important directions regarding the evolution of this phenomenon.

The semantical codes of moldovan rock-music

From a *spatial-temporal* prospective, the history of national *rock music* highlights various trends. Thus, during the Soviet period, the infrastructure of *rock music* was heterogeneous, paradoxically combining certain forms of amateur musicians' activities with the process of professionalization achieved through the employment of *rock* musicians and bands (so called VIA, vocal-instrumental ensemble) within state organizations, which managed the artists' concerts and tours, recordings and film shoots, appearances on TV programs, etc. Thus, there were state-run channels for broadcasting and promoting *rock music* under the guise of the so-called VIA, avoiding the forbidden words – *rock* or *rock-n-roll*.

At the same time, musicians suffered from ideological pressure and censorship, often without any justification, as was the case with bands like rock bands *Noroc* in 1970s or *Modest* rock band in 1980s. Concurrently, there was a parallel distribution channels for *rock music*, which included so called *samizdat* publications, the organization of unofficial concerts and ambulant festivals, and so on. In the 1960s-1970s, rock was treated more as an alternative lifestyle of young generation, type of thinking, a way of spending free time, gradually evolving into a professional activity. Simultaneously, certain elements of professionalism emerged from an oral tradition regarding playing musical instruments and the use of high-performance instruments and sound processing equipment.

In the post-Soviet period, alongside the transition from the socialist economic system to a capitalist one – to a market economy – a distinct infrastructure for the operation of *rock music* emerged, involving clubs, festivals, record labels, arts management agencies, etc., promoting musical activities of local *rock* musicians. This process, however, has faced and continues to face several challenges related to the small market and the lack of a broad audience, as evidenced by the difficulties in producing in 2008 the CD named *Rock in Moldova* initiated by famous Moldovan guitarist Ruslan Țăranu.

The negative trends mentioned above contribute to the ongoing exodus of musicians; as a recent example serving the band *Alternosfera*. In many cases, *rock* remains a hobby, an alternative lifestyle, rather than the artists' primary occupation, which leads to sporadic creative output and the dissolution of several bands.

In terms of *verbal* and *nonverbal* expression, the image of national *rock* also appears heterogeneous and inconsistent. Thus, the aesthetic, ideological, and conceptual aspects of local *rockers'* work have evolved considerably. In the early stages of *rock's* emergence in the Moldavian Soviet Socialist Republic, the rebellious spirit of the musicians' messages was completely absent – both in the lyrics of their songs and in their musical concepts.

On the contrary, the classics of Moldovan rock, the band *Noroc* led by Mihai Dolgan, are regarded as the heirs to the worldview of iconic British rock band *The Beatles*, through their search for and proclamation of human values (all-encompassing love, rejection of violence, etc., as expressed in *The Beatles'* phrase – *All You Need Is Love*) that are characteristic of the *Apollonian* side of rock as part of the *Dionysian-Apollonian* binary system. This concept is developed in many scientific papers of international scientists (such as Walter Breen, Alla Porfiryeva, as well as the author of this article), as one of the essential aesthetics features of *rock-culture* [5, 6, 7]. The *Dionysian* nature, in turn, is fully realized in *A Night on Mount Presov* by M. P. Mussorgsky in the sound vision of the rock-band *Modest*.

At this stage, in the local *rock* scene, the postmodernist concept takes central place, one that resolves the conflict of binary oppositions by introducing ambiguity, the decentering of discourse, decanonization, irony, as well as the hybridization of various genre features, the carnival, playful logic etc. All these qualities are fully manifested in the most innovative and talented literary, musical, and visual works of contemporary *rock* created in the Republic of Moldova. Nor can the ethical aspect of Moldovan *rock culture* – the worldview of its adherents – be overlooked. Continuing the struggle of

the young protesters of the 1960s and 1970s against consumer society and the impoverishment of human spiritual life under the pressure of pragmatism or ideological dogmas, the new generations of local *rockers* emphasize the importance of human values such as freedom, altruism, integrity, and love, exemplified by the compositions of bands like O'CHAD, *Snails*, *Alternosfera*, *Zdob&Zdub*, and others.

In our view, the creation of local *rockers* is based on a conceptual multiculturalism, legitimizing tolerance toward other cultures, peoples, and civilizations – a hallmark of universal *rock* at this stage – thereby contributing significantly to the cohesion of Moldovan society in the early decades of the 21st century. Examples include the incorporation of elements of music orientalism into the songs of the band O'CHAD (famous composition *Zoulekha*) or the multilingual spoken lexics in the lyrics of *Zdob&Zdub*'s songs.

Conclusions

As in the global *rock music* scene, the local *rock* movement has undergone a marked stylistic evolution – from simple examples of early rock or the VIA style, to *art rock* and *jazz rock fusion*, which became the most notable, visible, and appealing directions for Moldovan *rockers* during the 1970s and 1980s, and starting in 1990s, *folk rock*, promoted by the *Zdob&Zdub* band, became the undisputed stylistic leader.

The *folk rock* movement emphasizes elements of national folklore, reflecting in its own way the patterns of national consciousness, as well as the stylistic and genre folk idioms. Since this band has become a trendsetter in contemporary Moldovan *rock music*, such an approach can be found in the most diverse phenomena of contemporary national *rock music* (e.g. compositions written by *Snails*, *Via Dacă* and others). At the same time, stylistic processes of a synthetic nature also took place, namely, the assimilation of universal *pop music* idioms: here, the influences of *disco*, *jazz rock fusion*, and the *electronic music* of that period (rock group *Plai*) take center stage. It is worth noting that it was not until the second half of the 1980s that the first true *rock* bands emerged, namely *Modest* and O'CHAD. Furthermore, their work introduced the *art rock* movement into Moldovan *rock* scene, a trend that was generally absent in *rock* musician's artistic production in the preceding period. The quality and variety of verbal, sound, and visual concepts manifested in the most representative examples of national *rock* from the post-Soviet period serve as evidence of the maturation of the phenomenon in question and the creative assimilation of the most important ideas and trends belonging to universal *rock*. As working terms, we can introduce three definitions related to the evolution of Moldovan *rock music*, which underpin three conceptual varieties: *lyrical rock*, *intellectual rock*, and *neo-archaic rock*. *Lyrical rock* (the VIA era, *Noroc* band) is built on the fusion of *rock* idioms with the stylistics of the so-called VIA, that is, with *pop music*, with a clear predominance of VIA stylistics.

The second variety, *intellectual rock*, is a phenomenon from the 1990s – more developed, mature – which, while remaining outside the main pursuits of contemporary local *rockers*, has left behind undeniable artistic achievements – both from the conceptual standpoint of literary text and from the standpoint of sound concepts (the bands O'CHAD and *Modest*).

And the third variety — *neo-archaic rock*, or *folk rock* (in the postmodern sense of the term) – which bears very little resemblance to the American *folk rock* of the 1960s. *Neo-archaic rock* was invented and promoted by the *Zdob&Zdub* band, shaping archaic structures, timbres, and rhythms, and integrating folk genres into the typical conceptual and stylistic context of *rock music*.

Thus, having emerged as a youth subculture and initially viewed primarily as a negative, marginal phenomenon from a historical and cultural prospective, today, *rock culture* and *rock music* in the Republic of Moldova has become one of the most significant driving forces. At the same time, by aligning itself with global trends in the *rock* movement, this phenomenon not only established itself in the Republic of Moldova but also offered an authentic take on *rock music* within the broader context of universal musical culture of non-academic orientation.

Bibliographical references

1. TCACENCO, Victoria. *Istoria muzicii de estradă și jazz. prelegeri*. Disponibil: https://amtap.md/wpcontent/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf [accesat 2026-03-25].
2. СЫРОВ, Валерий Н. *Стилевые метаморфозы рока: учебное пособие для СПО*. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. ISBN 5-85746-308-4.
3. LAMB, Andrew and Charles HAMM. Popular music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.15. London: Grove, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp.87–121. ISBN-13 978-0333231111.
4. НЕВСКАЯ, Татьяна. *Эволюция рок-культуры в России*. Диссертация кандидата культурологии. Санкт-Петербург, 2009. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-rok-kultury-v-rossii> [accesat 2026-03-25].
5. BREEN, Way. Apollo and Dionysus. In: Eisen T. *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*. Vol. 2. New York: Vintage, 1969, pp.16–25.
6. ПОРФИРЬЕВА, Анна. Эстетика рока и советская рок-опера. В: *Современный музыкальный театр. Проблемы жанров*. Ленинград, 1986, pp. 123–137.
7. ТКАЧЕНКО, Виктория В. К проблеме бинарности рок-культуры. В: *Музыка быта в прошлом и настоящем*. Ростов-на-Дону: РГК, 1996, с. 185–197. ISBN 5-840-00-0076-X.

Manuscris primit la 29.05.2026. Acceptat pentru publicare la 15.06.2026.

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

SEMANTICA MUZICALĂ CA DISCIPLINĂ ESENȚIALĂ ÎN PROCESUL DE ANALIZĂ COMPLEXĂ A CREAȚIILOR COMPONISTICE

MUSICAL SEMANTICS AS AN ESSENTIAL DISCIPLINE IN THE COMPLEX ANALYSIS OF COMPOSITIONS

ECATERINA GÎRBU¹

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

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

CZU 78.01

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.02>

În articolul de față se propune o scurtă informație ce ține de studierea semanticii, însumând o sinteză a conceptelor diferitor cercetători cum ar fi Valentina Holopova, Octavian Nemescu, Pascal Bentoiiu, Tudor Chiriac, în viziunea cărora muzica este definită ca un sistem complex de comunicare non-verbală, guvernat de legi ontologice și fenomenologice ce transcend simpla organizare sonoră. Fenomenul muzical reprezintă o formă de cunoaștere și reflectare a realității prin intermediul intonației cu valoare semantică (Holopova), un vehicul de acces către straturile arhetipale ale conștiinței (Nemescu), un mecanism de proiectare a imaginii lumii în psihicul uman (Bentoiiu) și un sistem energetic fundamentat pe dialectica universală a tensiunii și relaxării (Chiriac). La fel, se vorbește despre sesizarea imaginii ce nu poate fi prezentată convingător dacă nu are un sens constructiv. În acest context, studierea semanticii devine o necesitate imperativă și strategică în formarea aptitudinilor profesionale ale compozitorilor, muzicologilor și interpreților.

Cuvinte-cheie: semantică, imagine, sens muzical, simbol, intonație

This article offers a brief overview of the study of semantics, summarizing the concepts of various researchers such as Valentina Holopova, Octavian Nemescu, Pascal Bentoiiu, and Tudor Chiriac, who view music as a complex system of non-verbal communication, governed by ontological and phenomenological laws that transcend the mere sound organization. The musical phenomenon represents a form of knowledge and reflection of reality through intonation with semantic value (Holopova), a vehicle for accessing the archetypal layers of consciousness (Nemescu), a mechanism for projecting the image of the world into the human psyche (Bentoiiu), and an energetic system grounded in the universal dialectics of tension and relaxation (Chiriac). Similarly, there is discussion of the perception of an image that cannot be convincingly presented unless it possesses constructive meaning. In this context, the study of semantics becomes an imperative and strategic necessity in the development of the professional skills of composers, musicologists, and performers.

Keywords: semantics, image, musical sense, symbol, intonation

Introducere

Semantica muzicală poate fi definită ca un domeniu al muzicologiei contemporane cu un caracter multidisciplinar, interdisciplinar care provine din lingvistică, fiind încadrată într-un context filozofic și estetic mult mai larg, bazându-se pe sistemul analitic. Muzica reprezintă un limbaj ce conține o analogie liberă cu artele vorbirii, astfel, alături de semantica muzicală pot fi numite estetica, stilistica, poetica, hermeneutica, retorica, ontologia, fenomenologia, toate reprezentând discipline analitice ce vin să completeze tabloul percepției unei creații muzicale [1].

Cercetătoarea Valentina Holopova definește muzica drept o artă temporală și intonațională, pornind de la premisa că, spre deosebire de pictură sau sculptură, muzica este o artă a cărei esență rezidă în diacronie, un limbaj specific care nu transmite concepte concrete, dar stări de spirit și procese emoționale, reflectând realitatea prin intermediul imaginilor sonore [2]. V. Holopova evidențiază funcțiile

¹ E-mail: katerinagbu@gmail.com

muzicii în societate: 1. Estetică: generarea frumosului și a plăcerii auditive; 2. Cognitivă: cunoașterea lumii interioare a omului prin sunete; 3. Comunicativă: transmiterea experienței umane peste barierele lingvistice; 4. Funcția de organizare socială: în ritualuri, religie sau evenimente politice. Muzica nu reprezintă doar formă, dar reflectă un conținut, chiar și atunci când nu are un program literar, redă emoții umane (bucurie, tristețe, tensiune), energia mișcării (ritm, puls), asocieri culturale (genuri muzicale, stiluri istorice) [2].

Sensibilitatea impresiilor auditive și reacția emoțională la acestea constituie nucleul percepției spațiului sonor organizat conform parametrilor speciali ca un tip independent de artă. Cu toate acestea, mediind gândirea artistică, semnul muzical, elementele spațiului sonor, existente în lumea înconjurătoare și legate de însăși existența omului, nu sunt complet separate de esența firească în care ele îndeplinesc adesea, într-o măsură mai mare sau mai mică, funcția de semne – indicii, simboluri sau semnale. Iar apariția acestor elemente sonore poate induce spre sursa lor, adică spre impulsurile care le generează.

O compoziție muzicală are un anumit sens, concretizat într-o țesătură muzicală sonoră (reală sau imaginară). Conținutul (sensul) poate fi imaginat sub forma a numeroase variante, care sunt diseminate în conștiința ascultătorilor și care sunt dificil (sau chiar imposibil) de reunit. Cu toate acestea, în funcție de modul în care este recreată în interpretarea reală ideea imprimată în lucrarea muzicală, oricare ar fi variantele pe care le generează această interpretare în conștiința celui care o percepe, nu există nicio îndoială că la baza fiecăreia dintre aceste numeroase manifestări concrete ale gândirii artistice se află un anumit invariant semantic, unic și irepetabil, strâns legat numai de aceasta, și nu de orice altă întruchipare materială. O condiție indispensabilă pentru realizarea acestei gândiri artistice este percepția creației în ansamblu, deoarece poartă în sine întreaga plenitudine a conținutului și, prin urmare, unicitatea și irepetabilitatea sa.

Sensul ca factor determinant al semanticii

Compozitorul și muzicologul român Octavian Nemescu în lucrarea sa *Capacitățile semantice ale muzicii* realizează un studiu profund, evidențiind latura semiotică și filosofică, încercând să răspundă nu doar la întrebarea ce înseamnă muzica, dar și cum de reușește muzica să însemne ceva evocând un limbaj specific, care nu funcționează ca cel vorbit. În timp ce un cuvânt trimite direct la un obiect, un sunet muzical trimite către o stare sau o idee abstractă. Semnificant vs. Semnificat – analizează relația dintre sunetul fizic și reacția mentală pe care acesta o produce. Nivelurile de semnificație: semantica intrinsecă – sensul vine din relațiile dintre note, tensiuni, rezolvări și structură matematică, reprezentând logica sunetelor, semantica extrinsecă face trimitere la ceva din afara: o emoție, un peisaj, un eveniment istoric sau o idee filosofică. Muzica are capacitatea de a activa arhetipuri – imagini și sentimente primordiale, comune tuturor oamenilor, fiind un instrument de acces la un nivel superior de conștiință. Sunetele pot simboliza concepte fundamentale: lumina, întunericul, ascensiunea, căderea sau infinitul [3].

Compozitorul și muzicologul român Pascal Bentoiu în monografia *Imagine și Sens* pornește de la premisa că muzica nu este doar o succesiune abstractă de sunete, dar un limbaj capabil de *semnificație* (sens) prin intermediul *imaginii* (forma sonoră percepută). Cercetătorul explorează modul în care materialul sonor brut se transformă în imagini muzicale coerente, capabile să transmită sens și emoție, focalizându-se pe idea că imaginea muzicală este unitatea perceptivă fundamentală, un model sonor organizat, perceput ca un întreg unitar și memorabil. Nu este o reprezentare directă a realității, ca în pictură, dar o construcție abstractă cu valențe psihice și emoționale. Sensul muzical nu reprezintă un sens lingvistic, dar unul derivat din relațiile interne ale sunetelor și sugestiile emoționale, asociațiile culturale, atmosferă. Sensul apare din dinamica și articularea imaginilor. Sunetul ca element fizic al muzicii devine materialul estetic, care prin organizarea și prelucrarea parametrilor săi – înălțimea, durata, intensitatea și timbrul – se transformă în purtător de sens [4].

Pascal Bentoiu sugerează că o imagine nu poate fi prezentată convingător dacă nu are un sens constructiv, acesta fiind un factor de coerență a logicii interne care devine scena, iar imaginea – actorul, astfel, în acest context, sensul reprezintă textul sau mesajul piesei [5]. Fără îndoială, experiența umană trăită are un anumit impact asupra percepției semnificației care reprezintă subiectivitatea sesizării, de exemplu, un *crescendo* agresiv urmat de o prăbușire în registrul grav rezonază cu luptă și eșec. Sensul nu este static, el se decodifică în momentul prezentării, prin prisma celor trei ipostaze ale comunicării: sensul intenționat, ceea ce și-a dorit să codifice compozitorul în imagine, cel realizat, ceea ce interpretul reușește să redea și să proiecteze în spațiul sonor, și cel receptat, ceea ce ascultătorul sesizează în funcție de propriul său bagaj cultural și emoțional. Un aspect crucial în prezentarea imaginii este caracterul său vectorial. Sensul oferă imaginii o anumită predestinație care se îndreaptă către un punct de maximă intensitate sau către o disoluție. Acest flux al sensului este cel care menține atenția receptorului și transformă timpul cronologic într-un timp estetic trăit. Astfel, imaginea vizează perceperea volumului, culorilor, mișcării, iar sensul – înțelegerea și sesizarea, transformând actul auditiv într-un proces de extindere a cunoașterii umane.

Tudor Chiriac reprezintă muzica ca un fenomen energetic, sunetul nu este doar o vibrație, ci o unitate de energie. Înțelesul vine din modul în care această energie este acumulată, stocată și eliberată în timp. Astfel, tensiunea este reprezentată prin mișcare, instabilitate, întrebare, iar relaxarea prin stabilitate, răspuns, repaus. Compozitorul insistă că muzica este legată de biologia umană, ritmul este conectat la bătăile inimii și la respirație. Intonația este legată de inflexiunile vocii umane sub presiune emoțională. Semantica muzicii este universală: un anumit tip de interval (ex., terța mică descendentă) va transmite o stare de melancolie indiferent de cultura ascultătorului, pentru că rezonază cu setările noastre biologice. În acest context, intervalele consonante semnifică stabilitate, ordine, lumină, iar cele disonante – conflict, durere, acumulare de energie. Autorul subliniază că sensul muzicii nu este „închis” în partitură. Compozitorul încarcă lucrarea cu energie semantică. Interpretul trebuie să decodifice această energie (nu doar notele). Ascultătorul este cel care „descarcă” această energie, transformând sunetul în trăire interioară [6].

Semantica ca disciplină

Studierea semanticii devine o necesitate imperativă și strategică în formarea aptitudinilor profesionale ale compozitorilor, întrucât aceasta transformă actul creației dintr-o simplă gestionare a parametrilor sonori într-un proces riguros de codificare a sensului, oferind autorului controlul deplin asupra elocvenței discursului și asupra impactului psihologic al operei în conștiința receptorului. Pentru un compozitor studiul semanticii devine încă un coeficient valoros în formarea lexicului și a retoricii propriului limbaj. Creația nu este un proces aleatoriu, ci unul de codificare a unor stări, idei sau structuri matematice în simboluri sonore. Cunoașterea semanticii oferă o descoperire a codurilor încifrate în intervale, timbruri sau densități polifonice percepute la diferite nivele de profunzime ontologică și receptare psihologică, de la nivelul senzorial-afectiv până la cel cognitiv-simbolic. Studiul semanticii îi permite compozitorului să utilizeze leitmotive, numere simbolice sau geometrii sonore nu doar ca elemente de umplutură, ci ca piloni de sens. Astfel, el poate modela stereotipurile perceptive ale publicului, alegând fie să confirme toposurile tradiționale, fie să le deconstruiască subversiunea semantică. În muzica contemporană, în care sistemul tonal nu mai oferă o sintaxă universală, semantica devine factorul de coeziune care determină logica creației muzicale. Compozitorul învață să realizeze o fuziune organică între text și sunet în muzica vocală sau între imagine și sunet în muzica instrumentală.

Pentru un muzicolog semantica reprezintă axa metodologică ce oferă instrumentele necesare care demonstrează de ce o anumită creație muzicală are un impact istoric sau estetic major. Astfel, cunoașterea semanticii îi oferă posibilitatea de a identifica filiația unui sens, urmărind evoluția motivului *lamento* din secolul al XVII-lea ce se transformă la diferite nivele, schițând noi contexte ideatice și configurații expresive care glisează de la simbolistica retorică a afectului predeterminat către dramatismul

subiectivizat al discursului muzical modern. Spre exemplu, Aria *lamento* din opera *Dido și Aeneas* de Henri Purcell bazată pe figura retorică *passus duriusculus* este percepută ca un model al suferinței specifice epocii barocului. În romantism motivul *lamento* se eliberează de structurile fixe și devine mult mai subiectiv, renumitul *acord al lui Tristan* – dorință nesatisfăcută – din opera *Tristan și Isolda* de Richard Wagner se rezolvă printr-o secundă mică ascendentă, care însă nu aduce liniștea, dar o nouă tensiune, astfel intonația *lamento* devine o stare permanentă, care oscilează cromatic prin secunde mici, sugerând o suferință metafizică ce duce spre moarte. În secolul XX conceptul de *lamento* suferă o transformare radicală, apare grotescul, ironia amară și teatrul absurd, un exemplu original fiind *Olim lacus colueram* (*Cântecul Lebedei prăjite*) din cantata *Carmina Burana* de Carl Orff, personajul central – lebăda, care își plânge frumusețea pierdută și destinul culinar în timp ce este prăjită în țepușă.

Orice text muzical este un produs al timpului său, cunoașterea semanticii îi permite muzicologului să identifice în muzică influențele filozofice, politice sau religioase ale epocii, transformând analiza muzicală într-o formă de exegeză a contextului de semnificație. Analiza semantică presupune studiul motivelor, a formulelor ritmice, a armoniilor specifice sau a temelor recurente funcționalității lor simbolice în cadrul procesului de comunicare muzicală, investigând modul în care aceste celule generatoare depășesc statutul de material sonor pentru a deveni purtătoare de sens care configurează dramaturgia internă a creației muzicale și ghidează receptarea estetică prin intermediul unui sistem de referințe culturale și psihologice. Muzica este o artă a timpului, iar sensul se revelează gradual. Analiza semantică răspunde la întrebarea: *Ce anume înseamnă acest fragment, acest ritm, sau acest interval, în contextul limbajului muzical?* Astfel, discursul sonor poate fi transformat într-un sistem de referințe axiologice, unde fiecare alegere componistică este privită ca un gest retoric menit să obiectiveze o anumită stare, idee sau simbol, transformând audiția dintr-o experiență acustică pasivă într-un act de cunoaștere și participare la desfășurarea procesului creativ prin pătrunderea în universul sensului și înțelegerii complexe a operei muzicale.

Pentru un interpret semantica reprezintă o disciplină esențială în formarea aptitudinilor profesionale. Argumentul central este că interpretarea nu reprezintă doar o execuție tehnică impecabilă, dar un act creativ de transpunere a semnelor grafice în experiențe afective și intelectuale, proces care depinde direct de competența muzicianului. Ca urmare, în formarea profesională a interpretului semantica nu poate fi o disciplină teoretică auxiliară, dar devine un factor activ de modelare a viziunii interpretative. Semantica muzicală oferă interpretului instrumentele retoricii sonore. Cunoașterea disciplinei nominalizate contribuie la formarea unui bagaj solid de abilități ce permit să tatoneze noi dimensiuni expresive și straturi de profunzime ale actului artistic, depășind simpla redare mecanică a notelor, să diferențieze ierarhia unităților de sens. Astfel, interpretul nu doar cântă notele, dar articulează idei, respectând punctuația internă a discursului muzical cum ar fi: cezuri, accente logice, momente de tensiune și relaxare.

O interpretare matură depășește nivelul de reproducere sonoră a partiturii, transformându-se într-un act creativ al redării sensului imaginii artistice. De exemplu, un *staccato* dintr-o piesă cu un caracter de *scherzo* va avea o greutate și o durată diferită față de un *staccato* cu tentă funeabră. Fără o înțelegere a toposului muzical, interpretul poate să ofere o execuție generică, lipsită de expresivitate în care semnele grafice sunt tratate ca instrucțiuni mecanice, nu ca indicii ale unui conținut constructiv. Recunoașterea unei citări, a unei autocitări sau a unui simbol religios, cum ar fi *Tema Crucii* în muzica lui Bach, impune o anumită redare specifică ce avertizează auditoriul asupra importanței momentului. Ca urmare, cunoașterea codurilor specifice fiecărei epoci va contribui la formarea abilităților profesionale. Astfel, semantica devine un mijloc de autenticitate, prevenind erorile interpretative și asigurând coerența stilistică a actului artistic. Analiza, din punct de vedere a conținutului, permite muzicienilor să citească printre rânduri, să identifice subtextul filozofic sau programatic al lucrării. Această capacitate transformă interpretul dintr-un simplu executant într-un coautor, capabil să transmită publicului nu doar o succesiune de sunete, dar o experiență spirituală coerentă și profundă.

Cunoașterea semanticii îi permite compozitorului să devină un arhitect al sensurilor, să construiască o lume sonoră în care fiecare interval, ritm sau timbru încetează să fie un simplu eveniment acustic, devenind un simbol încărcat de sens. Aplicarea metodei analitice semantice oferă muzicologului posibilitatea de a descoperi straturile de sens ascunse în spatele structurii. Metoda analitică este un instrument prin care muzicologul demonstrează cum funcționează simbolurile muzicale, nu doar ca fenomene acustice, dar și ca conexiuni cu realitatea umană și istorică.

Importanța studierii semanticii rezidă în capacitatea muzicologului de a trata lucrarea muzicală ca pe un text cu o dimensiune plurivalentă, oferindu-i argumente structurale pentru *de ce* și *cum* se generează sensul, să explice evoluția stilurilor muzicale nu doar ca o schimbare de tehnică, dar și ca o reprezentare integră a viziunilor estetice. Analiza devine, astfel, o punte între muzică, filozofie și estetică. Muzicologul oferă interpretului fundamentul teoretic pentru deciziile sale expresive. Prin metoda analitică cercetătorul validează sau corectează viziunea interpretativă, asigurându-se că imaginea muzicală redată este în concordanță cu sistemul de semne și sensuri proiectat de compozitor. Cunoașterea semanticii îi oferă interpretului abilitatea de a reda imaginea muzicală evidențiind complexitatea discursului sonor ce duce spre reconstruirea noimei din interiorul structurii muzicale. Ca urmare, interpretul profesionist percepe dualismul sunetului și al sensului ca un aliaj indispensabil, oferindu-i posibilitatea de a deveni un coautor al creațiilor muzicale.

Concluzii

Semantica muzicii reprezintă un domeniu de sinteză în care sunetul încetează să fie doar materie acustică și devine purtător de logos. Cele patru modele teoretice analizate demonstrează că, indiferent dacă este privită ca intonație, simbol, imagine sau energie, muzica rămâne cel mai articulat limbaj al inefabilului, capabil să structureze coerent experiența umană în continuumul temporal. Studiarea semanticii relevă faptul că muzica nu există într-un vid, dar reprezintă un spațiu de coduri culturale. Studiul disciplinei date contribuie la decodificarea semnificațiilor istorice și retorice, permițând interpretului să înțeleagă esența unei anumite formule sonore și nu doar aspectul de executare tehnică. Ea conturează drumul sensului de la intenția compozitorului, prin realizarea interpretului, până la percepția auditorului, oferă instrumentele necesare pentru ca interpretul să devină un mediator conștient, capabil să proiecteze imagini sonore. Muzicologul oferă structura de înțelegere necesară proiecției sonore, transformând intuiția în certitudine estetică. Metoda analitică confirmă faptul că imaginea muzicală se conturează în spațiul sonor într-o deplină concordanță cu intenționalitatea și sensurile profunde ale compoziției. Ea înlocuiește impresiile vagi cu o analiză a sensului bazată pe mecanismele gândirii muzicale. Astfel, interpretarea unei lucrări contemporane devine un proces de reconstrucție a unui discurs logic și coerent. Prin studiarea semanticii actul auditiv se transformă într-un proces de extindere a cunoașterii. Aceasta ne permite să înțelegem cum muzica poate modela timpul și dimensiunea percepției, oferind acces la paradigmele experiențelor umane pe care limbajul verbal nu le poate atinge.

Referințe bibliografice

1. COROIU, Petruța Maria. *Semantică și hermeneutică muzicală*: curs. Craiova: Universitaria, 2018. ISBN 978-606-14-1460-4.
2. ХОЛОПОВА, Валентина Н. *Музыка как вид искусства: учебное пособие*. Москва, 2000. ISBN 5-8114-0334-8.
3. NEMESCU, Octavian. *Capacitățile semantice ale muzicii*. București: Editura Muzicală, 1983.
4. BENTOIU, Pascal. *Imagine și Sens*. București: Editura Muzicală, 1971.
5. BENTOIU, Pascal. *Gândirea muzicală*. București: Editura Muzicală, 1975.
6. CHIRIAC, Tudor. *Semantica muzicii: principii fundamentale*. Iași: Artes, 2014. ISBN 978-606-547-201-3.

Manuscris primit la 12.05.2026. Acceptat pentru publicare la 02.06.2026.

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

MINIATURA CORALĂ IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ DE VASILE ZAGORSCHI: UNELE ASPECTE COMONISTICE ȘI INTERPRETATIVE

VASILE ZAGORSCHI'S CHORAL MINIATURE IMPROVIZAȚIE MOLDAVĂ.
SOME COMPOSITION AND INTERPRETATIVE ASPECTS

MIHAI MIHALAȘ¹

doctor în studiul artelor, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-6530-402x>

CZU 784.1:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.03>

Prezentul articol conține analiza miniaturii corale cu caracter lirico-meditativ Improvizație Moldavă. În cele relatate identificăm informații despre materialul muzical-tematic al creației, procedee componistice, mijloace de expresie muzicală, distribuția materialului melodic între partidele corale, aspecte interpretative și unele tendințe ale lui V. Zagorschi de a implementa tehnici de scriitură polifonică care își au originile înainte de secolul XVI, cum ar fi: faux-bourdon, cantus firmus și gymelus.

Pregătirea pentru interpretarea în scenă a creației menționate aduce cu sine o serie de dificultăți interpretative identificate în cadrul repetițiilor cu Capela Corală Academică Doina. Articolul descrie atât tehnicile componistice folosite de compozitor cât și procedeele de aplicare în practică ale acestora în timpul lucrului cu colectivul coral. Considerăm că cele expuse vor fi de ajutor dirijorilor de cor, dar și artiștilor de cor în vederea prevenirii unor posibile obstacole de ordin tehnic interpretativ, or, scopul fiecărei creații muzicale este acela de a fi interpretată auditoriului în cea mai bună lumină.

Cuvinte-cheie: formă muzicală, interpretare, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, miniatură corală, polifonie vocală, scriitură corală, V. Zagorschi

This article contains the analysis of the lyrical-meditative choral miniature Improvizație Moldavă. In the above, we identify information about the musical-thematic material of the musical piece, compositional procedures, means of musical expression, the distribution of melodic material between the choral parts, the interpretative aspects and some tendencies of V. Zagorschi to implement polyphonic writing techniques that have their origins far before the 16th century, such as: faux-bourdon, cantus firmus and gymelus.

The preparation for the performance of the mentioned creation on stage brings with it a series of interpretative difficulties identified during the rehearsals with the "Doina" Academic Choir. This article describes both the compositional techniques used by the composer and the procedures for their practical application during the work with the choral collective. We believe that the presented ones will be helpful to choir conductors, but also to choir artists in order to prevent possible obstacles of a technical interpretative nature, since the purpose of each musical creation is to be interpreted in the best light for the audience.

Keywords: musical form, interpretation, means of expressiveness, technical means, choral miniature, vocal polyphony, choral writing, V. Zagorschi

Introducere

Miniaturile corale ale lui Vasile Zagorschi sunt adevărate perle ale creației corale autohtone. Pieselor sale le sunt caracteristice expresivitatea, echilibrul sonor și formele bine conturate. Aceste lucrări corale și-au câștigat, pe bună dreptate, aprecierea datorită efectului extraordinar de a reda expresiv textul poetic dimpreună cu stările sufletești ce îi aparțin. Cunoștințele ample în domeniul literaturii, arhitecturii, artei plastice și istoriei diferitor civilizații l-au ajutat mult pe Zagorschi în realizarea imaginilor muzicale. După cum menționează muzicologii Galina Cocearova și Violina Galaicu, compozitorul „avea o memorie prodigioasă, capabilă să rețină numeroase informații privind arta muzicală în general și reprezentanții ei de marcă în etapa contemporană. Or, conștiința globalității fenomenelor

¹ E-mail: mihalasmm@gmail.com

din perimetrul artei sunetelor nu l-a desprins nicicând de rădăcini, și nici de responsabilitățile față de cultura care l-a consacrat” [1 p. 137]. Acest comentariu ne pune în lumină volumul extraordinar de mare al informațiilor acumulate de Zagorschi pe parcursul vieții, ceea ce ne face să înțelegem magnitudinea sursei inspirației sale. Compozitorul exploatează în creația sa tehnica de scriitură polifonică, ambitusurile melodice, planul dinamic, precum și alte mijloace de expresie.

Improvizatie Moldavă este una dintre cele mai reprezentative creații corale ale lui Vasile Zagorschi. Această miniatură apare pentru prima dată documentată și înregistrată în fondul Radioteleviziunii în interpretarea Capelei Corale *Doina*, în anul 1975 [2 p. 93], apoi la 1977 în interpretarea Corului Radioteleviziunii Moldovenești [2 p. 94] și în 1992 înregistrată de Capela corală *Moldova* [2 p. 103]. Editarea în culegeri de note o identificăm abia la anul 1988 în Antologia de coruri moldovenești *Aici îmi e Patria* [2 p. 66].

Sursa poetică și distribuția miniaturii corale *Improvizatie Moldavă* în forma muzicală

Compozitorul recurge la genul de miniatură corală, ca fiind unul ce are posibilitatea de a reda concis o serie de idei sau impresii. Pentru crearea piesei analizate, acesta folosește versurile poetului de origine armeană Așot Grași în traducere de Grigore Vieru.

Textul poetic al miniaturii îl prezentăm după cum îl găsim editat în Antologia de coruri moldovenești *Aici îmi e Patria* [3 p. 74]:

Copac al toamnei sănt...
Gândurile Mele cu vântul au zburat
Și nu mai cântă pasărea pe ramul zbuciumat.

Copac al toamnei sănt...
M-au părăsit curcubeiele –
Dincolo de munți,
Ce anotimp e oare?

Forma miniaturii corale *Improvizatie Moldavă* poate fi tratată ca *rondo* mic cu structura descrisă în tabelul următor:

A	B	A	C	A ₁ (coda)
3 măs.	6 măs.	3 măs.	10 măs.	5 măs.

A – reprezintă refrenul, prezent la începutul creației, apoi între cele două strofe ale poeziei și în încheierea extinsă sub formă de codă, iar compartimentele B și C sunt reprezentate de strofele propriu-zise. Deși *Rondo*-ul, de obicei, este scris într-un tempo mișcat, având originea în dansul francez, și deseori este întâlnit în finalurile sonatelor și simfoniilor clasice, în cazul de față, Zagorschi aplică această formă unei creații de sine stătătoare căreia îi atribuie un tempo moderat spre lent. Refrenului A îi revine textul poetic al primului vers din prima și a doua strofă care coincid și în poezie. Compartimentul B conține versurile doi și trei ale primei strofe, iar secțiunea C – versurile doi, trei și patru a strofei a doua.

Considerăm că un motiv pentru care compozitorul a ales forma de *rondo* mic este originea acesteia, adică muzica polifonică, fapt ce i-a permis să facă uz de diferite procedee polifonice în compartimentele B și C. În această piesă corală observăm respectarea aceluiași principiu de organizare a facturii corale caracteristică perioadei Renașterii, atunci când strofele erau scrise într-o factură polifonică, refrenele foloseau o factură omofonă, iar în cazul nostru – omofon-armonică.

Materialul muzical-tematic al creației *Improvizatie Moldavă* conține linii melodice diverse combinate între ele pe baza principiilor polifonice. Aceste melodii sunt construite din intervale de secunde și terțe, ceea ce face ca mișcarea partidelor să fie una lină și cursivă. Identificăm salturi mari de intervale între compartimentele centrale ale creației și refren, acesta din urmă este scris în registru înalt pentru

vocile extreme și nu este pregătit în nici fel de către materialul tematic al părților principale. Formulele ritmice sunt stabile, reprezentate de durate optimi, pătrimi și rareori pătrimi cu punct, ceea ce face ca mișcarea axei orizontale a discursului muzical să fie stabilă și pe alocuri chiar statică. Această stabilitate a mișcării este confirmată și de tempoul indicat de compozitor: *Andante (la pas liniștit)* pentru Refren și *Poco piu mosso (un pic mai multă mișcare)* în compartimentele B și C.

Distribuția materialului melodic între partidele corale reprezintă un interes deosebit pentru orice dirijor, dar și pentru studiul nostru. V. Zagorschi folosește diferite tehnici de scriitură polifonică care își au originile înainte de secolul XVI. Una dintre aceste tehnici este faux-bourdon. Aceasta se realizează „pornindu-se de la tradiționala cântare la două voci în mers paralel la interval de terță..., prin adăugarea unei a treia voci – de fapt, purtătoarea melodiei – care, în loc să se desfășoare în bas („borodone”), se cântă la vocea superioară (de unde denumirea italiană de „falso bordone” sau cea franceză, de mai lungă circulație, „faux „bourdon” – în traducere: bas fals. Rezultă o mișcare a celor trei voci în terțe și sexte paralele...” [4 p. 85]. Zagorschi aplică această tehnică însă în factura de patru voci chiar la începutul creației în refren, iar apoi ocazional pe parcursul compartimentul C în măsurile 5-6, 16-17 și 19. De asemenea, din distribuția materialului tematic în strofele piesei, observăm o altă tehnică specifică interpretării corale epocii medievale – *cantus firmus*. Denumirea este atribuită partidei purtătoare a melodiei principale, de obicei fiind plasată în vocea cea mai puternică, care la acel moment era reprezentată de tenor, executând mersul melodic și funcția de bază, aceasta fiind vocea inferioară. Compozitorul respectă principiul tehnicii descrise, plasând tema principală a discursului muzical în partida Bas, adică vocea inferioară în structura contemporană a corului. Remarcăm că materialul melodic al partidei Bas în secțiunile principale este singurul care poartă cu sine textul poetic, confirmând încă o dată veridicitatea aplicării tehnicii menționate anterior. Pe baza acestei melodii inferioare compozitorul aplică alte tehnici polifonice în vederea construcției structurii sonore ca imitații în stilul contrapunctului liber la intervale diferite (măs. 4, 7), *canon* la interval de octavă (măs. 14-15, 18-19, 20-21) și *gymelus* (mișcări paralele în intervale de terțe) în măs. 13, 16.

Planul armonic al creației analizate rezultă din îmbinarea liniilor melodice, modurilor folosite de compozitor și a tehnicilor polifonice menționate anterior. Această îmbinare de elemente componistice ne aduce mai aproape de sonoritățile monotone și austere specifice perioadei medievale. Tonalitatea de bază a creației este *a-moll*. Dominanta armonică cu sexta mare se ivește doar de două ori pe durata întregii miniatuiri, în ultima măsură a refrenului de la începutul creației și între secțiunile principale.

Mijloace de expresie muzicală și procedee interpretative

Zagorschi scrie această miniatură corală pentru cor mixt la patru voci, cu divizii în linia soprano și tenor doar în refren. Ambitusul fiecărei voci respectă în mare parte registrele de lucru ale partidelor vocale. Totuși, există unele părți ale creației, în care linia melodică a partidei bas ajunge să se desfășoare în registrul acut, în timp ce celelalte voci își parcurg materialul sonor în registrul mediu. Acest fapt, identificat și în timpul repetițiilor cu corul asupra miniatuрии studiate, poate conduce la o debalansare a facturii corale, chiar dacă linia melodică este plasată în vocea inferioară, iar celelalte voci au rol de acompaniament. La fel stau lucrurile și pe plan dinamic. Strofele piesei sunt scrise într-o nuanță generală de *p*, lucru care este mai lesne dobândit în registrul mediu al unei voci, ca în cazul nostru pentru soprano, alto și tenor, însă vocea inferioară, având desfășurarea melodiei într-un registru acut, la o nuanță dinamică mică, prezintă dificultăți atât în contopirea sa pe plan dinamic general cât și în uniformizarea cursivă a melodicității proprii. Având în vedere aceste aspecte, se recomandă dirijorului să asigure echilibrul planului dinamic, atât prin varierea nuanțelor în partidele superioare, cât și prin utilizarea unor voci mai timbrate în discursul muzical al acestora.

Planul dinamic general al primului refren este *ff*, nivel ușor de realizat, având în vedere că vocile sunt poziționate între registrele mediu și acut. Dificultatea în interpretarea refrenului apare în momentul când acesta se repetă după compartimentul B, unde compozitorul indică nuanța de *mf*, însă

factura și planul sonor rămân neschimbate. Din punct de vedere interpretativ, ultima repetare a refrenului în încheierea creației, reprezintă cel mai dificil punct, pe motiv că nuanța este considerabil mai mică, respectând planul dinamic al compartimentului anterior, iar întreaga factură sonoră se desfășoară nu pe text poetic după cum a fost prezentat la începutul creației și între părțile principale, dar pe vocala *a...*, fapt care face ca precizia ritmică al liniilor vocale să fie puțin scăzută. De aceea, din punct de vedere practic, se recomandă ca acest ultim refren să fie executat cu articulare precisă, folosind procedeul *non legato*, sau ușor *tenuto*, ceea ce ar separa succesiunile acordurilor sonore și ar conferi verticalitate facturii, lucru absolut necesar într-o construcție omofon-armonică.

Organizarea metrului în miniatura corală *Improvizație Moldavă* reprezintă un punct de interes pentru dirijor, atât în procesul repetițiilor cât și a interpretării creației în scenă. Pe parcursul creației metrul alternează între 3/4, 4/4 și 2/4. Din câte observăm în analiza noastră, metrul nu variază conform unei structuri determinate din start, ci urmărește sensul textului și împletirea vocilor în stratul polifonic. Prin urmare, deducem că alternanța măsurilor nu a fost un scop predeterminat al compozitorului, ci un rezultat al organizării materialului melodic. De aceea, dirijorul, pe durata lucrului cu colectivul coral asupra creației respective, ar trebui să se folosească de această diferență de măsuri doar ca scop de organizare a materialului muzical, dar nu ca organizare a formei muzicale, căci, din observațiile noastre în cadrul repetițiilor cu CCA *Doina*, respectarea strictă a măsurilor respective în procesul de dirijare poate duce la segmentarea frazelor, stagnând cursivitatea discursului melodic. După cum spunea renumitul dirijor și compozitor german Hans von Bülow, „bara de măsură nu trebuie să fie simțită în evoluția discursului muzical” [5 p. 94]. Considerăm că această afirmație se înscrie perfect în cazul de față, or, scopul interpretării unei creații muzicale este acela de a transmite mesajul din spatele sunetelor și măsurilor, și nu acela de a demonstra respectarea strictă a acestora prin tehnica dirijorală.

Creația corală analizată poartă un caracter lirico-meditativ. Acest fapt îl deducem din sensul textului poetic, dar și din cursivitatea liniilor melodice. Fluxul sonor stabil și liniștit în secțiunile principale este determinat din înlănțuirea lină a înălțimilor în interiorul partidelor prin intervale mici, dar și a formulelor ritmice simple folosite de compozitor. Acești factori, creează o înlănțuire șerpuită între partide și o mișcare liniștită a întregii facturi. Pe lângă cele menționate anterior, caracterul ne determină și procedeele de articulație vocală care sunt necesare a le folosi în interpretarea miniaturii corale. Compartimentele A și A₁ susțin o afirmație – *Copac al toamnei sânt*. Pentru aceste secțiuni se va folosi procedeul *non legato*, chiar cu un mic *marcato* pe formula ritmică de triolet din care ultima optime este înlănțuită cu durata următoare, astfel obținem o distincție evidentă a formulelor ritmice și exactitate în execuție a facturii omofon-armonice. Executarea compartimentelor B și C necesită un procedeu *legato*, care implică o respirație înlănțuită în cadrul partidelor corale. Evident, vocea inferioară este cea mai lină și expresivă partidă, dat fiind faptul că doar ea poartă textul poetic. Contrar tendințelor interpretării corale tradiționale, în care linia melodică este deseori susținută de un acompaniament inferior, Zagorschi inversează această structură, plasând melodia în vocea inferioară, iar acompaniamentul în vocile superioare. Astfel, analizând textul poetic al primei strofe – *Gândurile mele cu vântul au zburat*, și raportându-l la forma de organizare a acestuia în discursul muzical, observăm în cadrul facturii un efect al îmbinării dintre vocea umană, adică partea fizică, reprezentată de partida Bas, și gândurile omenesti – partea imaterială, lipsită de greutate fizică, reprezentate de vocile superioare.

Referindu-se la cantata *Cine scutură roua* de V. Zagorschi, muzicologul M. Belâh remarcă: „Tipul de cântare joacă un rol deosebit în procesul de dezvoltare a temelor lirice. Compozitorului i-a reușit cu măiestrie să transmită plasticitatea mișcării melodico-improvizatorice...” [6 p. 150], fapt care îl observăm și noi, analizând miniatura corală *Improvizație Moldavă*, dar și alte creații corale ale compozitorului. După cum s-a relatat mai sus, linia melodică pare să fi împrumutat tipul de expunere specific cântării cantus firmus din epoca pre-renascentistă. Aceste cântări erau, de obicei, structuri melodice pre-existente bazate pe moduri, iar Zagorschi pare să fi fost bine familiarizat cu acest tip de cântare, de

care a făcut uz în scrierea miniaturii respective, totodată dezvoltând-o într-un stil improvizatoric și, în același timp, creând o piesă muzicală cu o formă bine determinată.

Concluzii

Analizând piesa corală *Improvizație Moldavă*, înțelegem cu adevărat în ce constă geniul marelui compozitor moldovean. Creativitatea sa se manifestă în toate direcțiile componistice posibile. Varietatea mijloacelor de expresie pe care le abordează în miniaturile sale, precum și tehnicile de compoziție diverse, creează viziuni noi asupra genului abordat. Observăm, de altfel, și în această creație respectarea principiului macro-cosmos în micro-cosmos, ceea ce implică o gamă vastă și concentrată de procedee componistice, planuri dinamice bogate, o varietate timbrală în interiorul facturii corale, diversitate metrică, dar și un simț improvizatoric inedit. Folosindu-se de acestea, compozitorul ne duce într-o altă dimensiune temporală, realizând cu ajutorul a șapte versuri și 27 de măsuri o meditație ce ne poartă prin imensul univers al gândurilor proprii mult timp după audierea acesteia.

Considerăm, pe bună dreptate, că *Improvizație Moldavă* se înscrie perfect în seria celor mai originale piese miniatural-vocale din repertoriul național și credem că informațiile prezentate în articolul de față pot servi ca ancoră pentru dirijorii de cor în vederea lucrului cu formațiile corale asupra creației respective, dar și un catalizator de interes pentru întreaga creație corală a lui Vasile Zagorschi.

Referințe bibliografice

1. COCEAROVA, Galina și Violina GALAICU. Cuvânt despre contemporanul nostru, muzicianul cu majusculă Vasile Zagorschi (90 ani de la naștere). *Arta*, 2016. Seria Arte vizuale, arte plastice, arhitectură. Vol. XXV, nr. 2. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2016, pp. 137–138. E-ISSN 2537-6136.
2. PINTILEI, Elena și Victor STANCHEVICI. *Vasile Zagorschi: Bibliografie*. Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Proiectul Editorial „Moldavica”. Chișinău: BNRM, 2021. ISBN 978-9975-3096-9-1.
3. *Aici îmi e patria. Antologie de coruri moldovenești*. Chișinău: Literatura Artistică, 1988: n. muz. ISBN 5-368-00655-1.
4. ȘTEFĂNESCU, Ioana. *O istorie a muzicii universale I. De la Orfeu la Bach*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1995. ISBN 973-9155-54-5.
5. GÂSCĂ, Nicolae. *Arta Dirijorală*. Dirijorul de cor. Chișinău: Hyperion, 1992.
6. БЕЛЫХ, Маргарета. Тенденции жанрового обогащения в кантате В. Загорского „Кто росу сбивает”. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Goblin, 1997, pp.146–152. ISBN 9975-9533-0-1.

Manuscris primit la 28.05.2026. Acceptat pentru publicare la 25.06.2026.

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

TARTINI – CONTRIBUȚII LA MUZICA EUROPEANĂ

TARTINI – CONTRIBUTIONS TO EUROPEAN MUSIC

OCTAVIAN GORUN¹

doctor, lector universitar,

Universitatea din Craiova, România

<https://orcid.org/0009-0001-1026-0485>

CZU 78.071.1(450)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.04>

Giuseppe Tartini este un muzician intrat într-un con de umbră; aportul său în muzica barocă prin cercetările și tratatele sale, creația de sonate și de concerte pentru vioară sau Academia sa de vioară ce a format violoniștii generațiilor următoare au fost factorii decisivi pentru evoluția violonisticii europene. Apartenența sa la Doctrina Teoriei Afectelor, abstractizarea melodiei concertelor sale pentru vioară, dezvoltarea tehnicii superioare a mâinii stângi sau modificarea baghetei arcușului sunt aspecte care astăzi nu prea se mai cunosc. Prin toate acestea Giuseppe Tartini a lăsat o amprentă puternică asupra cântatului la vioară, iar valorificarea completă a moștenirii sale muzicale va contribui la o mai bună înțelegere a evoluției artei interpretative și a expresivității muzicale.

Cuvinte-cheie: Tartini, baroc, academie, tratate, sonate, concerte, vioară

Giuseppe Tartini is a musician who has fallen into a shadow; his contribution to Baroque music through his research and treatises, the creation of sonatas and violin concertos or his Violin Academy that trained violinists of the following generations were decisive factors for the evolution of European violin playing. His affiliation to the Doctrine of the Theory of Affects, the abstraction of the melody of his violin concertos, the development of superior left-hand technique - or the modification of the bow stick - are aspects that are not very well known today. Through all this, Giuseppe Tartini left a strong mark on violin playing and the full exploitation of his musical heritage will contribute to a better understanding of the evolution of the interpretative art and musical expressiveness.

Keywords: Tartini, baroque, academy, treatises, sonatas, concertos, violin

Introducere

Provenind dintr-o familie aristocratică², Giuseppe Tartini³ aparține grupului de compozitori format din Fr. Couperin, J. Mattheson, F. Geminiani, C.Ph.E. Bach sau L. Mozart, muzicieni a căror estetică se încadrează în doctrina cunoscută ca *Teoria Afectelor*⁴. Contribuțiile sale la violonistica barocă – concertul solo ca gen solistic și ornamentația la instrumentele cu corzi – vor fi preluate de Leopold Mozart, concertul ca gen concertistic principal, iar în *Tratatul* său secțiunea dedicată ornamentelor utilizează pe scară largă materialul tartinian inclus în *tratatul-manuscris* al lui Nicolai⁵.

1 E-mail: tavigorun@yahoo.com

2 Sursa principală de informare despre viața timpurie a compozitorului este materialul compilat în momentul morții sale de către un vechi prieten și coleg, Antonio Vandini. Documentele anterioare anului 1721 sunt rare și nu sunt foarte credibile. Se consideră că tatăl lui a intenționat ca el să devină preot și că Tartini a învățat vioara de mic copil, continuând să urmărească serios muzica împotriva dorinței părinților. În 1709, numele său apare printre studenții de la drept din cadrul Universității din Padova. În 1714 a petrecut timp atât în Assisi, cât și în Ancona, unde a cântat în orchestra de operă și unde și-a continuat studiile acustice.

3 Pirano, 8 aprilie 1692 – Padova, 26 februarie 1770.

4 Sursele *Teoriei Afectelor* își au originea în filozofia și muzica antică greacă. În 1649, Descartes va clasifica „sentimentele umane” în lucrarea sa – *Les Passions de L'âme*, delimitându-le în „primitive” – mirarea, iubirea, bucuria, tristețea, ura și dorința și „derivate” ale acestora. Aceste afecte pot avea un rol practic, util (pragmatic) sau unul spiritual, de încântare sufletească. La sfârșitul perioadei baroce, corespondențele *Teoriei Afectelor* cu muzica instrumentală vor fi prezente prin titluri ce descriu „pasiunile”.

5 G.F. Nicolai – concertmaestru la Roma, unul dintre cei mai cunoscuți studenți ai lui Tartini.

Filosofia lui J.J. Rousseau va avea, de asemenea, un impact major asupra muzicianului. Datorită ei, Tartini va integra în concepțiile sale ideea *muzicii ca fenomen al naturii*, în care cea mai mare apropiere de natură o reprezintă vocea umană. De aici apare și preocuparea sa de a reproduce vocea umană în sunetul viorii. Crezul său artistic va fi acela că muzica sa trebuie să fie înțeleasă instinctiv de oricine, pentru că totul își are originea în natură și numai natura poate oferi adevărul. Aceste aspecte se regăsesc cu precădere în creația sa de sonate, în timp ce în concertele solo rămâne predominantă tendința către melodică abstractă, în special în cele din ultima perioadă de creație, ca o caracteristică a stilului galant.

Din punct de vedere al caracteristicilor muzicii sale, Tartini va rămâne sub influența școlii de la Bologna, atât în stilul componistic, păstrând tehnicile de prelucrare cu caracter polifonic, cât și în maniera de dezvoltare a tehnicii mâinii drepte, tehnică pe care o va perfecționa dezvoltând diverse metode de studiu.

Cercetare și tratate

În tentativele sale de a obține un control mai mare al baghetei, Tartini a propus modificări în construcția arcușurilor. Arcușul lui Tartini va fi, astfel, mai lung decât arcușurile utilizate în acea perioadă, ca dimensiuni fiind foarte apropiate de arcușul actual, ușor arcuit la interior, astfel încât, atunci când părul va fi întins, va genera o suprafață plană, de o ductilitate și facilitate considerabil superioară în obținerea unei dinamici contrastante și a unui sunet mai strălucitor. Rolul său în stabilirea formei actuale a arcușului este unul de importanță majoră, prin analizele și observațiile sale asupra lungimii sau greutateii baghetei.

Mai târziu, în 1734, violonistul va calcula tensiunea orizontală combinată a corzilor viorii, care va fi optimă, în opinia sa, la aproximativ 30 kg – presiune pe coardă, deși, ulterior, în 1774, aducând ca argument evoluția în tehnica de fabricare a corzilor datorată noilor materiale și noilor metode de fabricare, germanul Georg Simon Lohlein o va modifica, reducând-o. Astfel, tensiunea optimă la căluș va ajunge până la un raport calculat ca fiind optim de la 9 și până la 11,14 kg – presiune pe coardă. De asemenea, unele dintre primele studii acustice asupra proiecției sunetului viorii i se datorează tot lui Giuseppe Tartini. În aceste cercetări Tartini dorea obținerea unui volum de sunet mai mare, aplecându-se atât asupra perfecționărilor fizice ale arcușului și corzilor cât și asupra tehnicilor de formare a unui sunet care să fie cât mai pătrunzător, fiind unul dintre violoniștii care au înțeles pe deplin impactul viorii în muzică și au anticipat perspectivele cântatului în spații din ce în ce mai mari, spații speciale pentru concerte. De la Giuseppe Tartini ne-au rămas, cel puțin până în prezent, trei lucrări majore descoperite.

Tratatul de ornamentică. Nepublicat în timpul vieții autorului, tratatul a fost tradus în limba franceză abia în anul 1771, de P. Denis: La Houssaye, unul dintre elevii favoriți ai lui Tartini, care l-a adus la Paris și a aranjat traducerea. Manuscrisul original olograf este considerat a fi pierdut. În 1961 Erwin Jacobi va tipări o ediție tradusă din versiunea franceză din 1771, care va include și facsimilele originale ale manuscrisului lui G.F. Nicolai, descoperit la Veneția în 1957 [1 p. 1]. Versiunea lui G.F. Nicolai cuprinde în plus o introducere și o parte finală – necunoscute anterior: acesta este materialul din care a preluat informațiile Leopold Mozart. Tratatul rămâne una din primele lucrări dedicate exclusiv ornamentației și tehnicilor de vioară barocă, fiind astăzi un reper în documentarea istorică a interpretărilor actuale moderne.

Celelalte tratate care au supraviețuit sunt *Tratatul de muzică în conformitate cu adevărata Știință a Armoniei* (1754) și *Principiile muzicale ale Armoniei cuprinse în genul diatonic* (1767). Tartini va studia *il terzo suono* – primul sunet rezonator, rezultat din vibrația dublelor la corzi, care este perceput atunci când notele dublelor corzi sunt intonate perfect [2 pp. 55, 58]. În anul 1714, Tartini a observat că două sunete muzicale, cântate simultan, vor genera un sunet suplimentar, pe care el l-a denumit „il terzo suono”. Tartini va susține că acesta poate fi dovedit ca existență fizică. Ulterior, evoluția științei

acusticii, odată cu publicarea lucrărilor lui Molineux, în anul 1827, și a lui Gustav Hällström, în anul 1832, a demonstrat că ipoteza lui Tartini se confirmă prin diverse metode. Termenul de „*sunet combinatoriu*” a fost introdus pentru prima oară de Gerhard Vieth, în anul 1805. Sunetele combinatorii sunt în continuare și astăzi un domeniu de cercetare provocator, sub aspectele lor fizice și psihologice.

Descoperirile sale sunt publicate într-un tratat – *Trattato di musica secundo la vera scienza dell'armonia* (Padova, 1754). Tratatul a avut ecou în rândul specialiștilor și imediat a fost comentat de Rameau sau Euler. Tartini a fost foarte receptiv la critica contemporanilor asupra acestei lucrări științifice. Posibil, gândit ca o replică, în 1767 apare tratatul *Principiile muzicale ale Armoniei cuprinse în genul diatonic*, unde pare că își însușește din criticile vremii, în special în domeniul calculului matematic. Descoperirile lui Tartini sunt azi analizate prin coroborarea acestora cu concluziile cercetărilor de actualitate în domeniul acusticii și adaptate teoriei și performanțelor tehnice ale instrumentelor muzicale de astăzi. Aspectele urmărite de Tartini în cadrul acestor lucrări vizează două direcții, și anume, analiza sunetului combinator și proiecția sa matematică.

Școala de vioară, creația pentru vioară

Școala de vioară

Tartini era recunoscut pentru maniera sa afabilă, căldura, sensibilitatea și interesul paternal pentru studenții săi [2 p. 51]. Fondată la Padova, în preajma anilor 1727-1728, când violonistul avea aproximativ 36 de ani, academia a fost principala sursă proprie de venit; el a predat lecții zilnice, lucrând chiar până la zece ore pe zi. „*Accademia delle Nazioni*” va funcționa de mai bine de patruzeci de ani, iar, după moartea sa, elevul său Meneghini va fi succesorul acestuia. „*Maestrul Națiunilor*” a avut peste 70 de studenți celebri. Printre elevii săi cunoscuți sunt Domenico Ferrari, Pierre Lahoussaye, Filippo Manfredi, Domenico Dall'Oglio, Maddalena Lombardini-Sirmen, Pietro Nardini și Gaetano Pugnani.

Tartini va fi printre primii violoniști care vor acorda importanță metodologiei și teoretizării modului și tehnicilor de cântat la vioară. Probabil, aceasta se justifică prin prisma pregătirii sale juridice, realizate la Universitatea din Padova, dar și vocației sale didactice.

Sonatele pentru vioară

Editările tipărite ale sonatelor lui G. Tartini antume reprezintă doar șapte opusuri, în afară de primul opus și de opus VII, care au două ediții [3 p. XXXV-XXXVIII], iar materialele, scrisorile și manuscrisele rămase de la maestru sunt prezente în aproape 400 de biblioteci din Italia, Franța, Germania, Austria, Olanda, Marea Britanie și în Statele Unite, deci este aproape imposibil de realizat o sinteză legată de viața și creația tartiniană.

Creația sa de sonate pentru vioară, conform Catalogului tematic al lui Paul Brainard⁶ ce datează din 1975, este a treia încercare de acest tip și rămâne și astăzi cea mai completă lucrare în acest sens. Criteriile clasificării vizate de Brainard au fost:

- sonate – manuscris cu autograful original sau copii făcute direct sub supravegherea lui Tartini;
- sonate păstrate exclusiv sau în ediții tipărite;
- sonate asupra cărora planează dubii în ceea ce privește autenticitatea;
- mișcări izolate, nu neapărat de sine stătătoare, dar nici atribuite unor sonate anume.

Catalogarea Brainard are următoarele elemente de identificare: inițiala B. de la Brainard, este urmată de denumirea tonalității în notație germană și apoi de numărul sonatei în tonalitatea respectivă în ordinea aproximativă a anilor în care au fost compuse conform cercetărilor lui Brainard. Ordinea

6 Paul Brainard (1931-1996) a fost un muzicolog american, cunoscut pentru cercetările sale despre muzica barocă italiană și mai ales pentru studiile și catalogarea sonatelor pentru vioară ale lui Giuseppe Tartini. A studiat manuscrise originale, variante și atribuiri pentru a organiza lucrările compozitorului și a contribuit la stabilirea autenticității și cronologiei multor sonate. A publicat studii importante despre stilul, tehnica și influența lui Tartini în muzica barocă și este considerat unul dintre cei mai importanți specialiști moderni în muzica lui Tartini.

în catalog începe cu tonalitatea Do major [3 pp. 5-145]. Astăzi avem un număr de 191 sonate pentru vioară și continuo.

Câteva caracteristici preluate de la școala bologneză ar fi structura de tip „da chiesa”, unitatea tonală, monotematismul sau folosirea tehnicilor de scriitură polifonice. Ca și la alți violoniști ai timpului său, partiturile sale prezintă în scriitura continuo-ului numai linia melodică a mâinii stângi, mâna dreaptă fiind lăsată la libera improvizație a clavecinistului. Se pare că Tartini a cântat o mare parte din sonatele sale însoțit de violoncel cu rol de continuo.

Particularitățile sonatelor tartiniene ar putea fi definite ca:

- lucrări pentru vioară cu acompaniament de bas ce conține note desfășurate la linia basului – o caracteristică a Barocului Târziu; o parte din sonatele sale pot fi interpretate chiar fără acompaniament;
- multitudinea tipologiilor sonatelor sale: de la tipul „da chiesa” până la cele cu rezonanță romantică; practic, el va aborda noua linie estetică, cea care încadrează emoția umană în rolul principal;
- diversificarea tipurilor de expresie muzicală și încercările de imitare a vocii și introducerea de termeni de expresie ca *affectuoso*, *dolce* etc.; precursor al protoromantismului și al protoprogramatismului;
- escaladarea posibilităților tehnice în cadrul mișcărilor rapide prin densitatea pasajelor de virtuozație și a pasajelor extinse în duble sau prin dezvoltarea modelelor ornamentale sau a trilu-rilor;
- alocarea specială a spațiului cadenței virtuozice în cadrul sonatei.

Concertele pentru vioară

Violonistul și muzicologul grec Minos Dounias⁷ este primul muzician care, în teza sa din anul 1935, stabilește o cronologie a concertelor tartiniene, divizând numărul total de concerte în trei perioade de creație, în funcție de aspectele stilistice observate, precum și în funcție de tipul de hârtie utilizat de Tartini pe parcursul vieții.

Prima perioadă cuprinde anii 1720-1735 și este perioada de virtuozație. Concertele aparținând acestei perioade se caracterizează printr-o remarcabilă lungime și complexitate, conțin mari dificultăți tehnice și o tendință augmentată de explorare a expresivității.

Cea de-a doua perioadă, 1735-1750, este perioada în care mișcările secunde, cele lente, sunt cele mai intense din punct de vedere expresiv. În această perioadă se observă o simplificare progresivă în ceea ce privește lungimea sau dificultatea tehnică. Mișcările sunt reduse ca întindere, abundența ornamentelor este diminuată, iar vioara solo este aproape întotdeauna acompaniată doar de cele două viori și continuo.

Ultima perioadă, 1750-1770, este perioada în care totul merge în direcția unei esențializări, a unei sintetizări a melodicii. În această perioadă creațiile sale devin din ce în ce mai rare, muzica asimilează tendințe abstracte, anticipând melodică clasicismului. În toate aceste perioade, limbajul violonistic rămâne complex și elaborat, compozitorul dorind să cuprindă atât elemente de virtuozație cât și să favorizeze expresia muzicală.

Catalogarea concertelor pentru vioară solo și orchestră realizată de Dounias cuprinde un număr de 110 concerte de vioară solo cu paternitate certă, mai sunt încă 15 concerte de vioară cu origine

7 Minos Dounias, violonist grec, muzicolog și critic muzical. S-a născut la Cetate, jud. Dolj, România, la 26 septembrie 1900, și a decedat la Atena, în 20 octombrie 1962. A studiat la Berlin Hochschule für Musik, 1921-1926; ulterior, studiază muzicologia tot la Berlin. În anul 1932, susține doctoratul cu tema *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartini*, publicat la Wolfenbüttel în anul 1935. Studiul său asupra creației concertistice de vioară a lui Tartini realizează prima și, deocamdată, singura catalogare a lor, numărul de referință al lor, „D” (Dounias) nefăcând însă referire la cronologia lor, ci este o clasificare a acestora în funcție de tonalități și de ordonarea estimativă în funcție de perioadele de creație.

incertă – acestea nu sunt incluse în cronologia catalogării sale [4 pp.110-113]. Astăzi numărul concertelor ar ajunge la 135, ultimele 10 fiind descoperite și autentificate de Giovanni Guiglelmo.

Un aspect cu totul special întâlnit în concertele tartiniene este prezența *motto*-urilor – citate proprii ale compozitorului sau preluate din Metastazio. Un număr de 18 concerte de vioară prezintă citate. Majoritatea acestor *motto*-uri au fost criptate de autor într-un cifru inventat de el, iar decriptarea a rămas un mister mai bine de 150 de ani. Tot Minos Dounias va reuși să le decripteze. Această codificare utilizată de modestul Tartini avea scopul de a masca sentimentele compozitorului, dorința sa fiind ca intențiile muzicale să rămână exprimate doar prin prisma partiturii. Cele necriptate dovedesc intenții clare, chiar didactice, în care el dorește să clarifice latura expresiv-emoțională a mișcării.

Caracteristicile generale ale concertului tartinian sunt:

- Tributar stilului galant; Formă fixă de trei mișcări: repede – lent – repede.
- În scriitura continuo-ului nu utilizează cifrări, ci note desfășurate.
- Preocupare către tehnica mâinii stângi.
- Stil concis, melodii clare și simple.
- Ritm cu structuri preluate din muzica de curte și din ritmica folclorică.

În prezent, creația de concerte a lui Tartini este, în majoritate, nepublicată și se află în manuscrise (3 p. 99) la bibliotecile din Padova, Berlin, Dresda, Brüssel, Viena, Schwerin și Berkeley. Cu excepția concertelor din opusurile 1 și 2, tipărite pe parcursul vieții autorului și, probabil, sub supravegherea sa, celelalte concerte ne-au parvenit sub formă de manuscrise, olografe sau copii.

Prima problemă pe care o avem la analiza acestora se referă la lectura dificilă a manuscriselor. Un manuscris tartinian autentic șochează la prima vedere prin scrierea densă și dezordonată, prin corecțiile și ștergerile frecvente sau prin folosirea oricărui spațiu liber al portativului. Muzicologii au descoperit în anumite manuscrise ale concertelor secțiuni din mișcări care lipsesc, în alte cazuri lipsesc mișcări întregi, sau, câteodată, chiar mai multe mișcări. Mai avem manuscrisele incomplete, care prezintă doar partea de vioară solo: un exemplu este Concertul D 118, unde mișcarea secundă are în manuscrisul original doar partea viorii solo sau, ca în cazul Concertului D 16, unde la mișcările a I a și a III-a, manuscrisul olograf prezintă partea viorii solo incompletă. Aici există, însă, un alt manuscris, de asemenea incomplet al aceluiași concert, realizat de un copist, care conține doar partea viorii solo.

Concluzii

Dacă primul opus al lui Corelli (anul 1681) și ultimul opus al lui Tartini (anul 1766) încadrează creația pentru vioară barocă italiană în doar 85 de ani, Tartini poate fi considerat liantul între vechiul stil de cântat, cel al lui Vivaldi, și noua manieră, cea clasică, a lui Viotti. Stilul său este un stil care suferă treptat modificări de la stilul baroc către stilul galant, ajungând să fie, în esență, o sinteză a stilului galant și a rigorilor baroce. Celebritatea sa se baza pe o combinație rară de talente generate de interpretarea sa sensibilă și virtuoză, combinată cu faima lucrărilor sale pentru vioară.

Barocul a fost o perioadă de o maximă popularitate a viorii și a interpreților ei, iar rolul lui Tartini este foarte important: elevul sau, Pugnani, va fi profesorul lui Viotti (acesta din urmă a fost, la rândul său, profesorul lui Leclair), iar, urmând cronologia, Leclair a fost, la rândul său, profesorul lui Gaviniès. Aceasta este *firul roșu* al continuității tradiției violonisticii baroce, care va sta la baza formării noilor școli moderne de cântat la vioară.

Tartini este printre puținii violoniști teoreticieni, iar încercările sale de a ordona ornamentica și de a determina matematic, prin rapoarte numerice, intervalele, sunetele combinatorii sau seriile de spectre rezonatorii sunt deschizătoare de noi direcții, atât în pedagogia viorii cât și în cercetarea fizico-acustică. Concluziile sale sunt astăzi continuate în domenii de știință diferite: acustica, muzica spectrelor electronice sau psihologia sunetului.

Giuseppe Tartini rămâne, deci, un muzician cu preocupări și viziuni avangardiste, un violonist care și-a pus întrebări despre principiile rezonatorii ale instrumentului său și care a anticipat posibili-

tatea unor altfel de observații, creând totodată bazele corecției sistemului intonațional la vioară. Aproximarea sa de stilul rococo-galant al barocului târziu îl încadrează în categoria violoniștilor care fac trecerea către clasicismul timpuriu, devenind veriga ce unește violonistica barocă cu cea a clasicismului.

Referințe bibliografice

1. TARTINI, Giuseppe. *Treatise on Ornamentation*. Edited by Sol Babitz. Chicago: Music Educators National Conference, 1956.
2. DURANTE, Sergio. *Tartini. Padova. l'Europa*. Livorno: Sillabe. NJ Prentice-Hall, 2017.
3. BRAINARD, Paul. *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico*. Padova: Accademia Tartiniana di Padov, 1975.
4. GEHANN, Ada Beate. A collection of concertos by G. Tartini in the Staatsbibliothek zu Berlin – preissischer kulturbesitz. In: *Turbingen, De musica disserenda*, 2014, X/1, p. 58.

Manuscris primit la 02.06.2026. Acceptat pentru publicare la 19.06.2026.

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

DIGITALIZATION OF MUSICAL CULTURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION

DIGITALIZAREA PATRIMONIULUI MUZICAL ÎN SISTEMUL EDUCAȚIEI ARTISTICE

OLHA CHURIKOVA-KUSHNIR¹

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-9166-7008>

YEVHEN CHURIKOV²

Doctor of Philosophy PhD (Musical Art),
Soloist-Hornist of the Zagreb Philharmonic
Zagreb, Croatia

<https://orcid.org/0000-0003-0823-0305>

CZU [78:004]:37.036

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.05>

The article examines the issue of the digitalization of musical cultural heritage within the system of art education as an important factor in preserving and promoting national musical traditions. The role of modern digital technologies in the process of preserving musical archives, sheet music materials, and audio and video recordings is analyzed. The possibilities of using electronic libraries, digital archives, multimedia resources, and online platforms in the educational process of art education institutions are highlighted. The importance of digital technologies in the formation of professional competencies of future musicians, conductors, and educators is emphasized. It is noted that the integration of digital resources into the educational process contributes to expanding access to musical sources, developing students' research activities, and creating a modern educational environment.

Keywords: digitalization, musical cultural heritage, art education, digital technologies, musical archives, electronic resources, musical culture.

Articolul examinează problema digitalizării patrimoniului cultural muzical în sistemul educației artistice ca un factor important pentru conservarea și promovarea tradițiilor muzicale naționale. Este analizat rolul tehnologiilor digitale moderne în procesul de conservare a arhivelor muzicale, a materialelor de partituri, precum și a înregistrărilor audio și video. Sunt evidențiate posibilitățile utilizării bibliotecilor electronice, arhivelor digitale, resurselor multimedia și platformelor online în procesul educațional al instituțiilor de învățământ artistic. Se subliniază importanța tehnologiilor digitale în formarea competențelor profesionale ale viitorilor muzicieni, dirijori și pedagogi. Se menționează că integrarea resurselor digitale în procesul educațional contribuie la extinderea accesului la sursele muzicale, la dezvoltarea activităților de cercetare ale studenților și la crearea unui mediu educațional modern.

Cuvinte-cheie: digitalizare, patrimoniu cultural muzical, educație artistică, tehnologii digitale, arhive muzicale, resurse electronice, cultură muzicală

Introduction

The contemporary stage of societal development is characterized by the intensive digitalization of cultural and educational spaces. Information technologies are increasingly utilized for the preservation,

¹ E-mail: o.d.churikova.kushnir@gmail.com

² E-mail: ievgen.churikov@gmail.com

research, and promotion of cultural heritage. In this context, the digitalization of musical cultural heritage gains particular significance, encompassing the conversion of sheet music, audio recordings, archival materials, and other musical sources into digital formats to ensure their preservation and provide broad public access.

In the current landscape of arts education, digital technologies have become essential pedagogical tools. They facilitate the utilization of electronic music libraries, multimedia resources, online archives, and digital platforms, thereby significantly expanding opportunities for the research and study of musical culture.

The challenges of integrating digital technologies into arts education have been explored by numerous scholars. Specifically, issues concerning the development of musical culture and arts education are addressed in the works of L. Havrylova [1], A. Omelchenko and O. Kyselova [2], Barytska, Gavran, Hutsal, Turovska, & Hnativ [3], and Kwon [4]. Researchers devote considerable attention to the role of information technologies in forming the professional competencies of future musicians and educators (N. Morze, S. Semchuk, O. Spirina, M. Simonson, S. Scott, J. Twidle, et al.). Omelchenko and Kyselova examine the application of digital technologies in arts education, particularly their role in training musicians, teachers, and artists. These authors analyze modern digital tools, online platforms, and resources that enable the effective preservation, reproduction, and presentation of educational materials and cultural heritage. At the same time, the issue of digitalizing musical cultural heritage within the educational process requires further scientific investigation [1, 5, 6].

The purpose of the study is to analyze the role of digital technologies in the preservation of musical cultural heritage and their application within the educational process of arts institutions.

The research objectives are as follows:

1. To analyze modern digital resources, including digital archives, virtual museums, and multimedia platforms, utilized in arts education.
2. To investigate the effectiveness of integrating digital technologies into the educational process to develop the professional competencies of future musicians, conductors, and educators.
3. To determine the prospects of utilizing digital resources to enhance access to musical sources and support students' research activities.

The implementation of these objectives allows for a detailed examination of the role of digital technologies in the preservation and promotion of musical cultural heritage.

Theoretical Foundations of Music Heritage Digitalization

The digitalization of cultural heritage represents a vital direction in the evolution of the contemporary cultural space, involving the application of information and communication technologies (ICT) for the preservation, systematization, and dissemination of cultural resources. In the field of musical art, this process encompasses musical manuscripts, printed editions, audio and video recordings of performances, as well as archival materials of composers and performers [7].

The digitalization of musical cultural heritage ensures access to musical sources for a broad range of users, regardless of their geographical location, and facilitates the creation of digital archives and virtual museums. The theoretical foundations of this process are rooted in research within the fields of digital technology, music pedagogy, and cultural informatics, which emphasize the role of digital resources in preserving and promoting national musical traditions. Through electronic archives and digital libraries, it becomes possible to systematize large volumes of information and ensure its accessibility for researchers, educators, and students. This creates the necessary prerequisites for integrating digital technologies into arts education and advancing research activities within educational institutions.

Key Concepts and Terminology

In the context of music heritage digitalization, it is essential to define its key concepts. Digitalization is the process of converting information into a digital format for the purposes of preservation and subsequent application in educational and scientific research. Digital archives are structured in electronic collections of musical materials that ensure reliable storage and rapid access for researchers, educators, and students. Virtual museums and multimedia platforms facilitate not only the online exhibition of musical works but also their integration into the educational process, thereby expanding opportunities for learning and academic inquiry.

Within the arts education system, digital resources play a vital role in modernizing the learning process. The use of electronic sheet music, along with audio and video recordings, enables students to analyze diverse performance interpretations of musical works, study the stylistic characteristics of composers, and enhance their own performance expertise.

The application of digital technologies is particularly crucial in the training of future choir directors, conductors, and music educators. Electronic scores, digital audio archives, and video recordings of choral and instrumental ensemble performances allow students to conduct in-depth analyses of musical compositions and master the nuances of musical interpretation [6].

International Experience in Music Heritage Digitalization

Numerous countries are actively implementing digital technologies to preserve their musical heritage. For instance, *Europeana* aggregates millions of digital cultural heritage objects from European libraries, museums, and archives, making them accessible to researchers and the general public. *CyArk* specializes in 3D scanning and the digital documentation of global cultural sites. Such projects demonstrate that digitalization not only ensures the preservation of materials but also stimulates educational and research activities, creating new forms of interaction between students, educators, and musical heritage.

Furthermore, the digitalization of musical heritage contributes to the preservation of national cultural memory. The digitization of archival materials, composers' manuscripts, concert programs, and audio recordings allows for the protection of unique cultural sources and ensures their accessibility for future generations. According to international cultural organizations, digital archives serve as an essential tool for promoting cultural heritage and facilitating its integration into the global cultural space.

A vital aspect of digitalization is the creation of international electronic databases representing the musical heritage of various countries. This facilitates the development of intercultural communication and scientific cooperation between researchers and educational institutions, enabling the exchange of expertise and contributing to the enhancement of the quality of arts education.

Challenges and Prospects of Music Heritage Digitalization

Despite its numerous advantages, the digitalization of musical cultural heritage faces several challenges. First, there are technical limitations: insufficient standardization of file formats, varying digitization quality, and issues with platform interoperability. Second, the matter of copyright and legislative regulation remains critical, as it often restricts open access to specific materials. Third, the effective utilization of digital resources in arts education requires adequate training for both educators and students, as well as the systematic integration of such technologies into academic curricula.

At the same time, the prospects for digitalization are remarkably extensive. The creation of universal digital archives, interactive online platforms, and virtual museums significantly expands access to musical sources, stimulates research activities among students and faculty, and facilitates the international promotion of national musical traditions. Digitalization opens new horizons for learning, interactive teaching, and scientific research, shaping a modern educational environment focused on integrating innovative technologies into artistic practice.

Digital Resources and Educational Platforms

Modern digital resources offer new opportunities for the preservation, organization, and utilization of musical cultural heritage within arts education. Such resources include digital archives, which systematize sheet music, audio and video recordings, as well as biographical data of composers and performers. They provide rapid access to vast amounts of information, mitigate the risk of physical damage to original documents, and create the necessary conditions for the research activities of students and faculty.

Virtual museums facilitate the exhibition of artifacts in digital formats, employing interactive technologies, 3D models, and multimedia presentations. These platforms allow users to engage with musical works and cultural artifacts regardless of their geographical location. For instance, the Europeana platform aggregates digital objects from European libraries, archives, and museums, ensuring access to musical sources for students, educators, and researchers [3].

A distinct group consists of multimedia educational platforms that integrate digital resources into the learning process. They facilitate online lectures, practical sessions, interactive seminars, and projects, contributing to the development of professional competencies for future musicians, conductors, and educators. The use of such platforms also stimulates students' independent work, increases motivation, and fosters digital literacy within the context of arts education.

Thus, the integration of digital resources and educational platforms into arts institutions not only promotes the preservation of musical heritage but also creates a modern learning environment oriented toward innovative teaching methods and research activities.

Practical Application in Arts Education

The use of digital technologies in arts education enables the effective integration of musical cultural heritage into the learning process and fosters the development of students' professional competencies. Digital archives, virtual museums, and multimedia platforms provide not only access to musical sources but also the formation of skills in independent research, analysis of musical compositions, and the creation of original projects. The primary directions for utilizing digital resources in the training of future arts education specialists include:

- Integrating digital archives, virtual museums, and multimedia platforms into the educational process;
- Developing students' research and practical competencies;
- Stimulating independent work and creative activity [6].

In practice, the integration of digital resources is manifested through:

- Online lectures and webinars that include the demonstration of digitized sheet music, audio, and video recordings;
- Interactive practical sessions, where students utilize digital platforms to analyze musical works, create arrangements, or develop multimedia presentations;
- Project-based activities aimed at researching music archives and preparing electronic collections and virtual exhibitions, allowing students to participate actively in the promotion of cultural heritage.

The application of digital technologies also ensures individualized learning, enabling students to work at their own pace, analyze materials from any location, and receive real-time feedback from educators. This fosters a modern educational environment focused on integrating innovative technologies into artistic practice and enhances learning motivation.

Thus, the practical utilization of digital resources in arts education institutions not only contributes to the preservation of musical heritage but also ensures the comprehensive development of professional competencies for future musicians, educators, and researchers.

Conclusions

The study demonstrates that the digitalization of the musical cultural heritage is a pivotal factor in the preservation, systematization, and promotion of national musical traditions within arts education. The utilization of digital technologies—such as digital archives, virtual museums, and multimedia platforms—ensures broad access to musical sources, supports the research activities of students and faculty, and contributes to the formation of professional competencies for future musicians, educators, and researchers. The integration of digital resources into the educational process creates a modern learning environment oriented toward innovative teaching methods, the development of digital literacy, and the active use of interactive technologies.

At the same time, challenges remain regarding technical limitations, copyright issues, and the necessity of specialized training for both educators and students to work effectively with digital platforms. The further evolution of digital archives, electronic libraries, and educational platforms opens extensive prospects for the research and promotion of musical cultural heritage at both national and international levels. The application of digital technologies facilitates the preservation of valuable musical materials, expands access to cultural resources, and creates new opportunities for educational and scientific endeavors.

Thus, the use of digital technologies in arts education serves as an essential instrument for the preservation and promotion of musical cultural heritage, as well as a significant direction for the development of the contemporary educational landscape.

Bibliographical references

1. ГАВРІЛОВА, Людмила Гаврилівна. Система формування професійної компетентності майбутніх учителів в музики засобами мультимедійних технологій. Дисертація доктора педагогічних наук: 13.00.04 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 615с. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2279> [accesat 2026-05-15].
2. OMELCHENKO, Anetta and Olesea KYSELOVA. The use of digital technologies in art education. *Berdiansk Scientific Papers of Berdiansk State Pedagogical University. Series Pedagogical Sciences*, 2022, №. 2, с. 285–294. Disponibil: <https://doi.org/10.31494/2412-9208-2022-1-2-285-294> [accesat 2026-05-15].
3. BARYTSKA, Oleksandra.; Irina GAVRAN; Rosina HUTSAL; Natalia TUROVSKA and Zoriana HNATIV. *Transdisciplinarity and digital innovation in the professional training of bachelors of musical arts*. Uzhhorod: Scientific Herald of Uzhhorod University. Series «Physics», (56). Disponibil: <https://doi.org/10.54919/physics/56.2024.265le8> [accesat 2026-05-18].
4. KWON, Sumi. *Music education in an era of the digital transformation*. 2024. SHS Web of Conferences, 197, 05005. Disponibil: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202419705005> [accesat 2026-05-20].
5. ПАРХОМЕНКО, Александр и Светлана СУМЯТИН [accesat 2026-05-20]. Впливи цифрових інформаційних технологій на трансформації в культурній сфері. *Fine Art and Culture Studies*, 2025, (1), с. 377–386. Disponibil: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-54> [accesat 2026-05-20].
6. ЧУРИКОВА-КУШНІР, Ольга Д., и Зоя В. СОФРОНІЙ. Диригентсько-хорова підготовка здобувачів закладів вищої освіти в умовах цифрової трансформації. Випуск 1(111). Київ: вид-во ЧНУ ім. В. Даля, 2025. с. 204–212. Disponibil: <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2025-111-1-204-212> [accesat 2026-05-20].
7. БЕДРІНА, Надія. Інтеграція цифрової культурної спадщини в освітню практику: можливості та виклики. Харків: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 2025, (50), с. 342–347. Disponibil: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.982> [accesat 2026-06-02].

Manuscris primit la 02.06.2026. Acceptat pentru publicare la 19.06.2026.

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

UKRAINIAN MUSICAL CULTURE WITHIN DIGITIZATION SYSTEM AS A MEANS OF ITS PRESERVATION

CULTURA MUZICALĂ UCRAINEANĂ ÎN CADRUL SISTEMULUI DE DIGITALIZARE CA MIJLOC DE CONSERVARE

NATALIIA SVYRYDENKO¹

Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

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

CZU 78(477):004

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.06>

The article studies assets belonging to the Ukrainian and European cultural heritage possessing significant cultural and historical value; to ensure their preservation, digitization methods have been applied. The relevance of the research topic aligns with the current global strategy of preserving historical and cultural heritage and providing access to information by digitizing analogue materials. Efforts to preserve national cultural heritage are also supported by UNESCO [1].

In Ukraine, as in other countries, since the beginning of the 21st century, there have been significant changes in the practices and current goals of organizations responsible for preserving historical and cultural heritage. Several factors have both facilitated and necessitated this development. The key ones include the advancement of information technologies, more extensive use of scientific achievements, and awareness that cultural assets are vulnerable to destruction in the course of wars, as well as due to natural or technological disasters.

One of the most important current tasks for libraries, archives, sound archives, and museums is the preservation of documentary cultural materials, which constitute a significant portion of the country's historical and cultural heritage and contribute to fostering a sense of national identity, dignity, and patriotism.

Keywords: digitization, sound recording, musical manuscripts, rare materials, digital formats, musical cultural heritage

Articolul studiază bunuri aparținând patrimoniului cultural ucrainean și european, care posedă o valoare culturală și istorică semnificativă; pentru a asigura conservarea acestora, au fost aplicate metode de digitizare. Relevanța subiectului de cercetare se aliniază cu strategia globală actuală de păstrare a patrimoniului istoric și cultural și de furnizare a accesului la informație prin digitizarea materialelor analogice. Eforturile de conservare a patrimoniului cultural național sunt sprijinite, de asemenea, de UNESCO [1].

În Ucraina, ca și în alte țări, de la începutul secolului XXI-lea au avut loc schimbări semnificative în practicile și obiectivele actuale ale organizațiilor responsabile de conservarea patrimoniului istoric și cultural. Mai mulți factori au facilitat și, totodată, au impus această evoluție. Principalii includ avansul tehnologiilor informaționale, utilizarea mai extinsă a realizărilor științifice și conștientizarea faptului că bunurile culturale sunt vulnerabile la distrugere în timpul războaielor, precum și din cauza dezastrurilor naturale sau tehnologice.

Una dintre cele mai importante sarcini actuale pentru biblioteci, arhive, arhive sonore și muzee este conservarea materialelor culturale documentare, care constituie o parte semnificativă a patrimoniului istoric și cultural al țării și contribuie la cultivarea unui sentiment de identitate națională, demnitate și patriotism.

Cuvinte-cheie: digitizare, înregistrări sonore, manuscrise muzicale, materiale rare, formate digitale, patrimoniu cultural muzical

Introduction

Being Ukraine's national asset, an immense cultural heritage is preserved in specialized state institutions – libraries, museums, archives, and organizations of various levels, depending on the value of the material. Among the wide range of cultural heritage of various art forms, the present study focuses specifically on musical art.

¹ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

Musical assets of national heritage usually come in several forms: written materials (scores and books, both manuscript and printed) and sound recordings on early audio media. These recordings are particularly vulnerable to various forms of sound distortion, which may lead to the loss of the historical value of the recorded material.

Presently, several types of historical sound recordings can be distinguished: shellac gramophone records with a rotation speed of 78 RPM; vinyl records (45 RPM); and professional wide-format magnetic tape recordings produced in studio conditions on specialized equipment (0,44 inch). Modern sound recording technology offers new possibilities, particularly through analogue-to-digital conversion, which enables the transfer of recordings made using obsolete technologies into digital formats. While such conversion is technically feasible, it remains a complex and costly process. For this reason, expert assessment plays a crucial role in determining the feasibility and priority of undertaking such work.

History

Repositories for sound recordings, manufactured or obtained through both state-funded and private organizations, have existed since the 20th century. However, such storage systems were far from ideal, as records required careful handling and maintenance. Additionally, the duplication of discs created significant challenges.

At present, under martial law in Ukraine, the problem of preserving historical and cultural heritage is particularly urgent. The current level of scientific development enables, through digitization, the full recording of the informational state of an object at a given moment in digital form, thereby significantly increasing the likelihood of its preservation and protection from potential threats posed by adverse factors.

The history of preserving audio information begins with early mechanical devices and extends to modern digital systems. A major breakthrough in the history of sound recording is associated with Emile Berliner's invention of the gramophone in 1887, alongside the introduction of phonogram recording technology, as well as effective disc pressing methods, which enabled the mass production and commercial distribution of audio recordings [2].

European Values

At the end of the 20th century, specialists from the Department of Music Collections at the Vernadsky National Library of Ukraine participated in the digitization of the 'Bach Archive'. Being unloaded in crates directly into the corridor of the conservatoire, this archive had been taken as a war trophy to Kyiv by Soviet soldiers in 1945.

According to eyewitness accounts, access to the archive's contents remained open for a considerable time, until an (unknown) authority decided to relocate the materials to a more secure and appropriate storage location. As a result, unique manuscripts of certain works by Johann Sebastian Bach, along with those of his contemporaries, were transferred to the Central Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine.

As the 21st century approached, awareness of the archive's unique significance remained limited – fragile, antique, unusually textured paper, illegible musical notation written in keys unfamiliar to modern musicians, and the general impracticability of text interpretation saved the collection from looting, as these seemingly mere relics attracted little attention. The author of the article was tasked with examining the archive and providing an expert assessment. Even a preliminary review revealed that it was likely authentic and of considerable historical and cultural value. It was subsequently discovered that historians and musicians from America and Europe had been long searching for the archive.

A close reexamination of the materials that had remained in the archive for over thirty years revealed that they constitute a unique collection of manuscript and printed works by Western European

composers of the sixteenth to the nineteenth centuries. These include scores, reductions for keyboard (clavier), and individual parts of choral and chamber instrumental music by members of the Bach family and Graun, as well as by Handel, Hasse, Telemann, Pergolesi, Mozart, Gluck, Haydn, Rameau, Vivaldi, Beethoven, Mendelssohn, and many other world-renowned composers and music artists.

Alongside Western European composers, the collection also represents the Slavic musical world, including works by Maksym Berezovsky, the Czech composer František Benda, and a first edition of the folk collection 'A Collection of Russian Folk Songs' (1790). Following careful selection, notated versions of seven Ukrainian folk songs were re-recorded through the process of digitization. Approximately eighty per cent of the collection consists of original manuscripts, while the remainder comprises limited-edition lithographic prints or authorized copies.

Before the Second World War, the collection belonged to the Sing-Akademie zu Berlin (founded in 1791), one of the most prestigious elite musical institutions in the Prussian capital. Ukrainian and German experts carried out a comprehensive identification of the collection's documents; based on existing signatures, catalogue marks, and stamps on both manuscripts and printed editions, its ownership was established beyond doubt. The results of this examination were discussed at two working meetings held in Kyiv in 2001.

Archival documentation on the handling of the collection makes it possible to trace its movement during and after the Second World War. According to a transport list dated 31 August 1943, the collection, together with other cultural valuables from Berlin, was evacuated to the castle of Ullersdorf in Silesia (now in Poland, near Wrocław). According to testimony from Georg Schumann then director of the Sing-Akademie zu Berlin, the collection was still located there in March 1945. Subsequent events involved further exchanges, ultimately resulting in the relocation of the collection to Kyiv. Surviving documents shed light on the remarkable later history of this rare collection.

Previously unknown aspects of the archive's transfer from Poland to Kyiv are partially revealed in press materials, including the article 'Trophies of War' (Spoils of War International Newsletter, no. 7, August 2000, pp. 23–35) – an electronic version of the document is available on the website of the Ukrainian Research Institute at Harvard University. The content of this article is largely based on the author's fundamental monographic study, 'Trophies of War and Empire: The Archival Heritage of Ukraine, the Second World War, and Restitution Policy', prepared with the participation and support of the State Committee on Archives of Ukraine and the State Service for the Control of the Transfer of Cultural Property across the State Border of Ukraine [3].

It was also established that A. M. Lufer, who at that time was a Director of the Kyiv Conservatory, was involved in the earlier expert examination of the collection's documents. Abram Mykhailovych Lufer (12 (25) August 1905, Kyiv – 13 July 1948, Kyiv) was a pianist and pedagogue, and Honored Artist of the Ukrainian SSR (1945). He graduated from the Kyiv Conservatory (1916–1919; piano class of S. Korotkevych and H. Beklemishev) and the Lysenko Kyiv Music Institute (1923–1927; class of H. Beklemishev). He made his debut as a pianist in 1929 and served as a soloist of the Kyiv Philharmonic from 1930 to 1946. He performed successfully in many cities across Ukraine, as well as in Moscow, Leningrad, and abroad, including Warsaw, Kraków, and Danzig. He was laureate of All-Ukrainian and international competitions and served as Rector of the Kyiv Conservatory from 1934 to 1941 and subsequently from 1944 to 1948 [4].

On 2 November 1945, the archive of the Sing-Akademie zu Berlin was officially transferred by the Committee for Arts Affairs under the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR to the Kyiv State Conservatory. It remained there until 27 July 1973, after which it was transferred to the Central State Archive-Museum of Literature and Art of the Ukrainian SSR. A legitimate question may arise for the modern, informed musician: why did such valuable materials fail to attract the attention of professionals during the twenty-eight-year period they were housed in a leading musical institution? Moreover, the archive was available for public use.

Following the transfer of the archive in 1973 to the Central Archive-Museum, a further twenty-seven years passed until 2000, during which interest in the collection was shown by only one musician – the conductor Ihor Blazhkov, who began to use the materials in his artistic projects. The history of the ‘Bach Archive’ thus raises a broader question: why, over a total of fifty-five years of its presence in Kyiv – the capital of Ukraine and a presumed cultural centre – did this exceptionally valuable body of musical material not receive the scholarly and artistic attention it deserved?

An analysis of the historical context in Ukraine and the Soviet Union broadly suggests possible explanations. The author of the present article, who was professionally active during the historical period under discussion and who has experienced both national and international educational systems, concludes that the system of musical education was subject to significant limitations. In particular, the historical scope of study was restricted: the history of musical culture from Antiquity to the Classical period was largely excluded, and attention was only given to the works of Johann Sebastian Bach. There were also gaps in the teaching of music theory, especially its aspects concerning older systems of musical notation that differ from those standardized in the nineteenth century onwards. This prevented musicians from engaging with early sheet music and appreciating its historical and artistic value.

The revival of early music, which began in Europe in the nineteenth century, reached the Soviet Union only in the 1970s and Ukraine not earlier than the 1990s. Another decisive and deeply oppressive factor was political – the Stalinist period. Persecution of the intelligentsia, scientists, and people of culture, both before and after the war, likely contributed to a general sense of detachment towards cultural treasures that had appeared in Ukraine’s cultural landscape under such extraordinary circumstances.

Why, then, was the issue resolved in 2001? Once again, political considerations appear to have played a role. At that time, the country’s international reputation had been tainted by internal events, and relations with Europe had deteriorated. However, Ukraine’s declaration of intention to return the cultural treasures of global significance to Germany contributed to a rapid reopening of dialogue with European partners [5].

Later, the archive identification was performed by German scholars specializing in Bach studies. At the highest state level, an agreement was reached to return the archive to its historical homeland, while Ukraine retained its digitized version, jointly processed by German and Ukrainian specialists and made accessible to interested audiences. Part of the collection directly related to Ukrainian culture has remained in Ukraine and is fully accessible to the public.

Expertise and Digitization

With the development of digital technologies in Ukraine, the range of digitized materials has expanded significantly. Considerable interest has been attracted to the collection of musical scores from the Razumovsky Library, which contains sheet music, manuscripts, and rare editions that were published only once in the 19th century and never reissued, all of which represent substantial cultural value. Many performing musicians have expressed interest in this collection, and the works that constitute a significant part of it have begun to be performed in concerts and incorporated into educational programmes. Besides, music theorists and historians have also demonstrated interest, and the library of sheet music has become the subject of academic research.

In 2024, specialists of the Department of Music Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine participated in the preparation of proposals for a project on the digitization of printed materials and manuscripts from various departments of the library, aimed at creating preservation copies of the collections [6].

It was approved by a joint group of German enterprises and organizations, including the Ukraine Art Aid Centre (UAAC), funded by the Federal Foreign Office in Berlin in cooperation with the German–Ukrainian Society (DUG) and SCHLIEN & Friends GmbH; the Répertoire International des Sources Musicales (RISM); the Saxon State and University Library Dresden (SLUB Dresden); the

Gesellschaft für Musikforschung (GfM); Heidelberg University; and the Berlin State Library – Prussian Cultural Heritage Foundation [7].

The German side assumed responsibility for funding the equipment required for the digitization of copies from the shellac disc collections. The project for digitizing and restoring the audio recordings from this collection was implemented in 2025 in cooperation with the Institute for Information Recording of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Department of Music Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine.

The gramophone records stored in the Department of Music Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine number approximately 2,300 items dating from 1902 to the 1950s. They constitute part of the historical and cultural heritage of the country and serve as a direct source of information for the study of musical tastes, particularly among the citizens of Kyiv, during the period corresponding to the production and early collection of these recordings. The collection includes recordings made without microphones using the acoustic method, as well as those from a later period produced using electro-mechanical recording techniques with microphones. From this collection of gramophone records, 500 shellac discs were selected for digitization. Collectable records from the early period of sound recording, like early printed materials (incunabula, palaeo types), are regarded by librarians, archivists, and museum professionals as rare and valuable artifacts, simply by virtue of the period in which they were produced. The value of rare and unique printed paper editions depends on many factors, one of the most important being the number of surviving copies. The rarity and uniqueness of sound recordings, however, depend not only on the number of surviving carriers but also on the preservation of the recordings themselves. The restoration of cultural heritage artifacts is of both scientific and cultural importance, as it ensures the preservation of rare musical and performance heritage for future generations. Digitized materials will not only become accessible to a wide range of researchers and art enthusiasts, but they will also enable the meaningful integration of significant audio documents into the academic domain, facilitating in-depth study of the history of sound recording, musical performance, and culture. Having studied the results of empirical observations conducted by custodians of shellac gramophone records at the Vernadsky National Library of Ukraine over the past 100 years, it has been confirmed that each subsequent playback of these records contributes to their deterioration, given the fragility of the material from which they are made. This conclusion is supported by precise measurements of the physical parameters of the information carriers with various sound-measuring equipment, as well as the properties of the reconstructed audio produced with a wide range of technical equipment. Having considered these research findings, both scholars and practitioners in this field have concluded that the digitization of rare cultural assets, both audio and manuscripts, and the creation of preservation copies make it possible to optimize and improve access to musical heritage, while ensuring its safeguarding in the event of damage to or loss of the original materials [8].

Planned digitization efforts concerning manuscript sources of Ukrainian musical culture aim to ensure their preservation. These include classical works by foundational composers such as M. Diletsky, A. Vedel, M. Lysenko, S. Hulak-Artemovsky, K. Stetsenko, V. Kosenko, V. Barvinsky, A. Kos-Anatolsky, L. Revutsky, B. Lyatoshynsky, S. Bortkiewicz, H. Maiboroda, M. Skoryk, and other outstanding composers of earlier epochs. A significant part of Ukraine's musical heritage also comprises sound recordings of distinguished performers and ensembles, led by renowned artistic directors such as the choral capella 'Dumka' under H. Veryovka and P. Muravskyi. Among celebrated solo performers were pianists such as F. Blumenfeld, H. Beklemishev, V. Horowitz, O. Kryshtalskyi, and M. Kryshtalnyiyska; violinists E. Buchynska, O. Derkach; cellists S. Zarembo, L. Krasnoshchok, and V. Chervov as well as singers such as Z. Haidai, D. Hnatiuk, and Y. Myroshnychenko, among many others whose contributions to musical art deserve lasting commemoration.

With the development of recording technologies, the possibilities for expanding the digitized musical archive continue to grow. Technicians and researchers in state cultural institutions should be gi-

ven credit for acting as custodians of cultural heritage and striving to preserve Ukraine's artistic legacy.

According to library, museum, and archive research specialists, under present conditions, when Ukraine is subjected to ongoing attacks and hostilities resulting in significant destruction, causing significant destruction and threatening cultural resources, digitized materials are being duplicated and stored in secure facilities outside Ukraine. In this regard, the support of friendly countries willing to assist Ukraine is of particular importance.

Despite the difficult times Ukraine is currently experiencing, work continues actively in all the essential spheres of public life, including science, education, and culture.

Conclusion

The present study has examined issues related to the preservation of cultural heritage, with particular emphasis on musical culture in Ukraine. It has outlined the history of sound recording from the twentieth century onwards, the technical methods employed, and the limited durability of earlier recording media and the development of more reliable technologies for long-term preservation.

Special attention has been given to the history of the arrival and presence in Ukraine of cultural musical artifacts of European significance. It was highlighted that the lack of preparedness, due to political conditions and educational limitations, prevented specialists from adequately interpreting the materials and fully appreciating their true value.

At the same time, advances in both technology and scholarly expertise have led to notable progress in the digitization of existing materials and in ensuring their preservation, despite the heightened risks associated with the current wartime conditions in Ukraine. Cultural assets, including manuscripts, rare printed editions, and sound recordings of outstanding musicians, have undergone a complex digitization process so that in the event of loss, they can be retrieved from the materials preserved in the Vernadsky National Library of Ukraine. An inventory of information on sound recordings was compiled as metadata, enabling free online access to digital materials, as well as their integration into international musical resources.

Bibliographical references

1. UNESCO Charter on the Preservation of the Digital Heritage. 2003. Disponibil: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229034> [accesat 2026-04-24].
2. ІВЧЕНКО, Лариса и Катерина В. ЛОБУЗІНА. Музичний фонд НБУВ: створення електронного каталогу. *Бібліотечний вісник*, 2007, № 4, с. 12–22. Disponibil: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0000000011> [accesat 2026-05-20].
3. Матеріали діячів західноєвропейського мистецтва і літератури XVI-XIX століть. Колекція. В: Книга обліку Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, 2001 р. С. 5–16.
4. KORZH, Oleksandr и Иван, ЛИСЕНКО. *Словник музикантів України*. Київ: Рада, 2005. ISBN 9667087689. ISBN 9789667087685.
5. КАПУСТЯНСЬКА, Наталія Г. Оцифрування фондів наукових бібліотек: сучасний стан і перспективи. *Бібліотечний вісник*, 2025, № 1, с. 114-115. Disponibil: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542408> [accesat 2026-05-19].
6. КОСЯК, Інна В. Відновлення та реконструкція звукового сигналу в фонограмах раритетних носіїв запису. В: *Реєстрація, зберігання і обробка даних*, 2005, т. 7, № 1, с. 122–129. Disponibil: <https://nfsplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/50729/> [accesat 2026-05-18].
7. DEUTSCHE NATIONAL BIBLIOTHEK. *Musikarchiv*. Disponibil: <https://portal.dub.de/opac.htm?method=neuSearch¤tView=simple-&selectedCategory=dnb.dma> [accesat 2026-04-23].
8. ЦИБУЛЬСЬКА, Олена А. Колекція раритетних грамплатівок з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: особливості атрибуції та каталогізації. В: *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2016. Вип. 44. С. 344–355. Disponibil: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0000000596> [accesat 2026-02-06].

Manuscris primit la 20.05.2026. Accepatat pentru publicare la 02.06.2026.

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

**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ
ПРИ ИГРЕ НА БАС-ГИТАРЕ НА РУБЕЖЕ 1980-Х–1990-Х ГОДОВ****PERFEȚIONAREA TEHNICII INTERPRETATIVE LA CHITARA BAS LA
CONFLUENȚA ANILOR 1980-1990****THE IMPROVEMENT OF BASS GUITAR PERFORMANCE TECHNIQUE AT
THE TURN OF THE 1980S–1990S****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

780.614.131.071.2(73)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.07>

В настоящей статье рассматривается совершенствование исполнительской техники на бас-гитаре на рубеже 1980-х–1990-х годов. Подчеркивается роль бас-гитары как многофункционального музыкального инструмента, способного объединить сразу несколько исполнительских функций. Особый интерес вызывает творчество ведущих бас-гитаристов конца 1980-х, начала 1990-х годов – Майкла Питера Бэлзари, Майкла Мэнринга и Брайана Бромберга, существенно повлиявших на становление бас-гитарного исполнительства. Обращение музыкантов к таким современным техникам звукоизвлечения – слэп, двуручный тэппинг, флажолеты и др., позволило не только раскрыть так богатый технический потенциал бас-гитары, но и сформировать новые тембральные краски.

Ключевые слова: бас-гитара, Майкл Питер Бэлзари, Майкл Мэнринг, Брайан Бромберг, исполнительская техника, приемы звукоизвлечения

În prezentul articol se analizează perfecționarea tehnicii interpretative la chitara bas la confluența anilor 1980-1990. Este evidențiat rolul chitarei bas ca instrument muzical multifuncțional, capabil să unească simultan mai multe funcții interpretative. Un interes deosebit îl reprezintă activitatea creativă a unor basiști cu renume de la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90 – Michael Peter Balzary (Flea), Michael Manring și Brian Bromberg – care au influențat semnificativ evoluția interpretării la chitara bas. Abordarea de către muzicieni a tehnicilor moderne de emisie sonoră, precum slap-ul, tapping-ul cu ambele mâini (two-handed tapping), flajoletele și altele, a permis atât dezvoltarea potențialului tehnic bogat al chitarei bas cât și formarea unor culori timbrale noi.

Cuvinte-cheie: chitară bas, Michael Peter Balzary, Michael Manring, Brian Bromberg, tehnică interpretativă, tehnici de emisie sonoră

The article analyzes the improvement of bass guitar performance techniques at the turn of the 1980s and 1990s. It emphasizes the role of the bass guitar as a multifunctional musical instrument capable of integrating several performance functions simultaneously. Of particular interest is the work of leading bassists of the late 1980s and early 1990s – Michael Peter Balzary (Flea), Michael Manring, and Brian Bromberg – who significantly influenced the development of bass guitar performance. The musicians' approach to modern sound production techniques, such as slap, two-handed tapping, harmonics, and others allowed for the discovery of the bass guitar's rich technical potential and the creation of new timbre colors.

Keywords: bass guitar, Michael Peter Balzary, Michael Manring, Brian Bromberg, performance technique, sound production techniques

1 E-mail: vityuk150582@mail.ru

Введение

Совершенствование бас-гитарного исполнительства динамично продолжилось на рубеже 1980-1990-х годов, чему в немалой степени способствовала укрепившаяся роль бас-гитары как самостоятельного участника самых разнообразных творческих коллективов. Развитие и синтез современных исполнительских басовых техник стал следствием растущей популярности джаза, рока и поп-музыки, основу которых составляли электрифицированные музыкальные инструменты.

В данных условиях начинает формироваться четкое разделение бас-гитаристов на аккомпанирующих сайдменов (*сайдмен* (англ. *sideman*) – участник джазового оркестра, исполняющий только аккомпанирующие партии [1 с. 327]), а также музыкантов, применяющих инструмент в рамках сольной исполнительской практики. Ключевую роль в эволюции бас-гитарного исполнительства отводилась таким современным техникам звукоизвлечения, как слэп, тэппинг, натуральные и искусственные флажолеты и др. Отдельным аспектом, характеризующим многообразие приемов игры, выступает инновационный басовый инструментарий, обладающий не только более удобной конструкцией, но и способностью транслировать более качественное звучание. Давая оценку акустическому потенциалу электрофонных музыкальных инструментов, А. Володин подчеркивает следующее: «Уже с первых шагов ЭМИ показали очевидные возможности расширения диапазона звучания и некоторые другие преимущества по сравнению с классическими музыкальными инструментами» [2 с. 3].

Особенности исполнительского стиля Майкла Питера Бэлзари

Обращаясь к ведущим представителям бас-гитарного исполнительства конца 1980-х – начала 1990-х годов, следует выделить фигуру австралийско-американского музыканта и бас-гитариста, одного из лидеров культовой рок-группы *Red Hot Chili Peppers* Майкла Питера Бэлзари, более известного под псевдонимом «блоха» (*Flea*).

Творческий путь музыкант начался с увлечения игрой на трубе. Будучи 13-летним подростком, он интересуется такими джазовыми исполнителями, как Майлз Дэвис (Miles Davis), Луи Армстронг (Louis Armstrong), Диззи Гиллеспи (Dizzy Gillespie) и др. Следует отметить, что в доме М.П. Белзари часто собирались джазовые музыканты, исполнявшие *джазовые стандарты* (*джазовый стандарт* (англ. *jazz standard*), эвергрин (англ. *evergreen*, букв. – *вечнозелёный*), песня (в т. ч. эстрадная популярная) или инструментальная пьеса – часть общеизвестного джазового репертуара. Джазовый стандарт используется джазменом как основа для индивидуальной или групповой — спонтанной (например, в ходе джем-сэшна) или студийной — обработки (импровизации) [3]) и регулярно проводивших *джет-сешны* (*джет-сешн* (от англ. *jam session* — букв, сборище) — «импровизированные концерты, которые устраиваются джазменами в свободное время и на которые они приходят, чтобы поиграть «для души», подчас совместно с незнакомыми им прежде музыкантами в стихийно образующемся, «несыгранном» ансамбле» [4 с. 232–233]). В одном из своих интервью, М. П. Белзари замечает: «Мой отчим был первым человеком, который показал мне всю красоту музыки. Он был джазовым музыкантом и играл на контрабасе в стиле хард-боп (хард-боп (от англ. *hard bop*) — один из стилей джазового искусства, разновидность стиля боп [5 с. 69]), а также в других джазовых стилях. Именно тогда я впервые ощутил духовный контакт с музыкой. Это все, я уверен, очень сильно на меня повлияло» [6].

Тем не менее, несколько лет спустя М. П. Белзари знакомится с гитаристом Хиллелом Словаком (Hillel Slovak), приглашающим его поучаствовать в группе *What Is This?*² в качестве бас-гитариста. Во время работы в новом коллективе, музыкант знакомится с вокалистом Энтони Кидисом (Anthony Kiedis), совместно с которым формируется ядро следующего коммерчески

2 *What Is This?* – американская рок-группа, известная до 1980 года как *Anthym*.

успешного проекта *Red Hot Chili Peppers* (1982). Вследствие разногласий и частой смены участников нового коллектива, окончательный состав *Red Hot Chili Peppers* сформировался лишь к 1988 году. Кроме М. П. Белзари и Э. Кидиса, в коллектив вошли гитарист Джон Фрушанте (John Frusciante) и барабанщик Чад Смит (Chad Smith).

Возвращаясь к исполнительскому стилю М. П. Белзари отметим, что благодаря влиянию джазовой музыки, а также различных жанрово-стилевых направлений рок-музыки, бас-гитарист сумел разработать свой индивидуальный стиль игры, определяющий звучание коллектива *Red Hot Chili Peppers*. Благодаря виртуозному владению инструментом и нестандартному применению таких приемов звукоизвлечения, как пиццикато, слэп и медиаторная техника, М. П. Белзари по праву считается одним из признанных мастеров бас-гитарного исполнительства. Как отмечает Барни Дейн (Barney Dane), «Майкл Питер Балзари стал одним из величайших басистов всех времён, что свидетельствует о его неиссякаемой страсти, техническом мастерстве и безграничной креативности» [7 с. 190].

Особый интерес представляет собой применение бас-гитаристом техники слэп. В отличие от других исполнителей, музыкант располагает большой палец правой руки не параллельно струнам, а под углом приблизительно 45 градусов. Данная особенность позволяет получить на бас-гитаре очень яркий и перкуссионный звук. Важным условием для более качественной атаки звука при игре большим пальцем правой руки является длина подвешенного ремня, который М. П. Белзари регулирует таким образом, чтобы инструмент находился максимально низко.

В результате смещения большого пальца правой руки относительно струн бас-гитары и более низкой длины подвешенного ремня, музыканту очень сложно исполнить второй элемент слэповой техники – подцеп струны указательным пальцем. Данную проблему М. П. Белзари решил применением среднего пальца правой руки вместо указательного. Следует отметить, что при подцепе средним пальцем правой руки музыканту удастся исполнять произведения с той же легкостью, что и с использованием традиционного звукоизвлечения. Кроме того, применение среднего пальца при подцепе позволяет развить большую амплитуду игровых движений, затрачивая при этом меньшее количество усилий.

Анализируя технику звукоизвлечения пиццикато, отметим, что М. П. Белзари использует в своей игре два пальца правой руки – указательный и средний. При этом, музыкант придерживается концепции обязательного чередования пальцев правой руки, осуществляющих звукоизвлечение как с указательного, так и со среднего пальцев правой руки. Подобный подход не только позволяет без труда переходить с одной струны на другую, но и служит эффективным способом при игре межструнных скачков.

Что же касается пальцев левой руки, то бас-гитарист практикует исполнение музыкальных фраз в рамках одной или нескольких аппликатурных моделей. Перемещение пальцев левой руки по грифу осуществляется плавным переходом из одной позиции в другую. Подобный исполнительский подход предоставляет возможность М. П. Белзари осуществлять минимальное количество игровых движений. Анализируя исполнительский стиль бас-гитариста, Барни Дейн (Barney Dane) писал: «Одной из отличительных черт стиля Фли является его умение без труда перемещаться по грифу, выстраивая замысловатые басовые линии, дополняющие динамичное звучание группы. Его игру часто описывают как «разговор» с другими участниками группы» [7 с. 190].

Специфика исполнительских концепций Майкла Мэнринга

В конце 1980-х начало 1990-х годов большую популярность приобретает американский композитор и бас-гитарист Майкл Мэнринг (Michael Manring). Благодаря своеобразному стилю игры, музыкант значительно расширил солирующие функции инструмента, выведя на передний план сочетание различных басовых техник.

М. Мэнринг начинал свою творческую деятельность в качестве бас-гитариста вместе со своим братом Дугом Мэнрингом (Doug Manring), игравшем на электрогитаре и ударных инструментах. В старших классах школы они создали группу, ориентированную на исполнение музыки в стиле джаз-рок фьюжн (джаз-рок фьюжн (англ. *jazz-rock fusion*) – возник в конце 1960-х – начале 1970-х годов на основе сочетания элементов джаза, рока и фанка [8 с. 311]). Впоследствии М. Мэнринг поступает в музыкальный колледж Беркли (*Berklee College of Music*), где знакомится со многими известными музыкантами, что создало благоприятные условия для творческого роста музыканта.

Ввиду частых гастрольных туров, в 1979 году М. Мэнринг оставляет учебу, чтобы сконцентрироваться на работе в группе *However*, с которой в дальнейшем записывает дебютный альбом *Breakfast in the Field* (1981). Значимым событием в карьере исполнителя становится 1983 год, в котором он начинает обучение игре на бас-гитаре с легендарным джазовым композитором и бас-гитаристом Джако Пасториусом (Jaco Pastorius). Именно сотрудничество М. Мэнринга с Дж. Пасториусом послужило фундаментальной основой для формирования принципиально новой манеры игры на бас-гитаре, позволившей музыканту разработать в дальнейшем свой специфический стиль.

Переходя к исполнительской деятельности М. Мэнринга, нужно отметить, что музыкант регулярно практикует игру в альтернативных строях, используя эффект *луп-станция* (*loop station*), который позволяет записывать небольшие музыкальные *паттерны* с их последующим многократным повторением. Таким образом, на образованные аудио-«петли», М. Мэнринг способен накладывать новый музыкальный материал, исполняемый в реальном времени. Благодаря данному звукообрабатывающему устройству, бас-гитарист имеет возможность сформировать множество отдельных музыкальных партий, создавая при этом оригинальное полифоническое звучание. Одновременно с этим, использование различных модификаций бас-гитары (от одной до трех и четырех), позволяет исполнителю преобразовать инструмент в мини-оркестр.

Анализируя исполнительский стиль М. Мэнринга, Джим Гудин (Jim Goodin) писал, что профессиональная деятельность М. Мэнринга позволила вывести бас-гитару и различные её версии на принципиально новый уровень, редко встречающийся для этого инструмента [9 с. 177].

Исполнительский стиль М. Мэнринга часто ассоциируют с прогрессивным музыкальным жанром *нью-эйдж* (нью-эйдж (англ. *New Age*) – музыка, включающая в себя звуки растительных вибраций, шумы животных и природы, кельтские арфы, звёзды в форме тыкв, настраиваемые барабаны табла, тамбуры, генерирующие гул и цифровой синтезатор [10 с. 479]), однако сам бас-гитарист никогда не причислял себя к исполнителям, относящимся к какому-либо конкретному жанру или стилю музыки. Благодаря инновационному басовому инструментарию, включающему в себя безладовую модель бас-гитары *Hyperbass* (*hyperbass* – первый в своём роде инструмент, специально разработанный компанией *Zon Guitars* для игры в альтернативных строях. Бас-гитара предоставляет музыкантам возможность использовать безграничное количество изменённых строев, а также расширенный исполнительский диапазон. [11]), а также применению различных педалей эффектов, М. Мэнринг приобрел репутацию как композитора современной экспериментальной музыки.

Особенно это заметно при прослушивании второго сольного альбома М. Мэнринга *Toward The Center Of The Night* (1989 г.), где бас-гитара была представлена как сольный инструмент. Virtuозное владение такими басовыми техниками, как пиццикато, натуральные и искусственные флажолеты, перкуссия, а также их синтез, наделили инструмент широкими исполнительскими и тембральными возможностями, ранее не практикуемыми другими музыкантами. Данный альбом вызвал большой резонанс среди бас-гитаристов и музыкальных критиков,

не считавших инструмент сугубо солирующим, а по мнению читателей известного журнала *Bass Player*, М. Мэнринг был удостоен звания «Басист года».

Отдельного упоминания заслуживает метроритмическое разнообразие музыкального мышления М. Мэнринга, часто использующего полиритмию. В основном это применение *луп-станции*, воспроизводящей характерные перкуссионные наложения со сложной игрой различных аккордовых сочетаний. Внедрение в профессиональную исполнительскую практику специальных тюнеров *Hipshot* позволило изменять высоту звучания (настройку) инструмента, как одной, так и нескольких струн бас-гитары непосредственно во время исполнения произведений.

Вызывает интерес оригинальность мелодической линии, создаваемых музыкантом, с привлечением разнообразных способов звукоизвлечения. Применение безладовой бас-гитары, в свою очередь, позволяет М. Мэнрингу значительно расширить тембральную палитру своих композиций, а также исполнять музыкальные партии в неравномерном-темперированном строе.

Нельзя не отметить обращение композитора к полифоническому изложению музыкального материала, например, использование *остинантного баса* на третьей и четвертой открытых струнах (нижний голос) – Е и А, который применяется совместно с первой и второй струнами бас-гитары (верхний голос). Вместе с тем, М. Мэнринг активно использует флажолетную технику, что также подчеркивает стремление бас-гитариста к полифонизации музыкальной ткани.

Исследование технических инноваций Брайана Бромберга

Еще одним музыкантом, повлиявшим на развитие бас-гитарного исполнительства на рубеже 1980-х – 1990 годов, был американский джазовый контрабасист и бас-гитарист Брайан Бромберг (Brian Bromberg). Будучи талантливым контрабасистом, музыкант сумел перенести, а впоследствии и утвердить фундаментальные исполнительские концепции для бас-гитары, основывающиеся на поиске оригинальных способов звукоизвлечения и раскрытии принципиально новых тембральных красок. Его уникальная способность владения как контрабасом, так и электрической бас-гитарой, утвердила Б. Бромберга как одного из самых универсальных музыкантов, способных исполнять самую разнообразную музыку.

Свою артистическую деятельность Б. Бромберг начинал с занятий на ударных инструментах и виолончели. Одновременно с этим, руководитель школьного джазового оркестра, в которой обучался музыкант, предложил ему перейти на контрабас. Новый инструмент сразу привлек внимание молодого музыканта, поскольку контрабас сочетал в себе ритмическую функцию ударных инструментов и мелодичность виолончели. Быстро осознав перспективность нового инструмента, Б. Бромберг все свое время посвящал занятиям на контрабасе и к 19-ти годам добился существенных результатов.

Наряду с этим, музыкант полагал, что кроме индивидуальных занятий ему был необходим опыт публичных выступлений. В рамках данной инициативы Б. Бромберг соглашался выступать с любыми музыкальными коллективами, приглашающими его в качестве контрабасиста. Благодаря активной концертной деятельности имя Б. Бромберга быстро стало известным в музыкальной среде.

Поворотным моментом в карьере исполнителя становится встреча с выдающимся тенор-саксофонистом Стэном Гетцем (Stan Getz), пригласившим Б. Бромберга отправиться в мировой тур в качестве участника своего квинтета. Именно с этого момента музыканта начинают приглашать для работы самые известные джазовые исполнители: Диззи Гиллеспи (Dizzy Gillespie), Майкл Бубле (Michael Buble), Хорас Сильвер (Horace Silver), Джордж Дюк (George Duke) и др.

Следует отметить, что одновременно с работой в качестве *сайдмена* и *сессионного* (*сессионный* – (англ. *session musician*) – студийный музыкант [12 с. 61]) контрабасиста, Б. Бромберг самостоятельно осваивает бас-гитару. В одном из своих интервью, характеризуя особенности и технику игры на бас-гитаре и контрабасе, музыкант говорил: «Я начал учиться на акустическом басу <...>. Потом, когда уже играл профессионально, самостоятельно выучился играть на бас-гитаре. Меня очень привлекала возможность извлекать на ней всякие дополнительные звуки и призвуки, я сам разработал всякие новые техники – они напоминают тэппинг, как у Стэнли Джордана, но это моя собственная техника. Потом я решил перенести эти техники на контрабас <...>. Естественно, из-за особенностей инструмента техника несколько видоизменилась, и уже видоизмененную, я опять перенес ее на электробас» [13].

В конце 1980-х – начале 1990-х годов Б. Бромберг начинает сольную карьеру, выпуская несколько известных релизов – *A New Day* (1986), *Basses Loaded* (1988), *Magic Rain* (1989), *It's About Time*, *The Acoustic Project* (1991), после которых музыкант становится популярным исполнителем – не только как контрабасист, но и бас-гитарист. Особое внимание заслуживает его виртуозное владение обоими инструментами, а также способность синтезировать различные техники звукоизвлечения. При этом, техника игры на акустическом контрабасе и электрической бас-гитаре тесно переплетается между собой, характеризуя новаторский стиль Б. Бромберга.

Среди технических инноваций музыканта при игре на бас-гитаре можно отдельно выделить технику пиццикато. Ее отличительной чертой является постановка правой руки, в процессе звукоизвлечения указательным и средним пальцами. В результате щипков пиццикато на бас-гитаре, Б. Бромберг располагает правую руку под определённым углом наклона, очень схожим с постановкой правой руки при игре на контрабасе. Наряду с этим, пальцы правой руки извлекают звуки в зоне некоего звукоснимателя, а также непосредственно на грифе, создавая плотное и мощное звучание, отличающееся яркими и насыщенными тембральными красками.

Одновременно с этим, Б. Бромберг использует специально разработанную систему глушения струн при помощи большого пальца правой руки. Так, при переходе указательного и среднего пальцев правой руки от более низких, до более высоких струн бас-гитары, большой палец перемещается вслед за остальными пальцами строго перпендикулярно. Вместе с тем, при игре на более высоких струнах, большой палец правой руки слегка касается нижних струн бас-гитары, фиксируя глушение тех струн, которые могут создавать лишние призвуки. Данный способ значительно упрощает координацию игровых движений, существенно повышая технику пиццикато при игре на бас-гитаре.

Анализируя постановку левой руки, отметим, что при игре в более высоких позициях (в основном в процессе сольного исполнения), Б. Бромберг выставляет большой палец на переднюю часть грифа инструмента. Данная особенность вызывает аналогию с техникой игры на контрабасе, позволяющей уменьшить нагрузку на кистевой сустав левой руки, облегчая доступ к верхнему диапазону бас-гитары. Более того, большой палец левой руки может свободно перемещаться по грифу бас-гитары, извлекая при этом различные звуки.

Как сообщает официальный сайт Б. Бромберга, помимо сольного творчества, Б. Бромберг участвовал в создании саундтреков к многочисленным фильмам, продюсировал хиты для других артистов через свою компанию *B² Productions*; его аудиофильские записи также получили признание специалистов [14].

Выводы

1. Проанализировав творческую деятельность Майкла Питера Бэлзари, Майкла Мэнринга и Брайана Бромберга, отметим, что все рассмотренные инструменталисты пытались синтезировать современные техники звукоизвлечения, позволяющие значительно расширить исполнительский функционал бас-гитары.

2. Применение принципиально новых авторских концепций, сопровождалось поиском инновационного звучания инструментов, способного раскрыть как технический, так и мелодический потенциал бас-гитары.

3. Благодаря достижениям в области проектирования передового басового инструментария, музыканты осознали перспективность бас-гитары как солирующего инструмента, способного передавать оригинальный комплекс выразительных средств.

4. Вместе с тем, совершенствование исполнительской техники на бас-гитаре рубежа 1980-х–1990-х годов наметило важнейшие будущие тенденции в развитии исполнительской техники, ориентированные на минимизацию игровых движений.

Библиографические ссылки

1. DAVIS, John S. *Historical Dictionary of Jazz*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2012. ISBN 978-0810867574.
2. ВОЛОДИН, Андрей. *Электронные музыкальные инструменты*. Москва: Энергия, 1970.
3. РОМАНЧИКОВ, Александр А. ДЖАЗОВЫЙ СТАНДАРТ In: *Большая российская энциклопедия*, 2018. Disponibil: <https://old.bigenc.ru/music/text/5216086> [accesat: 2025-08-26].
4. САРДЖЕНТ, Уинтроп. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык*. Эстетика. М.: Музыка, 1987.
5. БАРЧЕНКОВА Марина и ОСИПЕНКОВА Александра. *Англо-русский словарь музыкальных терминов*. Москва: Флинта, 2014. ISBN 978-5-89349-120-3.
6. FLEA. *Master Session*. Miami: CPP Media Groop, 1995. 55 min.
7. BARNEY, Dane. *The Rhythm Makers: The 100 Greatest Bass Players of All Time*. Miramar: Richards Education. 2003. ISBN 0-7935-9098-1.
8. BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover @ London: Wesleyan University Press, 1999. ISBN: 978-0819563767.
9. GOODIN, Jim. *Dadgad Encyclopedia*. eBook: Mel Bay Publications Inc., 2016. ISBN 978-16106-5841-6.
10. NEWPORT, John P. *The New Age Movement and the Biblical Worldview: Conflict and Dialogue*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 1998. ISBN 9780802844309.
11. *Hyperbass – Zon Guitars*. Disponibil: <http://www.zonguitars.com/zonguitars/hyperbass.html> [accesat: 2025-08-26].
12. HANNAN, Michael. *Australian Guide to Careers in Music*. Sydney: University of New South Wales Press Ltd., 2003. ISBN 0-86840-510-8.
13. МОШКОВ, Кирилл. *Недооцененный Брайан Бромберг*. Disponibil: <https://www.jazz.ru/mag/27/fate.htm> [accesat: 2025-08-26].
14. *Brian Bromberg – Jazz Bassist, Composer, Producer*. Disponibil: <https://brianbromberg.net/bio> [accesat: 2025-08-26].

Manuscris primit la 09.06.2026. Acceptat pentru publicare la 28.06.2026.

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

**ОСНОВАТЕЛЬ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ ДОЙНА, НИКОЛАЙ НЕНЕВ:
ЛЕГЕНДА И РЕАЛЬНОСТЬ****NICOLAE NENEV, FONDATORUL CAPELEI CORALE DOINA:
LEGENDĂ ȘI REALITATE****NICOLAE NENEV, FOUNDER OF THE “DOINA”
CHORAL CHAPEL: LEGEND AND REALITY****NATALIA BLÎNDU¹**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4943-1587>**SVETLANA ȚIRCUNOVA²**

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9492-7987>

CZU 784.087.68.071.2(478)

784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.08>

В статье раскрываются неизвестные факты жизни и деятельности Николая Ненева, молдавского фольклориста и этнографа, стоявшего у истоков академической хоровой капеллы «Дойна». В 1937 году Н. Ненев был обвинен органами НКВД в контрреволюционной националистической деятельности и расстрелян. Через 20 лет, в 1956-1957 гг. в результате пересмотра судебного дела было вынесено заключение о его невиновности. На основе анализа архивных документов авторы воссоздают события 1937 и 1957 годов, уточняют многие факты из жизни Н. Ненева, определяют перспективы возможных дальнейших поисков.

Ключевые слова: Николай Ненев, молдавская народная песня, НКВД, Большой террор

În articol sunt prezentate fapte necunoscute din viața și activitatea lui Nicolae Nenev, folclorist și etnograf moldovean, fondatorul Capelei Corale Academice „Doina”. În anul 1937, N. Nenev a fost acuzat de organele Comisariatului Poporului pentru Afaceri Interne (NKVD) de activitate naționalistă contrarevoluționară și executat prin împușcare. După două decenii, în 1956-1957, în urma reexaminării dosarului penal, a fost emisă o concluzie privind nevinovăția sa. Pe baza analizei documentelor de arhivă autorii reconstituie evenimentele din anii 1937 și 1957, clarifică numeroase fapte din viața lui N. Nenev și determină perspectivele unor posibile cercetări ulterioare.

Cuvinte-cheie: Nicolae Nenev, cântecul popular moldovenesc, NKVD, Marea Teroare

The article reveals previously unknown facts from the life and work of Nicolae Nenev, a Moldovan folklorist and ethnographer who stood at the origins of the “Doina” Academic Choral Chapel. In 1937, N. Nenev was accused by the People’s Commissariat for Internal Affairs (NKVD) authorities of counter-revolutionary nationalist activity and was executed by firing squad. Twenty years later, in 1956–1957, as a result of a review of his criminal case, a conclusion was issued declaring his innocence. Based on an analysis of archival documents, the authors reconstruct the events of 1937 and 1957, clarify many facts from N. Nenev’s life, and outline the prospects for possible further research.

Keywords: Nikolai Nenev, Moldovan folk song, NKVD, Great Terror.

1 E-mail: nataliacons1290@gmail.com

2 E-mail: tircunova@yandex.ru

Введение

В процессе изучения вопросов эволюции хорового исполнительского искусства Республики Молдова и выявления в нем роли академической капеллы *Дойна*, авторы обратили внимание, что самый ранний этап в развитии коллектива освещен обтекаемо и смутно. Поиски в Национальном архиве Республики Молдова позволили обнаружить несколько дел, проливающих свет на историю капеллы и ее представителей. Одно из таких дел связано с именем Николая Ненева, стоявшего у истоков *Дойны*, когда коллектив являлся самодеятельным хором и существовал исключительно на энтузиазме хористов и их руководителя. Документы оказались настолько важными, что возникла настоятельная потребность обнародовать их содержание. Так родилась идея настоящей статьи.

Имя Николая Ненева в молдавской фольклористике

Имя фольклориста и этнографа Николая Самсоновича Ненева, организатора хоровой капеллы *Дойна*, до конца 1957 г. не произносилось вслух. Оно стало встречаться в публикациях только начиная со следующего, 1958 г.

Впервые о Н. Неневе и его хормейстерской работе с самодеятельным хором Тираспольского института народного образования написал К. Пигров в статье *Моя работа в Дойне*, увидевшей свет в журнале *Музыкальная жизнь Молдавии*, который издавался Союзом композиторов и министерством культуры МССР в период 1958-1959 гг. Учитывая раритетный (в наши дни) характер этой публикации, приведем из нее развернутую выдержку, в которой раскрываются события конца 1930-го года: «Во главе крошечного хора стоял Николай Самсонович Ненев. Это был образованный молдаванин, большой любитель музыки, но самоучка. Он хорошо знал молдавскую песню и сделал довольно много записей песен непосредственно с голосов певцов-молдаван. Во всяком случае, записи молдавских песен, сделанные Н.С. Неневым, были первым материалом для композиторской обработки. Н.С. Ненев стал моим помощником. Я и Николай Самсонович дружно взялись за работу по набору национальных кадров для капеллы. Делалось это так. Н.С. Ненев ездил по Молдавии и старался найти людей с хорошими голосами, способных к восприятию музыкальной культуры. Дело это оказалось очень трудным. Многие девушки и парни, имевшие подходящий голосовой материал, боялись поступать в организацию, о которой они никогда и нигде не слышали. Приходилось встречаться с людьми, которые никогда раньше не ездили по железной дороге. С большим трудом удалось набрать человек двадцать – двадцать пять. И вот из этой, почти не тронутой культурой массы, надо было создать в будущем высококультурный хор» [1 с. 7].

И далее, о начальном репертуаре *Дойны*: «Каков был репертуар коллектива, что исполняла капелла в эти первые месяцы своей жизни? В основном это были революционные песни, русские и украинские народные песни. Обработок молдавских народных мелодий тогда еще совсем не было. Музыкальную культуру советской Молдавии приходилось создавать с азов. Материалом для этого была народная песня. Единственным источником в то время были записи народных песен, сделанные моим помощником – Николаем Самсоновичем Неневым. В начале 1931 года я и Н.С. Ненев отобрали несколько мелодий, казавшихся нам наиболее красивыми и удобными для хоровой обработки. Н.С. Ненев сделал перевод молдавского текста и добавил пояснения, когда и при каких обстоятельствах песня поется. Я отвез этот фольклорный материал в Одесское отделение Союза советских композиторов с просьбой помочь молодому коллективу» [1 с. 7]. Таковы, по словам К. Пигрова, первые шаги знаменитого в будущем хорового коллектива Молдовы.

В диссертации Л.А. Аксеновой на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Молдавское народное музыкальное творчество, защищенной в 1961 г., читаем: «В 20-е годы нашего века [двадцатого – Н.Б., С.Ц.] в Автономной Молдавской Республике развернулась не-

которая работа по собиранию и систематизации молдавского музыкального и литературного фольклора <...>. Большую работу по собиранию молдавских народных песен провела Екатерина Николаевна Лебедева-Кутузова совместно с Николаем Неневым. В результате их совместной работы, в гор. Тирасполе, в 1935 году, был издан сборник текстов молдавских народных песен (без нот), содержащий свыше 100 текстов, и распределенных по жанрам, что является очень ценным» [2]. В монографии Молдавская народная песня (*Cântecul popular moldovenesc*), опубликованной этой же исследовательницей за три года до защиты диссертации, имя Н. Ненева отсутствует, а соответствующий пассаж выглядит следующим образом: «Prin anii '20 ai veacului nostru, în raioanele Moldovei din partea stângă a Nistrului au fost culese unele cântece de muncă de către folclorista sovietică Ecaterina Nicolaevna Levedeva-Cutuzova» [3 с. 6]³.

Позднее Г. Чайковский в историко-критическом очерке о развитии музыкальной фольклористики указал: «Известно, что музыкальный фольклор в различных районах Молдавской АССР собирали Н. Ненев (Неню), А. Корчинский, К. Квитка, В. Харьков, А. Каменецкий» [4 с. 58].

В 2008 г. известный молдавский фольклорист и этнограф Н. Бэешу привел более подробные сведения о Н. Неневе, связав их с изданием фольклорных сборников на латинской графике [5]. Он сообщил: сборники были составлены на базе собранных Н. Неневым в 1926-1930 гг. материалов; песни расположены в них по тематическому признаку; в настоящее время в Республике Молдова не существует ни одного экземпляра этих работ. Сборник Е. Лебедевой и Н. Неню фигурирует и в тексте диссертации В. Драгой, Лирические народные песни из долины Днестра (*Cântecul propriu-zis din valea Nistrului*), защищенной в 2022 г. [6]⁴.

Что же касается информации о жизни самого Н. Ненева, то она, по свидетельству Н. Бэешу, сводится к следующему: «Его настоящее имя Николай Ненев. Он жил в период 1905-1939 гг. Закончил Педагогический техникум в Балте, где остался работать в качестве преподавателя музыки (1928-1930). По наставлению П. Кьору начал собирать фольклор, заниматься литературой. Работал в составе Тираспольского научного молдавского комитета (1930-1937). Записал в левобережье Днестра более 1000 фольклорных текстов. Часть из них увидела свет в названном сборнике – *Cântece poporane*» [5 с. 48-49].

Если считать 1905 год временем появления Н. Ненева на свет, то вполне возможно, что в 1928 году (в возрасте 23 лет) он начал трудовую деятельность, а через два года (1930) стал сотрудником научного комитета. Однако в этих сведениях сквозит недосказанность, вызывающая впечатление, что за ними скрывается что-то сознательно умалчиваемое. Почему эти сведения так скупы и малоизвестны? Что произошло в 1939 г., когда Н. Неневу исполнилось 34 года и он был в расцвете сил? Невольно возникает мысль о связи с политикой Большого террора, проводившейся в СССР с середины 1930-х гг.

Ответ на эти вопросы найден при знакомстве с хранящимся в Национальном архивном агентстве Республики Молдова (АНА) следственным делом № 38516, начатым УНКВД по Молдавской АССР 15 сентября 1937 г. в связи с обвинением Ненева Николая Самсоновича (он же Потынга Александр Васильевич) в том, что он «состоял в контрреволюционной националистической организации и проводил активную контрреволюционную националистическую работу» [7]. Документы проясняют не только даты жизни молдавского фольклориста, но и раскрывают трагические обстоятельства последнего периода его жизни.

Материалы дела подразделяются на две части: первая фиксирует события 1937 г. и связана с арестом, допросом и вынесением приговора Н. Неневу (последние дни его жизни), вторая

3 Такой неприметный, на первый взгляд, факт, оказывается симптоматичным и легко объяснимым, если принять во внимание события, реставрированные в настоящей статье.

4 Отметим, что информация о Н. Неневе там заимствована из упомянутой статьи Н. Бэешу. Однако сборник *Cântece poporane* обнаружен В. Драгой в фондах Национальной библиотеки.

датируется 1956-1957 гг. и воспроизводит процесс его реабилитации (анализ судебного делопроизводства).

События осени 1937 года

Судебное делопроизводство осени 1937 г. включает следующие документы: постановления о начале следствия и об избрании меры пресечения, санкция прокурора, ордер на арест, протокол обыска, акт о сожжении переписки Ненева как не имеющей отношения к делу, справки об изъятии паспорта и профсоюзного билета Н. Ненева, анкета арестованного, постановление о предъявлении обвинения, протокол допроса обвиняемого Ненева, обвинительное заключение. Сопоставление между собой этих документов позволяет восстановить ход событий.

15 сентября оперуполномоченным Управления государственной безопасности (УГБ) Народного комиссариата внутренних дел (НКВД) МАССР были подписаны постановления о начале следствия «о преступной деятельности гражданина Ненева Николая Самсоновича» и ордер на обыск и арест подозреваемого, мотивированные тем, что «Н.С. Ненев, будучи на свободе, может скрыться от следствия и суда» [7 с. 1].

На следующий день, 16 сентября, вышло развернутое постановление УГБ НКВД об избрании меры пресечения в виде содержания Н. Ненева в Тираспольской тюрьме. Из этого документа проясняются биографические данные обвиняемого: год его рождения – 1883; он уроженец Бессарабии; беспартийный; гражданин СССР; бывший заведующий этнографической секции Молдавского научно-исследовательского института. Обвиняется в том, что «на протяжении ряда лет занимался активной контрреволюционной националистической деятельностью» (статья 54-10-11 УК УССР) [7 с. 2].

Еще одним днем позже, 17 сентября, в доме по адресу: г. Тирасполь, Старокладбищенский переулок, 8, где проживал Н. Ненев с матерью, 78-летней Неневой Софьей Диомидовной, произведен обыск, а сам он арестован и препровожден в Тираспольскую тюрьму. При обыске заполнена анкета, в которой, помимо указанных ранее сведений, содержатся новые детали: место его рождения – Леово; происхождение – неимущий крестьянин-бедняк; после революции – служащий; образование среднее; в 1900 г. служил рядовым в Тобольском 38-м пехотном полку, расквартированном в городе Скерневицы Варшавской губернии.

Почти через месяц после ареста, 13 октября, состоялся первый (и единственный) допрос обвиняемого. Протокол этого дознания включает уточнение анкетных данных и ответы на вопросы по сути обвинения. В первой части протокола имеется информация, которой не было прежде (и которая не совпадает с более ранней): указано, что до революции Н. Ненев был офицером царской армии, с 1919 г. по 1920 г. «служил у белых в качестве надзирателя Государственной стражи», а в 1933 г. уже арестовывался органами ГПУ как член контрреволюционной националистической организации.

Вторая часть допроса (ответы на вопросы) фиксирует интересующие следователя события из жизни обвиняемого до момента взятия под стражу. Они воспроизводят период Первой мировой войны в Европе и смутного времени Гражданской войны в Одессе. Чтобы понять и объективно оценить повествование Н. Ненева, его необходимо «погрузить» в исторический контекст тех лет, что сейчас в известной мере возможно при помощи привлечения мемуарной и исторической литературы. Поэтому дальнейшие показания Н. Ненева в настоящей статье будут сопровождаться комментариями с позиции сегодняшнего дня.

– Н. Ненев рассказал, что в царской армии служил в чине поручика, а с 1917 г. по 1918 г. находился в германском плену.

Эти сведения не противоречат его анкетным данным при аресте, что военную службу он начал в 1900 г. в 38-м пехотном Тобольском полку, который на рубеже веков был расквартирован в Варшавской губернии [8]. Один из старейших в русской императорской армии полк прошел

масштабный боевой путь на русско-германском фронте Первой мировой войны: участвовал в битвах в Галиции и Польше (1914), в Белоруссии и Литве (1915-1916), на Юго-Западном направлении (1917) [8 с. 115]⁵. Учитывая размах военных действий этого подразделения, естественно предположить, что Н. Ненев действительно в 1917 г. мог попасть в немецкий плен и находиться там до того момента, когда в 1918 г. Германия вышла из войны, фактически признав поражение.

– Далее, после освобождения из плена, Н. Ненев, по его словам, оказался в Одессе, которая тогда, как он указал, находилась в руках петлюровцев.

Данное утверждение конкретизирует время его появления в городе. Историки свидетельствуют, что после немецкой оккупации Одессы, закончившейся в ноябре 1918 г., место австро-германских военных подразделений в городе заняли французские войска Антанты и Украинской Народной Республики под руководством С. Петлюры и В. Винниченко. Следовательно, появление Н. Ненева в Одессе можно предположительно датировать концом 1918 г. (возможно, границей ноября – декабря).

– Вскоре, свидетельствует Н. Ненев, пришли большевики, а затем белые, которыми он, как офицер, был мобилизован и находился на службе в так называемой Государственной страже.

Действительно, 6 апреля 1919 г. французские войска и их союзники были вынуждены покинуть Одессу под натиском отрядов атамана Н. Григорьева, который ранее перешел на сторону большевиков. Поэтому в городе ненадолго (с апреля по август 1919 г.) восстановилась советская власть. Но уже в августе 1919 г. Одессу заняли Вооруженные силы Юга России (ВСЮР) под командованием генерала А. Деникина (Добровольческая белая армия). В этот период в городе и функционировала Государственная стража как часть административного аппарата А. Деникина. Государственная стража совмещала в себе функции политической, уголовной и территориальной полиции и была военизированным органом гражданского управления на территориях, контролируемых Белым движением: она поддерживала общественный порядок, боролась с большевистским подпольем и с уголовной преступностью, которая процветала в охваченной хаосом Одессе 1919 г.

– Далее Н. Ненев сообщил, что в 1920 г. белые под напором Красной армии покинули Одессу и двинулись на Овидиополь с намерением бежать в Румынию. Румыны Добровольческую армию не приняли и разоружили. Тогда Н. Ненев, вместе с обезоруженными частями, направился в Тирасполь с прежней целью – бежать в Румынию, но по пути попал в плен к котовцам и был отконвоирован в Одессу, где находились большевики.

По историческим сведениям, 8 февраля 1920 г., в результате Одесской операции, в городе окончательно установилась советская власть. Вывод белых войск из Одессы проходил в условиях паники, неразберихи и сопровождался большими потерями. Эвакуация морем была организована плохо: из-за нехватки судов, организационных проблем и замерзающего моря погрузиться на корабли смогла лишь малая часть желающих. Остатки войск под командованием генерала Н. Бредова (в их составе, по-видимому, был и Н. Ненев) начали тяжелый отступной марш вдоль железной дороги на запад, к границе с Румынией (так называемый Бредовский поход). Румынские власти отказались пропустить их через границу и даже открыли огонь, из-за чего основной отряд был вынужден повернуть на север в сторону Польши. Часть сил, отрезанная от главных колонн, сложила оружие в районе Тирасполя и сдалась в плен Красной армии. Другая часть рассеялась или была захвачена кавалерией Г. Котовского.

– Боясь репрессий за службу в Добрармии, да еще в офицерском чине, Н. Ненев скрыл от следственных органов свое офицерское звание, службу в Государственной страже и переменил с этой целью свою фамилию, имя и отчество – с Потынга Александр Васильевич на Ненев Николай Самсонович».

5 Весной 1918 г., после подписания Брестского мира, обеспечившего выход Советской России из Первой мировой войны, полк был расформирован.

После взятия города большевиками в феврале 1920 г. Одесская ЧК начала зачистку «контрреволюционных элементов»: устраивались облавы и ночные выезды, когда арестованных офицеров вывозили на окраины города или расстреливали прямо в подвалах ЧК. Тех, кого не расстреляли сразу, отправляли в лагеря принудительных работ, где смертность была очень высокой из-за голода и тифа. Естественно, что в таких условиях идея изменить анкетные данные рассматривалась как единственный способ выживания. Именно в это время Н. Ненев присвоил себе имя, под которым известен сейчас, заменив им истинное – Потынга Александр Васильевич. Думается, что ответ на вопрос, почему он выбрал именование Ненев Николай Самсонович, а не другое, может быть найден в будущих архивных поисках в родном городе Ненева-Потынга – Леово. Возможно, это фамилия кого-то из близких родственников (например, девичья фамилия матери). Выскажем лишь предположение, что вклад этого человека в историю музыкальной культуры Молдовы все же останется под именем Ненева, поскольку именно оно связано в общественном сознании с его достижениями.

– Далее, Н. Ненев указал, что с 1927 г. работал «на культурном фронте в Молдавии».

По-видимому, 1927 г. является временем его появления в МАССР: сначала в Балте, затем в Тирасполе. Период 1920-1927 гг., таким образом, остается непроясненным с точки зрения местонахождения Н. Ненева.

– Говоря о причинах ареста в 1933 г., Н. Ненев признал, что тогда был задержан вместе с другими лицами (Малай, Думитрашко, Мадан, Дурбайло); всем были предъявлены обвинения в контрреволюционной националистической деятельности, но если остальные были осуждены к разным срокам заключения, то он, Ненев, согласился на секретное сотрудничество с ГПУ и из-под стражи освобожден.

Обвинения в контрреволюционной националистической деятельности в 1933 г. предъявлялись многим деятелям культуры и образования МАССР в связи с введением латинской графики, имевшей место в период 1932-1937 гг. По мнению исследователей социально-политических процессов в МАССР, эти преследования стали первыми масштабными чистками «национал-уклонистов» [9]⁶.

Установление латиницы тогда являлось частным проявлением общей тенденции в СССР – перевода на латинский алфавит письменности всех народов СССР (со всех графических систем, в том числе и с кириллической). Масштабная кампания латинизации рассматривалась как введение «алфавита Маркса и Энгельса» и как путь к объединению пролетариата всего мира. В январе 1930 г. подкомиссия по латинизации русского алфавита при Главнауке Наркомпроса РСФСР представила проект перехода на латиницу русского языка, утверждая, что кириллица является «идеологически чуждой» и препятствует мировой революции.

Однако уже 25 января 1930 г. Политбюро ЦК ВКП(б) под руководством И. Сталина издало постановление, запрещающее разработку проекта латинизации русского языка как «излишнюю и вредную затею». Это объяснялось отказом от политического курса СССР на скорую мировую революцию в пользу построения социализма в отдельной стране, следовательно, латиница как «алфавит мирового пролетариата» потеряла свою актуальность.

Отказ от латинизации русского языка явился «триггером» для отмены перевода на латиницу письменности других народов СССР, сначала этносов Крайнего Севера, затем угро-финских народов Поволжья и Урала и, наконец, всех остальных, в их числе молдавского: кампанию латинизации сменила кириллизация. Кириллица стала рассматриваться как инструмент консолидации народов СССР вокруг русского языка. Полный отказ от латиницы произошел после 1937-1938 гг., что было связано с изменением национальной политики в СССР: центра-

6 В этой связи сошлемся на исследование И. Кашу, *Dușmanul de clasă. Represiuni politice, violență și rezistență în R(A)SS Moldovenească, 1924-1956*.

лизацией государственной власти, насильственной русификацией, атеистической пропагандой и политическим террором.

Для языка молдаван, проживавших в МАССР, латинская графика являлась естественной, ее введение было встречено с энтузиазмом: в 1932 г. был издан ряд книг на латинице. Латинской графикой были выполнены и сборники песен, собранных Н. Неневым. В годы Большого террора сторонники внедрения латинского алфавита объявлялись «румынизаторами» и «национал-уклонистами». Любое проявление интереса к бессарабской культуре трактовалось как «националистический саботаж» в интересах румынской сигуранцы. Как уже было сказано, аресты тогда затронули писателей, лингвистов и учителей.

– Как секретный сотрудник ГПУ-НКВД Н. Ненев должен был «разоблачать врагов народа и информировать о них органы ГПУ». По роду профессиональной деятельности в Тираспольском научном молдавском комитете он находился в тесной связи с Г. Бучушкану, Л. Кожухарем, Д. Милевым, Ф. Малаем, но «не разоблачал их контрреволюционные националистические действия, то есть не оправдал себя как секретный сотрудник» НКВД.

Названные лица проходили по так называемому румынскому делу (или румынской операции) 1937 г., которая являлась одной из многих национальных операций НКВД, проводившихся в период Большого террора. Основными национальными операциями 1937 г. являлись: немецкая, польская, харбинская, румынская, греческая, латвийская, корейская. Планировались также операции против эстонцев, финнов, китайцев и иранцев. Национальные операции НКВД 1937–1938 гг. представляли собой серию массовых репрессивных акций, направленных против определенных народов, которые считались потенциальной «пятой колонной» и шпионами в преддверии возможной войны. Эти операции отличались упрощенным порядком следствия, широким применением смертной казни и были нацелены не на конкретных людей, а на целые категории населения по этническому или территориальному признаку.

Так, румынская операция, инициированная приказом НКВД № 00447, была направлена против лиц, имевших связи с Румынией и, в частности, приветствовавших перевод молдавского языка на латинскую графику, что расценивалось как желание разрыва с СССР и соединения с Румынией. Подследственным вменяли в вину шпионаж, участие в «контрреволюционных националистических организациях» и подготовку диверсий в пользу Румынии. Приговоры обычно выносились по ускоренной процедуре (расстрел или 10 лет лагерей). Как видим, дело Потынга-Ненева было одним из многих.

– На вопрос о причастности к контрреволюционной организации Н. Ненев ответил, что никакой контрреволюционной националистической работы не проводил, членом контрреволюционной организации никогда не был и о существовании таковой не имел никакого представления.

В обвинительном заключении в числе правонарушений Н. Ненева перечисляются: служба в звании офицера в царской, Добровольческой и белой армиях и сокрытие этих фактов; попытка бежать за границу; проживание под вымышленным именем; дезинформация органов ГПУ-УГБ. На этом основании Н. Ненев-А. Потынга был обвинен в преступлениях по ст. 54–10 ч. 1 УК СССР, карающей за контрреволюционные действия.

Содержание внесудебного приговора отражено в копии выписки из протокола от 12 ноября 1937 г. за подписью генерального комиссара НКВД СССР Н. Ежова и прокурора СССР А. Вышинского⁷, в которой говорится, что по рассмотрению материалов, представленных НКВД МАССР, на лиц, «обвиняемых в шпионской и диверсионной деятельности в пользу Ру-

7 Во время Большого террора 1937–1938 гг. А. Вышинский и Н. Ежов входили в состав «двойки» — Комиссии НКВД СССР и прокурора СССР, которая рассматривала во внесудебном порядке дела о шпионаже в рамках национальных операций НКВД.

мынии», принято постановление: Ненева Николая Самсоновича, 1897⁸ г.р., уроженца Бессарабии – расстрелять [7 с. 25]. В справке, приложенной к делу, сообщается, что приговор НКВД СССР от 12 ноября 1937 г. «по румынской операции» в отношении осужденного к высшей мере наказания (ВМН) – расстрелу – Ненева Николая Самсоновича, он же Потынга Александр Васильевич, приведен в исполнение 22 ноября 1937 г. [7 с. 16].

Посмертная реабилитация – 1956-1957 гг.

Вторая часть документов архивного дела Н. Ненева-А. Потынга открывается письмом старшего преподавателя Кишиневской государственной консерватории Л. Аксеновой в ЦК КП Молдавии, которое было написано 22 сентября 1956 г. и содержало просьбу оценить значение фольклорных сборников, опубликованных Н. Неневым и Е. Лебедевой. Л. Аксенова писала: «Работая над диссертацией на тему Молдавские народные песни и занимаясь вопросом собирания молдавских народных песен в 20-30 гг. в Автономной Молдавской Республике, мне неоднократно приходилось встречать в печатных материалах и в беседах с композиторами и другими товарищами упоминание о большой работе по собиранию молдавских народных песен, развернутой К. Неневым (Неню). Зимой этого года, будучи в командировке в Москве и изучая архив собирательницы молдавских песен Е.Н. Лебедевой-Кутузовой, я познакомилась со сборником текстов молдавских народных песен, изданном в Тирасполе в 1935 г., авторами которого являлись К. Ненев (Неню) и Е. Лебедева, которыми мне необходимо воспользоваться в своей работе.

Со слов композиторов Украины, в частности, С. Орфеева – директора Одесской консерватории и других товарищей, мне известно, что К. Ненев записал около 2000 молдавских песен, и в основном его записи послужили материалом для обработок молдавских народных песен композиторами Н. Вилинским, Л. Гуровым, С. Орфеевым, К. Данькевичем и другими, так как названные выше композиторы не занимались записью молдавских песен. Мне известно также со слов участников первых кружков художественной самодеятельности Молдавии, в частности, со слов директора Института молдавского языка и литературы филиала Академии Наук МССР товарища А.Т. Борща⁹ о плодотворной музыкальной деятельности К. Ненева в городе Балте с 1926 г., затем в Тирасполе. К. Ненев организовал в Молдавском педагогическом техникуме в Балте хор и оркестр, а также хор в партшколе. В репертуаре хоров были песни советских композиторов, молдавские народные песни, произведения русских композиторов-классиков. К. Неневу принадлежали многие обработки молдавских народных песен.

Изучение развития музыкальной культуры Молдавии неразрывно связано с изучением народного музыкального творчества – искусства трудового народа, профессионального искусства и деятельности тех или иных музыкантов, которые внесли определенный вклад в дело развития музыкальной культуры Молдавии. Деятельность К. Ненева-музыканта, по моему мнению, представляет значительный интерес» [7 с. 17-19]

15 октября 1956 г. в отдел науки ЦК КПМ поступает аналогичное письмо от директора Института истории, языка и литературы, кандидата филологических наук А.Т. Борща, в котором вопрос об оценке литературного творчества МАССР в 1930-е гг. ставится более широко – фамилия Н. Ненева фигурирует здесь наряду с именами А. Дымбула, Л. Мадана, И. Малая, Апостолова, Г. Гординского, Вайнберга, И. Василенко, П. Штефэнуке и Т. Цигану. Дирекция института просит ЦК КПМ «поставить перед соответствующими инстанциями вопрос о возможности в дальнейшей работе упоминания, ссылок, опубликования (полного или частично)» трудов этих деятелей культуры.

8 Допущена ошибка в указании года рождения Н. Ненева.

9 А.Т. Борщ (1908–1993) — филолог, лингвист, языковед, окончил в 1930 г. Молдавский педагогический техникум в Балте (первый выпуск); был лично знаком с Н. Неневым в период своей учебы в этом педагогическом техникуме.

Эти два документа стали отправными в деле реабилитации репрессированных деятелей культуры МАССР. В оперативном порядке органы КГБ и МВД МССР запросили соответствующие архивно-следственные дела и произвели проверку содержащихся в них фактов. В частности, по делу Н. Ненева дополнительно были опрошены свидетели, которые знали его лично по работе в Балте и Тирасполе. 24 января 1957 г. дала показания В. Смелых (на тот момент кандидат философских наук, доцент кафедры философии и политэкономии Кишиневского педагогического института), которая в прошлом была знакома с Н. Неневым. Она сообщила, что знала его примерно с 1926-1927 г. до 1936 г., и в деловом отношении может охарактеризовать только с положительной стороны: «Помню, когда в 1927-1928 гг. училась в Педагогическом техникуме в Балте, то из студентов там был создан хор, а также республиканский хор *Дойна*. В хоре педтехникума, а также в Дойне участвовала лично я. Н. Ненев в то время являлся руководителем в обоих хорах. К работе он относился исключительно добросовестно, с любовью и знанием дела, стремился создать хороший коллектив <...>. Позже, когда столица из города Балты была переведена в Тирасполь, Н. Ненев работал в научном комитете» [7 с. 48-52].

11 февраля 1957 г. была допрошена Н. Агасьева, тоже сотрудница Кишиневского педагогического института, которая, как и В. Смелых, пела в руководимых Н. Неневым хорах. Она сказала: «К нам, молодежи, Н. Ненев относился очень внимательно, подбирал в кружок и занимался с нами. Сам же Н. Ненев, как я знаю, собирал песни среди студентов и населения, обрабатывал их и, насколько я знаю, он готовил сборник молдавских народных песен. Положительное у него было и то, что он очень хорошо знал и любил свое дело, являлся общительным и отзывчивым человеком» [7 с. 55].

Помимо беседы с названными свидетелями, КГБ организовал (по архивным фондам КГБ и МВД) проверку принадлежности Н. Ненева-А. Потынга к контрреволюционным организациям и антипартийным группировкам, к службе в белой армии и Государственной страже, а также к секретному сотрудничеству с органами Госбезопасности. На все запросы (кроме одного) пришли отрицательные ответы. Лишь в одной справке КГБ сообщалось, что 2 ноября 1933 г. Н. Ненев действительно был завербован ГПУ в качестве агента под псевдонимом Барс. Однако, давал ли он какие-то материалы в органы ГПУ, из его личного дела не видно.

Для профессиональной оценки двух сборников песен, опубликованных Н. Неневым в 1935 г., КГБ обратился в союз писателей МССР; и 11 февраля 1957 г. было получено заключение комиссии, состоявшей из писателя Л. Барского и поэтов В. Рошки и А. Гужеля. В нем, в частности, говорилось: «Первая книга – Революционные песни – представляет из себя сборник революционных песен, в то время бытовавших и переведенных на молдавский язык. Часть этих песен в настоящее время уже не бытует и не представляет интереса; другая часть слабо переведена, а некоторые песни, вошедшие в этот сборник, не утратили своего значения и в настоящее время. Ими можно воспользоваться в настоящее время. Каких-либо политических искажений или политических ошибок, допущенных переводчиками, мы не обнаружили.

Что касается второй книги – Молдавские народные песни – то она представляет собой сборник молдавских народных песен, собранных Кулай Нениу и Лебедевой главным образом в молдавских селах левого берега Днестра. Под каждой песней имеется адрес, т.е. указано, у кого записана песня. Эти песни – неподдельное народное творчество. С ярко выраженным социальным характером, представляющее большой интерес и в наши дни. После незначительной редакции эта книга может быть переиздана, при этом будет большая польза для молдавской музыкальной культуры. Нами не обнаружено никаких политических искажений» [7 с. 80-81].

Отсюда следует, что была собрана разнообразная информация, позволившая Судебной коллегии по уголовным делам Верховного суда МССР 27 августа 1957 г. вынести решение о невиновности Н. Ненева-А. Потынга. Имя человека, прожившего недолгую, насыщенную событиями жизнь в пору тяжких социальных потрясений, внесшего значительный вклад в разви-

тие молдавской фольклористики и явившегося основателем академической хоровой капеллы *Дойна*, очистилось от несправедливых обвинений и вошло в научный обиход отечественных исследователей. Однако познакомиться с документами дела оказалось возможным только сейчас, поскольку гриф секретности был снят с него сравнительно недавно.

Выводы

Подытоживая сказанное, назовем факты, впервые введенные авторами статьи в научный оборот:

- с достоверностью выявлены годы жизни Н. Ненева: 1883-1937;
- определено место его рождения: город Леово, который в 1883 г. входил в Бессарабскую губернию Российской империи (обоснование службы Н. Ненева в царской армии России), в 1918-1940 гг. – в состав Румынского королевства (дополнительный стимул для Н. Ненева в 1920 г. попасть в эту страну), а с 1940 г. – в структуру МССР;
- выяснено место его смерти: город Тирасполь;
- раскрыты обстоятельства жизни Н. Ненева в годы Первой мировой и Гражданской войн, указаны факты фольклористической и музыкально-организаторской деятельности в Балте и Тирасполе.

Помимо этого, в итоге предпринятого анализа архивного дела Н. Ненева очерчиваются также зоны, требующие дальнейших поисков и изучения. Одной из них является выяснение родственных и семейных связей Н. Ненева, что позволило бы понять особенности его музыкального воспитания, образования и интересов.

Библиографические ссылки

1. ПИГРОВ, Константин. Моя работа в «Дойне». *Музыкальная жизнь Советской Молдавии*. 1958, № 2, с. 7–9.
2. АКСЕНОВА, Лидия. *Молдавское народное музыкальное творчество*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: в 2 ч. Кишинев, 1961. Архив АМТИИ.
3. AXIONOVA, Lidia. *Cântecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.
4. ЧАЙКОВСКИЙ, Глеб. Музыкальная фольклористика: (историко-критический очерк). В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 56–74.
5. BĂIEȘU, Nicolae. Folcloristica în R.A.S.S. Moldovenească (anii 1930-1940). *Revistă de lingvistică și știință literară*. 2008, nr. 3/4, pp. 48–57. ISSN 0236-3119.
6. DRAGOI, Vasile. *Cântecul propriu-zis la valea Nistrului*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2022.
7. Уголовное дело по обвинению Ненев Николай Самсонович (он же Потынга Александр Васильевич). ANA. F. R-3401, inv. 1, d. 4060, 94 f.
8. ЛЕСКИН, Сергей. *Краткая история Тобольского пехотного полка, 1703-1918*. Тюмень: Вектор Бук, 2019. ISBN 978-5-91409-475-8.
9. CAȘU, Igor. *Dușmanul de clasă: Represiuni politice, violență și rezistență în R(A)SS Moldovenească, 1924-1956*. Chișinău: Cartier, 2014. ISBN 978-9975-79-828-0.

Manuscris primit la 09.04.2026. Acceptat pentru publicare la 15.05.2026.

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

DE LA LEGENDĂ IRLANDEZĂ LA MINIATURĂ VOCALĂ: POETICA MUZICALĂ ÎN LIEDUL *AVENGING AND BRIGHT* DE BENJAMIN BRITTEN

FROM IRISH LEGEND TO VOCAL MINIATURE: MUSICAL POETICS
IN THE LIED *AVENGING AND BRIGHT* BY BENJAMIN BRITTEN

BEATRICE SUCIU¹

doctorandă,

Universitatea din Oradea, România

<https://orcid.org/0009-0008-7805-2413>

CZU 784.3:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.09>

Concentrându-se, în primul rând, pe dimensiunea poetică a cântecului, această cercetare explorează intersecția dintre mit, istorie și memorie colectivă în liedul „Avenging and Bright” de Benjamin Britten. Analiza pune accent pe straturile simbolice și narrative ale textului, urmărind modurile în care mitologia irlandeză și experiența istorică tumultuoasă a insulei se întâlnesc într-un discurs liric condensat. În rădăcinată în legenda fiilor lui Usna și modelată de secole de conflicte anglo-irlandeze, poezia articulează teme precum trădarea, eroismul și răzbunarea, transformându-le în embleme ale identității naționale și ale rezistenței morale. Cercetarea contextualizează liedul în cadrul tradiției mai largi a patrimoniului folcloric irlandez și a transmiterii sale prin colecțiile lui Edward Bunting și adaptările lui Thomas Moore, ulterior reinterpretate de Britten. Analiza evidențiază forța alegorică a cântecului și capacitatea sa de a sintetiza arhetipuri mitologice cu conștiința istorică, relevând cântecul ca o meditație poetică asupra opresiunii, memoriei și aspirației durabile către libertate.

Cuvinte-cheie: Britten, *Avenging and Bright*, mitologie irlandeză, miniatură vocală

Focusing primarily on the poetic dimension of the song, this research explores the intersection of myth, history, and collective memory in the lied “Avenging and Bright” by Benjamin Britten. The analysis emphasizes the symbolic and narrative layers of the text, tracing the ways in which Irish mythology and the island’s turbulent historical experience converge within a condensed lyrical discourse. Rooted in the legend of the sons of Usna and shaped by centuries of Anglo-Irish conflicts, the poem articulates themes of betrayal, heroism, and vengeance, transforming them into emblems of national identity and moral resistance. The research contextualizes the song within the broader tradition of Irish folk heritage and its transmission through the collections of Edward Bunting and the adaptations of Thomas Moore, later reinterpreted by Britten. The analysis highlights the song’s allegorical force and

its capacity to synthesize mythological archetypes with historical consciousness, revealing the song as a poetic meditation on oppression, memory, and the enduring aspiration toward freedom.

Keywords: Britten, *Avenging and Bright*, Irish mythology, vocal miniature

Introducere

Muzica și cuvântul scris s-au întâlnit deseori de-a lungul timpului, îmbogățind cultura universală cu opere de artă importante și puternic conturate. Simbioza deplină dintre arta sunetelor și arta cuvintelor s-a desăvârșit în perioada epocii romantice, atunci când compozitorii au preferat genurile muzicale care stăteau sub semnul literaturii, precum liedul, poemul simfonic, opera lirică sau muzica cu program. Liedul este genul muzical miniatural compus pentru voce și pian pe texte literare, care s-a cristalizat în secolul al XIX-lea, având rădăcini în tradiția cântecului german. Grigore Constantinescu în cartea sa *Patru secole de lied*, menționează: „Liedul este o piesă vocală pe un text poetic, cu acompaniament instrumental, interpretată de o voce cultivată. Din punct de vedere al genului, însăși

¹ E-mail: savin_beatrice96@yahoo.ro

noțiunea și constituirea liedului corespund ca stil poetic și muzical unor anumite schimbări și acumulări componistice succesive ale perioadelor din istoria muzicii” [1 p. 9].

Primul renumit compozitor care a pus genul poetico-muzical pe traiectoria marilor capodopere ale artei universale este Franz Schubert. Poeți precum Wilhelm Müller, Ludwig Rellstab, Friedrich Rückert, Ludwig Uhland, Johann Wolfgang von Goethe etc. au inspirat cu versurile lor expresivitatea vocal-instrumentală din compozițiile schubertiene, semnând împreună actul de naștere al genului de lied. Acesta a evoluat în conținut și formă în operele lui R. Schumann, J. Brahms sau H. Wolf, fiind ulterior preluat și adaptat de un număr mare de compozitori care au transmis frumusețea acestei arte de-a lungul timpului, până în zilele noastre. Un loc aparte în colecția universală de lied îl ocupă lucrările de inspirație folclorică, ele fiind deseori mărturii ale tradițiilor populare provenite din diferitele părți ale lumii.

În articolul de față vom analiza modul în care o astfel de miniatură vocal-instrumentală creată de compozitorul englez Benjamin Britten (1913-1976) reușește prin text și muzică să recreeze o frântură din istoria zbuciumată a Irlandei. Lucrarea sa, *Avenging and Bright*, face parte din culegerea de lieduri de inspirație folclorică *Folksong Arrangements*, ce cuprinde 61 de piese. Aici se regăsesc și liedurile inspirate din vechea muzică populară irlandeză.

Contextul istoric al tradiției irlandeze

Înainte de a analiza lucrarea propusă vom parcurge, pe scurt, contextul istoric zbuciumat în care a supraviețuit pe insula Irlanda muzica tradițională – uneori ca o alinare, alteori ca o încurajare, comportând cel mai adesea nuanțe politice. Având la origine dorința englezilor de a controla pe deplin Insulele Britanice, conflictul dintre Anglia și Irlanda a fost deosebit de intens și a durat aproape opt secole. Pe tot parcursul acestor ani, irlandezii au opus o rezistență îndârjită. Tensiunile au apărut încă din secolul al XII-lea, odată cu intervenția lui Henry al II-lea în reorganizarea Bisericii Irlandeze și în calmarea înfruntărilor civile, cu scopul supunerii teritoriilor față de coroana engleză. Irlandezii au ripostat prin numeroase rebeliuni, iar unii nobili au încercat să recâștige independența. În 1541 Irlanda a fost proclamată regat, iar regele englez Henry al VIII-lea s-a declarat rege și al acestei țări. Cu toate acestea, revoltele au continuat. Din această perioadă disputa religioasă s-a adâncit, catolicii irlandezi confruntându-se cu monarhia anglicană, iar încercările de decatolicizare au generat confruntări sângeroase.

În secolul al XVI-lea s-a aplicat o politică de colonizare și de expropriere a nobililor catolici. Irlandezii au rămas fideli credinței lor, în ciuda războiului cromwellian (1649-1653), al cărui bilanț este necunoscut cu exactitate, dar estimările moderne vorbesc despre pierderi între 15% și 50% din populația nativă; foametea și ciuma au urmat acestei perioade. Războiul a devastat multe elemente ale identității culturale irlandeze – numeroase cărți și documente au fost distruse, dar tradiția harpismului², transmisă preponderent oral, a supraviețuit tocmai pentru că nu fusese fixată în scris. Dorința regelui James al II-lea Stuart (ultimul monarh catolic al Angliei, Scoției și Irlandei) de a restaura catolicismul în Anglia a provocat Revoluția Glorioasă (1688), din înăbușirea căreia a rezultat o legislație ce a revocat majoritatea drepturilor catolicilor irlandezi, precum accesul la universități, iar profesiile, cum ar fi avocatura și participarea în Parlament, le-au fost restricționate, forțându-i pe mulți să treacă la anglicanism pentru a-și păstra drepturile.

Abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea catolicii au fost readmiși în Parlamentul irlandez, dar pornirile anti-engleze au rămas adânci. Ecoul Revoluției Franceze a alimentat din nou lupta pentru libertate, culminând cu revolta din 1798, reprimată sângeros și soldată cu aproximativ 50.000 de morți. Urmările au fost severe: în 1801 regatul și Parlamentul irlandez au fost desființate, iar insula a devenit

2 Cel mai important instrument în cultura irlandeză este harpa, unul dintre elementele definitorii ale culturii muzicale irlandeze. Aceasta este asociată întotdeauna cu tradiția bardică, arta mînuirii sale fiind transmisă din generație în generație. Instrumentul a devenit simbolul Irlandei încă din Evul Mediu, iar în prezent îl regăsim pe scară largă, inclusiv ca stemă a țării.

parte a Regatului Unit al Marii Britanii și Irlandei. Pentru a tempera naționalismul, britanicii au restabilit unele drepturi ale catolicilor în 1829, dar resentimentele persistau. Marea Foamete (1845-1852), agravată de epidemii și de monopolul proprietarilor de pământ, în mare parte englezi, a demonstrat incapacitatea guvernului britanic de a gestiona criza și a declanșat emigrația masivă spre SUA.

În 1919 Irlanda a devenit republică, iar după Primul Război Mondial, în 1922, tratatul anglo-irlandez a împărțit insula în două: Statul Liber Irlandez (țară independentă, azi Republica Irlanda) și Irlanda de Nord (care s-a autoguvernă până în 1972 și azi face parte din Regatul Unit). Partea de nord, majoritar protestantă și unionistă, a rămas în Regatul Unit, deși impulsurile anti-engleze persistă și astăzi. De-a lungul acestor secole, prin muzică și poezie, poporul irlandez și-a exprimat dorința de libertate, identitate națională și unitate – idealuri pe care le-a transmis prin cântecele și versurile tradiționale.

Gerry Smyth în cartea *Music In Irish Cultural History* relevă: „Pentru irlandezi, muzica a fost o compensație a faptului că ei s-au născut o rasă învinsă politic, o alinare atunci când și-au dorit să își amintească, și o distragere când și-au dorit să uite” [2 p. 4]. În urma emigrației abundente din perioada foametei, prin muzica folclorică, fiecare irlandez putea să își „cânte” identitatea națională, chiar și prin simpla ascultare a unei lucrări, dar mai ales prin compoziție sau interpretare, acest lucru devenind ca un ritual social, care întărea individualitatea națională.

Conservarea și transmiterea tradiției muzicale irlandeze

Primele dovezi scrise ale muzicii populare irlandeze datează din secolul al XVII-lea. În acea epocă existau mai mult cântece vocale; cu timpul, însă, acestea au început să fie acompaniate de către instrumente, harpa fiind instrumentul preferat. Pentru ca moștenirea muzicală și poetică tradițională să fie transmise generațiilor următoare, sub formă scrisă, la finele secolului al XVIII-lea (1792), Henry Joy McCracken³ și James McDonnell⁴ au creat un proiect-festival care s-a ținut la Belfast. Scopul proiectului a fost ca muzica și textele vechi irlandeze să fie regăsite, culese, protejate și puse la loc de cinste în istoria tradițiilor culturale.

Edward Bunting⁵ s-a numărat printre cei care au participat la transcrierea muzicii. Respectul față de tradiția muzicii irlandeze și față de barzi, dragostea pentru țărâmul natal și dorința de a rămâne intactă identitatea țării l-au făcut să-și dedice întreaga viață culegerii muzicii tradiționale irlandeze. Colecțiile sale de melodii populare i-au captat atenția lui Thomas Moore⁶, care a admirat, la rândul său, moștenirea muzicală a țării natale, preocupat fiind în special de *Ancient Music of Ireland*, o culegere care a luat naștere în urma festivalului de la Belfast din 1792. Moore a preluat albumul și l-a modificat în perioada 1808-1834, a tradus textele în limba engleză și a utilizat armonii adaptate vremii în acompaniamentul de pian. Unul din scopurile sale în prelucrarea muzicii lui Bunting era scoaterea în evidență a conținutului sensibilității și frumuseții artei sonore.

Benjamin Britten a preluat muzica rezultată în urma ajustării lui Moore și Bunting și a recreat o culegere de zece miniaturi vocal-instrumentale, păstrând textul lui Thomas Moore. Prelucrarea cântecelor irlandeze ale lui Moore de către Britten a însemnat o ofrandă de pace a reconcilierii pe care compozitorul a oferit-o irlandezilor.

Contextul mitologic: legenda fiilor lui Usna

Liedul *Avenging and bright* („Răzbunătoare și strălucitoare”) se bazează pe o legendă irlandeză foarte veche, povestea celor trei fii uciși ai lui Uisneach și răzbunarea acestora. Compoziția lui Britten exprimă sentimentele războinice ale poporului îndelung asuprit, printr-o desfășurare muzicală viguroasă, bine ritmată, în care partea vocală și acompaniamentul pianistic se susțin reciproc în crearea

3 Henry Joy McCracken (1767-1798) – republican irlandez executat la Belfast pentru rolul său de comandant al forțelor *The Society of United Irishmen* din Antrim în Revolta din 1798.

4 James McDonnell (1763-1845) – fizician și erudit irlandez, figură activă și liberală în viața civică și politică a Belfastului.

5 Edward Bunting (1773-1843) – muzician și culegător de folclor irlandez.

6 Thomas Moore (1773-1843) poet, prozator, compozitor, „bardul Irlandei” în secolul al XIX-lea.

sonorităților aspre ale îndemnului la luptă. Indicația de interpretare *Fast and fierce*, care înseamnă „rapid și feroce” sau „iute și aprig” arată de la început caracterul înflăcărat al piesei.

Tabelul 1. Versurile liedului

<i>Avenging and bright (Crooghan a venee)</i> 1. <i>Avenging and bright fall the swift sword of Erin On him who the brave sons of Usna betrayed! For ev'ry fond eye which he waken'd a tear in, A drop from his heart-wounds shall weep o'er her blade.</i> 2. <i>By the red cloud which hung over Conner's dark dwelling, When Ulad's three champions lay sleeping in gore By the billows of war which so often high swelling, Have wafted these heroes to victory's shore!</i> 3. <i>We swear to avenge them! no joy shall be tasted, The harp shall be silent, the maiden unwed, Our halls shall be mute, and our fields shall lie wasted. Till vengeance be wreaked on the murderer's head!</i> 4. <i>Yes, monarch! though sweet are our home recollections, Though sweet are the tears that from tenderness fall; Though sweet are our friendships, our hopes and affections, Revenge on a tyrant is sweetest of all.</i>	1. Răzbunătoare și strălucitoare cade sabia iute a Erinului Asupra celui ce i-a trădat pe bravii fii ai lui Usna! Pentru fiecare ochi drag care a vărsat o lacrimă, Un strop din rănilor inimii lui va plânge pe tăișul sabiei. 2. Pe norul roșu ce atârna deasupra întunecatei case a lui Conner, Când cei trei campioni ai Uladului dormeau în sânge, Pe valurile războiului care, atât de des ridicându-se, I-au purtat pe acești eroi la țărnul victoriei! 3. Jurăm să-i răzbunăm! Nicio bucurie nu va fi gustată, Harpa va fi tăcută, fecioara va rămâne nemăritată, Sălile noastre vor fi mute, iar câmpiile noastre vor zăcea pustiite, Până ce răzbunarea va fi înfăptuită pe capul ucigașului! 4. Da, rege! Deși dulci sunt amintirile de acasă, Deși dulci sunt lacrimile ce curg din tandrețe, Deși dulci sunt prietenii, speranțele și afecțiunile noastre, Răzbunarea asupra unui tiran este cea mai dulce dintre toate.
--	--

Ne vom opri asupra expresiei „Crooghan a venee”, care apare în paranteza de sub titlul liedului. Această îmbinare de cuvinte care provine din irlandeză poate fi interpretată în mai multe feluri. Spre exemplu, ea ar putea fi o variantă a „Cruacháin a Bheannaithe”, care s-ar traduce prin „Colina binecuvântată” sau „Fortul binecuvântat”. Ca în cazul tuturor elementelor istorice care s-au transformat în legendă și apoi în mit, formularea de mai sus se poate referi la un loc, la o expresie poetică sau la o evocare a eroismului sau a mitologiei irlandeze.

Posibilele interpretări pot fi atât din domeniul concretului geografic cât și al mitologiei irlandeze: „Crooghan” poate face aluzie la un loc deopotrivă istoric, cât și mitic, Cruacháin, care era capitala regatului Connacht în mitologia irlandeză, locul în care se afla curtea reginei Medb (Maeve) și a regelui Ailill [3 pp. 37, 40]. În mituri, acest loc este asociat cu intrările în lumea de dincolo.

Cuvântul „venee” din „Crooghan a venee” este rezultatul unei transliterații a cuvântului „Bheannaithe” din limba irlandeză a cărei semnificație este de „sfânt” [4 p. 134] sau „binecuvântat” [5 p. 219]. O posibilă interpretare a expresiei este „Cruacháin, locul binecuvântat”. „Erin” este o variantă a numelui Irlandei, Éire [6 p. 97]. În literatură și poezie, „Erin” este folosit adesea pentru a evoca emoții de patriotism, frumusețe naturală sau moștenire culturală. În versurile de mai sus, „sabia lui Erin” simbolizează puterea, răzbunarea sau spiritul de luptă al poporului irlandez. „Usna” (Uisneach în irlandeză) este un termen de importanță majoră în mitologia țării, el semnificând atât un loc geografic, dealul care marchează centrul Irlandei și care are o încărcătură religioasă specială [3 pp. 178-179], cât și figura legendară cu numele de Uisneach, ai cărui fii sunt personajele centrale într-una dintre cele mai cunoscute povești din Ciclul Ulster⁷: „Deirdre of the Sorrows” sau „Exile of the Sons of Usna” [3 p. 98].

Pentru o mai bună înțelegere a contextului mitologic al poveștii, este necesară o clarificare a evenimentelor ei. Usna (sau Uisneach) era tatăl a trei frați războinici: Naoise, Ainnle și Ardan. Aceștia au fost exilați din cauza poveștii de dragoste dintre Naoise și Deirdre, femeia considerată cea mai frumoasă din Irlanda, dar destinată să devină soția regelui Ulsterului, Conchobar mac Nessa. Frații au fost trădați și uciși în mod perfid de Conchobar, ceea ce a dus la războaie și răzbunări sângeroase, marcând un episod dramatic din mitologia irlandeză.

7 Cúige *Uladh* (în Irlandeză) este una dintre cele patru mari ramuri ale mitologiei irlandeze, alături de Ciclul Mitic, Ciclul Fenian și Ciclul Istoric. Această colecție de povești și legende se concentrează în jurul regiunii Ulster, situată în partea de nord a Irlandei, și în special în jurul curții regelui Conchobar mac Nessa și a eroilor săi.

În contextul versurilor, „fiii lui Usna” evocă tema trădării, eroismului și a dorinței de răzbunare, toate fiind motive recurente în literatura și mitologia irlandeză. Este un simbol al onoarei călcate în picioare și al luptei pentru justiție.

„Ulad” face referire la regiunea istorică din nordul Irlandei, cunoscută în prezent ca Ulster [6 p. 229]. În contextul acestor versuri, „Ulad” evocă moștenirea mitologică și eroică a regiunii. Această colecție de povești mitologice include figuri legendare precum Cúchulainn [3 p. 41] (unul dintre cei mai mari eroi din mitologia irlandeză) și povești despre războaie, răzbunare și eroism, în special în legătură cu triburile și regatele care existau în această zonă în perioada precreștină. În versuri, menționarea „Ulad's three champions” face aluzie la cei trei frați războinici – Naoise, Ainnle și Ardan, fiii lui Usna, simboluri ale curajului și sacrificiului în cultura irlandeză.

Numele de „Conner” este o adaptare a numelui regelui Conchobar mac Nessa. Conchobar este asociat cu episoade ale Ciclului Ulaid (Ulster) și cu poveștile eroice ale regiunii, în special cu cele din „Táin Bó Cúailnge”. Conchobar mac Nessa, regele Ulaid-ului, a fost un personaj tragic în multe dintre aceste povești, mai ales în contextul trădării și al conflictului cu fiii lui Usna. Trădarea lui Conchobar față de aceștia, care a dus la moartea lor, este un eveniment central în mitologia irlandeză și este un motiv pentru jurământul de răzbunare din aceste versuri.

Titlul poemului *Avenging and bright*, dublat fiind în primul vers, stabilește viziunea unilaterală asupra lumii. Eul poetic surprinde o dihotomie universală asupra asupritor-asuprit, exercitată în toată istoria omenirii. Discursul poetic se manifestă într-un cadru mitic, care se îmbină cu cel istoric, în revolta continuă a poporului irlandez împotriva celor care l-au condus de-a lungul timpului. Universul liric se conturează în trei etape.

Prima secvență, formată din primele două strofe, este dominată de personaje mitice, fiind situată în *illo tempore*, și prezintă o imagine a trecutului glorios, dar nedefinit cronotopic. Se vorbește despre eroi și tirani, despre Erin, întrupare a poporului. Apare motivul sabiei, care creează o metaforă implicită: poporul se va răzbuna pe tiranie, după modelul mitologic. Imaginea cromatică denotă incertitudine și suferință – „red cloud”, „billows of war” – realizând trecerea către timpul prezent.

Mit și istorie în discursul muzical

Liedul este compus în măsura de $\frac{3}{4}$ pe baza unei vechi melodii populare, o melodie pentacordică, doric-minoră. Indicația de caracter *Fast and Fierce* are efect și asupra *tempo*-ului care se păstrează avântat pe tot parcursul lucrării. Forma lucrării este o temă cu variațiuni armonice în care melodia populară repetată de trei ori identic la voce primește ipostaze de armonizare diferite. Acompaniamentul respectă caracterul modal al materialului melodic, compozitorul utilizând înlanțuiri acordice plagale și funcțiuni pe trepte secundare care conferă discursului asprime prin instabilitate armonică. Pianul oferă o scurtă introducere de două măsuri ce au la bază figurația pregnantă care însoțește trei din cele patru strofe ale piesei. Mâna dreaptă execută în registrul acut cascade ale unor arpegii descendente, rapide, care recrează specificul sonor al harpei. Aceste ornamentații repetitive par că se prăvălesc pe timpul întâi al fiecărei măsuri, așteptând parcă o rezolvare cadențială care refuză să apară, creând impresia unui conflict perpetuu. Mâna stângă marchează ritmic timpul întâi și timpul al doilea, acesta din urmă fiind accentuat, inițiind prin acorduri disonante și nuanțe puternice un fond muzical impetuos.

La fel de hotărâtă apare și linia melodică a părții vocale, care debutează în nuanța de *forte*, adăugând în plus forță prin sunetele accentuate pe parcurs. Substratul pentacordic străvechi al cântecului citat rezultă din desenul melodic al primei strofe. De la primul sunet cu care începe fraza și pe toată perioada primelor două strofe, expresia sonoră creată de îmbinarea dintre voce și pian sugerează o stare conflictuală. Melodia solistului și acompaniamentul instrumental cuprind un ambitus larg, corespunzător amplitudinii înfruntării dramatice exprimate în poezie. Linia melodică ce însoțește versurile are un caracter narativ, ea se înalță la octavă și revine în mod repetat – așa cum cere compozitorul, rapid și feroce – sugerând atât speranța, cât și căderea din sufletul luptătorilor supuși unor grele încercări.

Putem observa în exemplul următor îmbinarea celor două elemente – vocal și instrumental – în realizarea fondului muzical năvalnic, care formează un tot unitar cu versurile. De asemenea, se poate urmări insistența compozitorului în menținerea nuanțelor puternice prin notarea cu *sforzando* a fiecărui prim timp al măsurii, prin nuanța de *forte*, precum și prin accentele din discursul vocal și, nu în ultimul rând, indicația de caracter *Fast and fierce* (rapid și feroce).

Exemplul 1

Fast and fierce

VOICE

1. A - veng - ing and bright fall the
2. By the red cloud which hung o - ver

PIANO

swift sword of E - rin On him who the... brave sons of
Con - serv's dark dwell - ing, When U - lads three cham - pions lay

Atmosfera creată de fondul sonor se schimbă odată cu debutul strofei a treia, când, împins de spiritul răzbunării, eul colectiv își abandonează orice sursă de bucurie și se scufundă într-o liniște de mormânt, care nu poate fi ruptă decât prin moartea asupritorilor. Muzica tace, „fecioara”, metaforă a frumuseții pure, rămâne un ideal neatins, iar spiritul irlandez „be merry and gay”, specific adunărilor de socializare, este înlocuit de o așteptare tăcută.

Acest lucru este exprimat prin murmurul subteran realizat de basul instrumental care execută grupuri de optimi egale în registrul grav al contraoctavei, peste care se suprapun acorduri compacte, detașate, în nuanță de *piano*. Timbrul sonor se schimbă, devenind sumbru, inițiind totodată un dialog al poetului cu sine însuși. Partea solistică interpretează aceeași melodie preluată din primele strofe, dar într-o variantă mai reținută și mai diminuată⁸. Totul cade în tăcere și nemișcare, ca într-o vrajă ce poate fi ruptă doar prin răzbunare. În exemplul următor pot fi observate schimbările muzicale care creează atmosfera apăsătoare a așteptării deznodământului.

Exemplul 2

in undertones

VOICE

3. We swear to a - venge them! - no joy shall be

PIANO

tear in, A drop from his heart-wounds shall weep o'er her blade,
swell - ing, Have waf - ted these he - roes to vic - to - ry's shore!...

(without Ped.)

⁸ In undertones – modul de interpretare cerut de compozitor.

Ultima secvență este o adresare directă către monarh, reprezentant al arhetipului tiranului. Exclamația retorică „Yes, monarch!” deschide repetiția adjectivului „sweet”. Ideea poetică finală este clară: deși viața continuă cu bucurii și suferințe, nu există ideal mai înalt decât libertatea poporului. Astfel, prin simetria incipit-final, miticul este adus în prezent, unde ridicarea sabiei mitice și tăierea legăturilor care țin poporul reprezintă cel mai „dulce” ideal.

În acest sens, în ultima strofă se remarcă revenirea manierei inițiale de acompaniament, dar cu funcțiuni pe trepte secundare mai dense, sporind tensiunea armonică. Alături de indicația de interpretare *heavy*⁹, aceasta creează un sentiment de certitudine, iar muzica se îndreaptă către un final plin de speranță. Ultimele măsuri ale compoziției întăresc aceste idei. Ambitusul muzical se lărgeste prin ascensiunea liniei melodice solistice spre registrul acut, în timp ce acompaniamentul pianistic crește în intensitate sonoră, executând o linie descendentă alcătuită din octave accentuate, înainte de a relua pentru ultima dată motivul ornamental arpeggiat, asemenea unei scriituri de tip harpic. Finalul aduce o falsă relație, ciocnirea dintre *sol diez* și *sol becar* simbolizând conflictul puternic dintre cele două forțe.

Concluzii

Așadar, versurile, pianul și vocea umană surprind în liedul creat de Britten spiritul războinic ce a însoțit tradiția lirică irlandeză de-a lungul timpului. Cunoașterea și înțelegerea acestuia conferă interpreților capacitatea de a fi veridici, de a utiliza elasticitatea și forța – vocală și instrumentală – pentru a convinge și a surprinde în continuare publicul cu acest tip de repertoriu.

Liedul *Avenging and bright* se dovedește a fi nu doar o miniatură vocală de inspirație folclorică, ci o veritabilă dramă condensată, în care Britten reușește să unească trei dimensiuni esențiale: mitologică, istorică și morală. Departe de a reprezenta doar o simplă prelucrare folclorică, liedul transcende materialul tradițional, transformându-l într-un simbol al conștiinței naționale și al universalității suferinței umane.

În concluzie, *Avenging and bright* poate fi interpretat nu doar ca o pagină muzicală de inspirație irlandeză, ci ca o alegorie a tuturor popoarelor care, confruntându-se cu opresiunea, își caută libertatea prin memorie, artă și spirit. Prin claritatea construcției, echilibrul dintre pasiune și rigoare și simbioza dintre poezie și muzică, Benjamin Britten oferă o veritabilă lecție de umanism artistic – o demonstrație a modului în care arta poate transforma durerea istorică în frumusețe eternă.

Referințe bibliografice

1. CONSTANTINESCU, Grigore. *Patru secole de lied: miniatura vocală acompaniată, genul liedului și variantele sale*. București: Editura Muzicală, 2016. ISBN 978-973-42-0934-7.
2. SMYTH, Gerry. *Music in Irish Cultural History*. Dublin: Irish Academic Press, 2009. ISBN 978-0-7165-2985-0.
3. SMYTH, Daragh. *A Guide to Irish Mythology*. Dublin: Irish Academic Press, 1996. ISBN 0-7165-2612-3.
4. COLLINS. *Collins Irish Dictionary Express*. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1997. ISBN 0-00-719642-3.
5. FOCLÓIR SCOILE. *Foclóir Scoile English-Irish/Irish-English Dictionary*. Dublin: An Gúm, 1998. ISBN 1-85791-121-0.
6. BERRESFORD ELLIS P. *A Dictionary of Irish Mythology*. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc, 1987. ISBN 0-87436-553-8.

Manuscris primit la 28.05.2026. Acceptat pentru publicare la 25.06.2026.

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

⁹ Accent puternic, apăsător. Trebuie cântat cu mai multă greutate și forță, astfel încât sunetul să fie mai plin, solid, dominant.

ROLUL ȚAMBALULUI ÎN REDAREA CONȚINUTULUI ARTISTIC ÎN IMPROVIZAȚIE ȘI TOCCATINĂ DE VLADIMIR ROTARU

THE ROLE OF THE DULCIMER IN THE RENDERING OF ARTISTIC CONTENT IN IMPROVIZATION AND TOCCATINA BY VLADIMIR ROTARU

GALINA CHIFORIȘIN¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-9964-5259>

CZU [780.8:780.616.41]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.10>

Articolul de față conține o schiță de analiză a ciclului bipartit „Improvizație și Toccatină” semnat de Vladimir Rotaru, din perspectiva capacităților tehnice ale țambalului în exprimarea conținutului artistic al lucrării. Prima dintre cele două piese pentru țambal solo ale lui V. Rotaru – „Improvizație” – se apropie de specia folclorică doină. Aici compozitorul utilizează imagini lirice, meditative și epice, bazându-se pe principiile de construire a formei inerente improvizației. A doua piesă – „Toccatină” – exprimă viu energia dinamică a perpetuum mobile, nuanțată cu elemente ale dansului moldovenesc. Astfel, constatăm că V. Rotaru percepe țambalul ca un instrument solo, capabil să reproducă, în egală măsură, atât exprimarea lirică cât și cea motorică. Această constatare a permis autoarei să abordeze evoluția instrumentului muzical în cauză, care, inițial, era caracteristic folclorului, dar, pe parcurs, a intrat în arsenalul muzicii academice și și-a extins semnificativ capacitățile tehnice și interpretative.

Cuvinte-cheie: conținut, doină, formă, gen, Vladimir Rotaru, stil, țambal

This article contains a sketch of the analysis of the two-part cycle „Improvisation and Toccatina” signed by Vladimir Rotaru, from the perspective of the technical capabilities of the dulcimer in expressing the artistic content of the work. The first of the two pieces for solo dulcimer by V. Rotaru is close to the folkloric doina species. In it, the composer embodies lyrical, meditative, epic images and uses the principles of constructing the form inherent in improvisation. Toccatina vividly expresses the dynamic energy of perpetuum mobile, nuanced with elements of Moldavian dance. Thus, we understand that V. Rotaru interprets the dulcimer as a solo instrument, equally capable of expressing lyricism and motor expression. This finding allowed the author to approach the evolution of the musical instrument, which was initially characteristic of folklore, but entered the arsenal of academic music and significantly expanded its technical and interpretative capabilities

Keywords: content, doina, form, genre, Vladimir Rotaru, style, dulcimer

Introducere

În acest studiu autoarea își propune să realizeze analiza muzicologică a ciclului bipartit pentru țambal solo *Improvizație și Toccatină* de V. Rotaru, în care vor fi evidențiate elementele de limbaj, formă, gen, dar și aspectele ideatice redade de instrumentul solist în vederea elucidării rolului artistic și tehnic al acestuia. Cele două piese prezintă interes din punct de vedere al rolului atribuit solistului, timbrului instrumental, posibilităților tehnice, modului de abordare și de redare a originalității componistice. În-suși titlul atrage prin combinația celor două piese într-un ciclu bipartit preclasic, redat într-o formă autohtonă din punct de vedere al formei, abordării genului și metodei de lucru cu materialul propriu-zis. Pentru realizarea acestui articol, am studiat diverse surse științifice semnate de V. Axionov, G. Ciaicovschi-Mereșanu, V. Babii, E. Mironenco, A. Alexandreanu, A. Gusarova, în care este abordată problema cercetării domeniului teoriei și istoriei muzicii și folclorului muzical. Astfel, investigațiile căpătate ne-au determinat să analizăm și să scoatem în evidență capacitățile tehnice ale țambalului solo în crearea unei imagini artistice în cele două piese *Improvizație și Toccatină* de V. Rotaru.

¹ E-mail: iabanji.95@mail.ru

Caracteristica generală a ciclului

Ciclul *Improvizație și Toccatină* în varianta originală pentru pian este scris în 1976. La 16 mai 1998 autorul face o transcriere pentru țambal solo, iar motivul creării anume pentru țambal ar fi fost, probabil, interesul compozitorului pentru multitudinea de instrumente solistice, cărora le dedică diverse capodopere. În aceeași perioadă V. Rotaru scrie un șir de lucrări cum ar fi: *Capriciu* pentru fagot și orchestră (1976); *Cinci piese moldovenești* pentru cvartet de coarde (1976); *Improvizație* pentru clarinet solo (1976); *Expromt* pentru pian (1977), iar mai târziu dedică un opus țambalului solo intitulat la fel *Improvizație* (1980) [1 p. 77]. Actuala redacție pentru țambal solo este interpretată de țambalagiul Marcel Comendant, în varianta căruia piesa este înalt apreciată atât de profesioniști cât și de publicul meloman. Ciclul este format din două piese cu titlu sugestiv, prima având rol de introducere în stil folcloric, cel de doină, în caracter rubato și narativ, iar cea de a doua exprimă viu energia dinamică a perpetuum mobile, nuanțată cu elemente ale dansului moldovenesc. Însuși compozitorul menționează: „Eu gândesc cu ajutorul folclorului, atunci când toate resursele muzicale de expresivitate sunt îmbibate de spirit folcloric, și, dacă aș zice mai concret și laconic, eu scriu în limbaj muzical național moldovenesc”² [2 p. 13].

Țambalul are o istorie îndelungată de dezvoltare. De la apariția sa și până în prezent a suferit modificări de formă, cele mai cunoscute fiind versiunea mică și versiunea mare a acestuia, care au fost adaptate în dependență de modul de utilizare și zonele de dezvoltare. Țambalul a fost inclus în creația componistică autohtonă a diferitor regiuni cu diverse scopuri: fie pentru a ilustra elementul identitar, fie pentru a contribui, prin timbrul său inedit, la evidențierea originalității sau chiar pentru a reda intonațiile folclorice ale creațiilor [3]. În studiul său dedicat organologiei, referindu-se la țambal, Vladimir Babii scrie: „Țambalul este un instrument complex și, evident, cuprinde toate facturile muzicale și funcțiile orchestrale: de la melodie până la bas. Cât privește executarea elementelor de factură polifonică, instrumentul este în stare să interpreteze melodii distante și, în același timp, să mențină sunete pedale prelunge în registrul grav, să execute două melodii polifonice independente în formă de imitație sau mișcare opusă etc.” [4 p. 198].

Continuând această idee, într-un articol dedicat valorificării țambalului în cultura muzicală Anastasia Alexandreanu scrie: „Țambalul reprezintă atât un instrument solistic cât și unul orchestral, adică este inclus în componența orchestrei, fie populară, fie simfonică. Astfel, lucrări originale valoroase au fost scrise de compozitori și interpreți consacrați din Republica Moldova. Aceștia, având un anumit atașament față de tradițiile locale, continuă să valorifice instrumentele muzicale tradiționale, păstrând și unele elemente din stilistica folclorică din țara de origine, compunând creații noi, care ajung să fie interpretate în toată lumea, inclusiv și în Republica Moldova. Astfel, ei nu doar îmbogățesc repertoriul mondial pentru țambal, dar și promovează la nivel internațional valorile autohtone” [5 p. 46].

Vladimir Rotaru este unul dintre compozitorii naționali care se prezintă a fi interesat de instrumentul folcloric țambalul și scrie pentru acesta două piese intitulate *Improvizație și Toccatină* pentru țambal solo, care reprezintă lucrări instrumentale dintr-un ciclu bipartit preclasic asemănător celui de tip preludiu și fugă. Din perioada barocului muzical compozitorul preia genurile și menirea acestora: *Improvizația* fiind asociată cu un preludiu ale cărui rigori sunt bine stabilite – manieră improvizatoriică, rolul introductiv și prezentarea, de regulă, a caracterului și tonalității, iar *Toccatina* este asemănătoare cu fuga, care se evidențiază prin strictețe, manieră polifonică cu tematism ascuns în voci. Totodată, menționăm că în aceste piese țambalul reprezintă timbrul caracteristic domeniului folcloric, atât ca și instrument cât și din punct de vedere al rolului vocii umane, care exprimă diverse trăiri lăuntrice, stări emoționale și intonații tipice speciei *doina*. Dintre caracteristicile folclorice sunt prezente stilul improvizatoric, maniera *ad libitum*, dar și însuși timbrul instrumentului popular – țambalul, care, per ansamblu, creează și evidențiază identitatea națională autohtonă. După cum afirmă V. Axionov în cercetarea sa, „cele mai folosite rămâneau a fi principiile de citare a melodiilor populare în teme-

2 Traducerea din limba rusă aparține autoarei.

le lucrărilor instrumentale, imitarea timbrurilor instrumentelor populare prin mijloace timbrale ale orchestrei simfonice, stilizarea genurilor folclorice, menite să accentueze originea etnică a concepției componistice” [6 p. 62].

Improvizatie

Întreaga piesă reprezintă o formă liberă de expunere a materialului sonor, scrisă în tonalitatea *h-moll*, aceasta fiind lipsită de măsură, ceea ce este tipic pentru specia folclorică *doina*, maniera improvizatorie prevalează prin frazarea textului muzical pe diverse formule ritmice, nuanțe dinamice și indicații de tempo. Aici putem evidenția linia melodică în două direcții – ascendentă și descendentă, de parcă ar ilustra, ideatic vorbind, o întrebare și un răspuns, cu mici pauze pe *ritenuto* între fraze. Tempoul, atribuit fiecărei trasări, la fel, nu este unul întâmplător sau banal, ci are rolul de a intensifica sau de a diminua esența și intonațiile stilistice de *doină*.

La nivel de formă, putem încadra frazele în patru compartimente cu diferite tempo-uri. Primul, *andante e molto rubato* pe nuanța de *ff*, debutează pe o intonație gravă cu fraza ascendentă, care stopează pe *fermato* și redă un strigăt, urmat de o meditație. Din start, se instalează caracterul tipic folcloric, fie instrumental sau vocal, de tip *rubato*. Țambalul, având o sonoritate profundă, capacități tehnice agile și diapazon larg, cu indicațiile autorului *crescendo e molto accelerando e presto possibile*, în timp foarte scurt cuprinde diverse intonații și caracter divers, ilustrând perfect tristețea și emoția lăuntrică pesimistă (**Exemplul 1**).

Exemplul 1. Improvizatie, primul compartiment, fraza 1



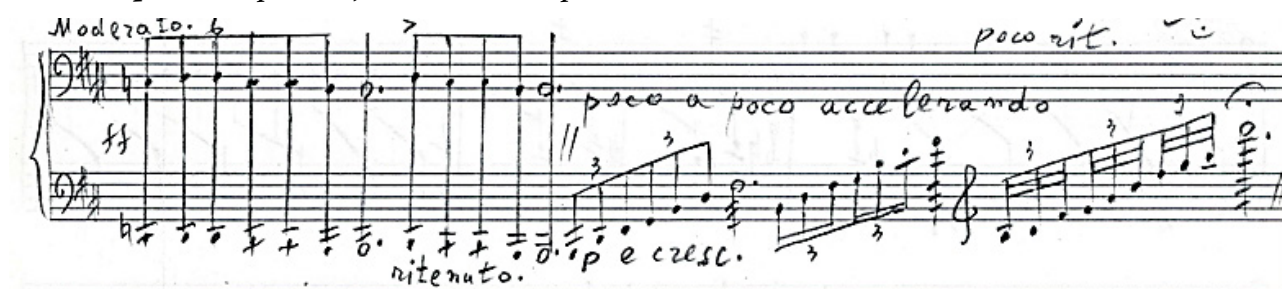
Imediat, ca răspuns, este trasată o frază descendentă, la fel având indicații de autor *poco a poco accelerando* și la sfârșit *ritenuto*. Acest duel de tempo-uri ilustrează fluxul de emoții foarte schimbătoare. Linia melodică este destul de fluidă și cuprinde un diapazon larg ce permite descătușarea emoțiilor (**Exemplul 2**).

Exemplul 2. Improvizatie, primul compartiment, varierea primei fraze

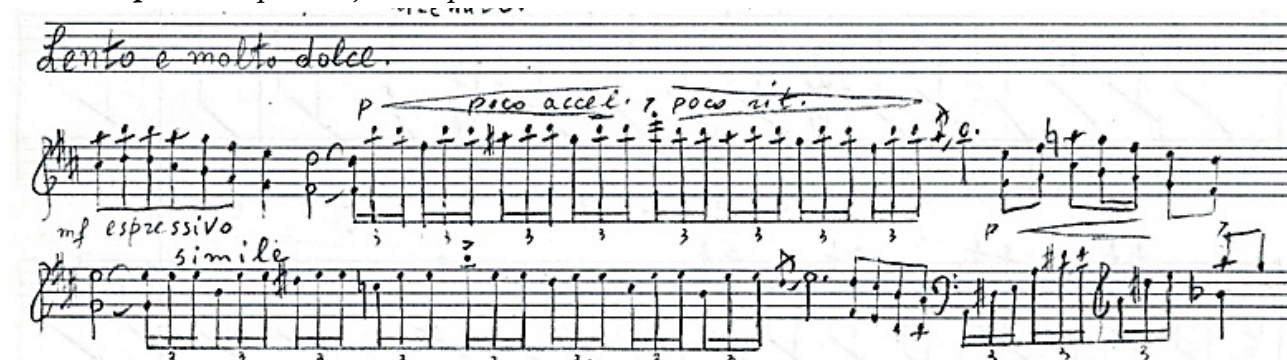


În continuare, la *moderato*, imaginea sonoră ilustrează intonații de suspin, fiind bazate pe intervalul de secundă expusă în octavă, astfel se imprimă intonații de bocet pe un frigid minor (**Exemplul 3**).

O altă frază redă caracterul epic narativ și completează parcă frazele anterioare, care erau frânte. În schimb, odată cu tempo-ul *lento e molto dolce*, se instalează formula ritmică de triolet și dublarea tematismului în intervalul de sextă într-o manieră cantabilă, materialul căpătând intonațiile unui cântec liric.

Exemplul 3. Improvizație, al doilea compartiment

Deși nu sunt indicații metro-ritmice care ar arăta direct acest fapt, la nivel sonor se conturează imaginea unui cântec narativ. Timbrul țambalului în registrul mediu ilustrează o linie melodică stabil emoțională și epică. Acest compartiment ar avea funcția părților medii din ciclul simfonic, în care eroul evadează în sânul naturii pentru a se conecta cu sine și a medita asupra trăirilor proprii. Astfel, și în acest caz, după precedentele frământări ale eroului bazate pe îndoieli, suspin și tristețe, vine tematismul calm și dulce, care mângâie sufletul prin diverse combinații de sonorități (**Exemplul 4**).

Exemplul 4. Improvizatie, compartimentul trei

După cele expuse anterior, emoțiile devin din ce în ce mai puternice și conturează o imagine sonoră încordată printr-un tempo *agitato*, dar bazat pe același material sonor *dolce*, ce finalizează piesa cu o frază în registru grav, stabil și intonațional derivând din frazele incipiente. Astfel se conturează un material concluziv ce denotă intonațiile sumbre și sentimente de tristețe (**Exemplul 5**).

Exemplul 5. Improvizatie, coda**Toccatină**

Comparativ cu *Improvizația*, piesa dată conturează radical un alt material sonor, dar și ideatic, artistic contrastant. Întregul conținut se structurează într-o formă bipartită cu repetarea exactă a celui de al doilea compartiment, care este clar indicat prin semnul *Dal segno al fine*.

Piesa începe cu un caracter viguros tipic de tocată, în *a-moll*, unde linia melodică este trasată în bas și susținută de un material mereu perpetuum. Acest tip de expunere denotă aspirații polifonice, iar metoda de variere reprezintă instalarea conținutului cu mici schimbări, fie de pe diferit ton, metru, registru sau dinamică diferită. Evidențiem aspectul metro-ritmic din cadrul acestei piese, care prezintă alternarea metrului binar și ternar la scurt timp între măsuri, ceea ce produce un ritm șchiop, instabil, un dezechilibru atât ritmic cât și emoțional. Or, acest lucru prezintă o formă de dificultate tehnică pentru instrumentist, care necesită o bună pregătire pentru a fi respectate toate indicațiile autorului. La fel de important este faptul că, deși, ca gen, prezintă aspecte ale barocului, totuși, tindem să evidențiem că efectul sonor creat este izbitor asemănător muzicii folclorice, ilustrând o altă specie – sârba, mai cu seamă că, în interpretarea țambalului, acest efect este și mai simțitor (**Exemplul 6**).

Exemplul 6. Toccatină, tema A



Apoi, în aceeași manieră, linia melodică capătă intonații curente descendente ale scării muzicale, iar trasarea acesteia, fiind într-un metru alternant, denotă frânturi melodice (**Exemplul 7**).

Exemplul 7. Toccatină, tema a¹



Materialul sonor este dezvoltat și trasat prin diferite moduri și tonalități, cum ar fi *C-dur*, *e-moll*, *F-dur* etc. Tematismul se păstrează, imaginea sonoră este stabilă, redată în același caracter viguros, vital și plin de energie, iar prin timbrul instrumentului și varierea materialului prin intonații stridente, salturi, mișcări bruște cu schimbul de octave, apoi și instalarea procedurii repetitiv, toate trasările imprimă muzicii imagine dinamică și înfricoșătoare (**Exemplul 8**).

Exemplul 8. Toccatină, tema B

Piesa se încheie dinamic, agitat, energic, metrul perpetuând între 5/8, 3/2, 2/2, registrele grav și acut sunt utilizate, practic, concomitent, iar salturile masive de peste două octave produc o impresie instabilă și nervoasă, dar și un efect de spațialitate (**Exemplul 9**).

Exemplul 9. Toccatină, tema b¹

Vedem că și în această piesă amprentele folclorice sunt bine contopite cu tradițiile clasice, tratate sub aspectul neoclasic autohton – formă și gen polifonic, concepute în stil, manieră, intonații, tehnică și sonoritate actuale. Spiritul național se conturează în țesutul armonic, modul de interpretare tehnică și stilistic la țambal, împreună cu ritmul și intonațiile altei specii folclorice – sârba, suprapuse fiind pe maniera polifonică din trecut, denotă originalitatea compozitorului de a reda neoclasicismul. S-ar părea că folclorul este încadrat direct în textura muzicală și cu greu poate fi delimitat ce este de uz folcloric și ce este strict academic. În acest sens, V. Axionov afirmă: „Pe parcursul deceniilor, în evoluția istorică a muzicii naționale, atitudinea compozitorilor față de folclor și față de tradițiile și curentele

muzicii profesioniste europene se modifică destul de evident. Esența acestor modificări poate fi determinată mai profund prin exegeza teoretică a interferențelor folclorului muzical – creația componistică” [5 p. 70].

Concluzii

În urma analizei celor două piese semnate de V. Rotaru, menționăm că atât titlurile cât și nivelurile stilistic, intonațional și ideatic redau contopirea muzicii academice prin utilizarea trăsăturilor stilistice ale barocului cu domeniul folcloric, din care sunt preluate specia de doină și sârbă. De asemenea, stilul improvizatoric, maniera rubato, *ad libitum*, ritmul șchiop, datorită alternării metrului ternat și binar, intonațiile de suspin, plus coloritul sonor al țambalului – toate la un loc accentuează identitatea națională. Cele două piese sunt diferite prin caracter, material sonor, gen, stil, manieră interpretativă, imagine sonoră, tonalitate, însă principiul de integritate persistă și în acest caz, deși sunt atât de diferite ca și conținut artistic, totuși, le unește maniera folclorică, prima asemănându-se cu o doină, iar a doua, după temperament, metru și tehnică interpretativă, se aseamănă vag cu o sârbă.

Astfel, este de menționat faptul că în domeniul componistic autohton se observă un număr destul de modest de creații pentru țambal, care presupun evidențierea anumitor tendințe stilistice, valorificarea sursei folclorice, dar și contopirea organică a acestora cu diverse tehnici de scriitură, de limbaj autentic. Or, aceste creații nu sunt suficiente pentru descoperirea tuturor posibilităților tehnice ale instrumentului, dar și a gamei largi a stilurilor pe care le poate executa țambalul. În acest sens, țambalul rămâne a fi cercetat și mai minuțios din diverse unghiuri, iar, odată fiind utilizat în practica componistică, acesta configurează identitatea națională.

Referințe bibliografice

1. CEAICOVSCHI-MEREȘANU, Gleb (alcătuitor). *Compozitori și muzicologi din Moldova*. Chișinău: Universitas, 1992.
2. МИРОНЕНКО, Елена. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
3. Țambal. In: *Patrimoniu cultural imaterial al Republicii Moldova*: portal. Disponibil: <https://www.patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/%C5%A3ambal> [accesat 2025-11-21].
4. BABII, Vladimir. *Studiu de organologie*. Chișinău: [S. n.], 2012 (Tipografia „Elena -VI” SRL). ISBN 978-9975-4346-5-2.
5. ALEXANDREANU, Anastasia. Aspecte ale valorificării țambalului în cultura muzicală din Republica Moldova. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conferința științifică internațională, 15 aprilie, 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 43–47. ISBN 978-9975-84-176-4. DOI: 10.55383/iadc2022.08.
6. AXIONOV, Vladimir. *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: Muzica instrumentală*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-50-012-5.

Manuscris primit la 09.03.2026. Acceptat pentru publicare la 24.04.2026.

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

IULIA ȚIBULSCHI'S RECOGNITION ON THE CONCERT STAGE: EVALUATION AND RECOMMENDATIONS

PROMOVAREA IULIEI ȚIBULSCHI PE SCENELE CONCERTISTICE: EVALUARE ȘI RECOMANDĂRI

JACOB WILDE¹

Fulbright Student Researcher,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-8158-1645>

CZU 78.071.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.11>

This article provides an assessment of the recognition Iulia Țibulschi's music has received. Performance trends of Iulia Țibulschi's music are analyzed in the context of scholarship regarding the promotion of music by women composers in the classical genre. Iulia Țibulschi's music, like that of many other women composers, faces considerable barriers entering the professional composition field. In conclusion some suggestions for next steps in raising the visibility and popularity of her works are provided, especially focused on the methods for concert programming.

Keywords: Iulia Țibulschi, women composers, representation, symbolic association networks

Acest articol oferă o evaluare a recunoașterii de care s-a bucurat muzica Iuliei Țibulschi. Tendințele de interpretare a muzicii Iuliei Țibulschi sunt analizate în contextul studiilor privind promovarea muzicii compozitoarelor din genul clasic. Muzica Iuliei Țibulschi, la fel ca și cea a multora alora compozitoare, se confruntă cu obstacole considerabile în accesarea domeniului compoziției profesionale. În concluzii sunt oferite câteva sugestii privind pașii următori pentru creșterea vizibilității și popularității operelor sale, accentuându-se în special metodele de programare a concertelor.

Cuvinte-cheie: Iulia Țibulschi, compozitoare, reprezentare, rețele de asocieri simbolice

Introduction

Moldovan composer Iulia Țibulschi was a major member of the classical music scene in Chișinău in the latter half of the 20th century. She worked as a professor of music at the conservatory, was involved in the publishing of the first editions of much of the local music, and was active as a composer of music for choir and solo voice [1]. As it is a goal of the author to promote her compositional output in Moldova and abroad, what follows is an assessment of the recognition Iulia Țibulschi's music has received. As a baseline, this essay assumes the reader shares the author's goal of promoting Iulia Țibulschi's music on the recital stage. Historic and current performance trends of Iulia Țibulschi's music are analyzed in the context of scholarship regarding the promotion of music by women composers in the classical genre. Suggestions are then provided for next steps in raising the visibility and popularity of Iulia Țibulschi's works, especially focused on the methods for concert programming.

Biography

Iulia Țibulschi is well known throughout Moldova as a composer of vocal music, especially of songs for children. She was born in 1933 in Leova, where she began her first compositional experiments: writing songs for games she played with her friends. She remembers her childhood years as very turbulent: filled with war, famine and frequent regime changes [2]. Her formal music education began in 1950 at the "Ștefan Neaga" secondary music school in Chișinău and continued in 1955 at

¹ E-mail: jacob.wilde@fulbrightmail.org

the “N. A. Rimsky-Korsakov” Conservatory in present day St. Petersburg. She studied musicology, focusing on elements of folklore in the works of Frederic Chopin and Karol Szymanowski [3]. Iulia Țibulschi returned to Chișinău in 1960 and became a professor at the “Gavriil Musicescu” Institute of Art, where she taught classes in harmony, music history and piano improvisation [2]. The 1970s saw Iulia Țibulschi shift her focus from teaching toward work as an academic researcher, editor and composer. During this time her academic writing continued to focus on Polish folklore, especially in works by Szymanowski [4 p.176].

The bulk of Iulia Țibulschi’s compositional output is from the 70s and 80s, arising from the collaboration with the poet Grigore Vieru. During this time period her songs were met with great success, receiving frequent air time on the radio and television, and being sung as a part of school curriculums [5 p. 161]. Iulia Țibulschi speaks about being also warmly received in Italy when performing piano improvisations, but her lasting success has generally been limited to Moldova and the surrounding regions [2]. Although her music has since fallen into relative obscurity, she still bears the awards she received for it, including the title of Honored Artist of Moldova and a 1995 UNESCO prize for the best choral composition for mixed choir for *Cântec de leagăn*.

Barriers Faced By Women Composers

The local success that Iulia Țibulschi experienced, though certainly not unheard of for a woman in the late 20th century, is notable. Even today it seems to be very difficult for women composers to break into the classical music world, which is still largely dominated by men from Western Europe and Russia. The 2024 report from Donne - Women in Music provides an especially straightforward assessment of the current situation, synthesizing concert programming data from over one hundred major symphony orchestras worldwide. The report shows that, of pieces scheduled for the 2023-24 season, only 7.5% were composed by women. Further, this very limited representation actually constitutes a decrease from that recorded in the 2022 report. On the other hand, music composed by the top ten male composers on the list represents over 30% of scheduled pieces—a slight increase from the previous report [6].

The minimal change (and undeniable regression) in diverse representation between seasons speaks to the steep uphill battle for anyone working to promote music composed by women. Although these statistics apply only to orchestral programming, they reflect trends in performance culture that also apply to the recital stage. Fortunately for promoters of Iulia Țibulschi’s work, the vocal recital as a performance medium offers much greater flexibility than the symphony orchestra. Much fewer people are involved in putting on a vocal recital, both in reference to the quantity of performers themselves, as well as the quantity of people in charge of making programming and administrative decisions.

Of course, no one person in the current classical music industry is to blame for the lack of women represented. The roots of the current situation extend back into history, compounding in effect to create a formidable wall separating many historical women from the possibility of having composed music in our modern standard repertoire. Women were often banned or dissuaded from music education, making it difficult to acquire the theoretical skills required to write any sort of major work. Access to patronage and publication was similarly limited for historical women composers which, in turn limited the chance that their works would be presented to a large audience or receive repeat performances. Finally, for works that surmounted these barriers, many women found that the critical reception of their works focused more on their gender than the music itself, with reviews often categorizing works as either too feminine to deserve recognition or too masculine to be a good composition by a woman [7].

In the light of these compounding barriers, musicologist Maria Citron urges all those involved in programming “to go beyond our basic impulse that assumes that if a piece has not survived it is automatically unworthy of consideration for serious performance and study” [7 p. 112]. Iulia Țibulschi

crossed many of these barriers, receiving an enviable music education and publishing multiple collections of her songs. On the other hand, that she wrote almost exclusively for children seems to have limited the long-term success of her songs, even though they hold up to well-respected examples of the art song genre in text setting and piano-vocal collaboration.

As musicians and educators work to add music composed by women to the list of standard repertoires, it is undeniable that some difficult decisions will need to be made. After all, the gaping holes in concert programs and curriculums are figurative, referring to the lack of representation. Literally speaking, schedules and bank accounts are often pushed to the limit for performances of music by composers already part of the canon. In order to include music by women to the list, some music by men will inevitably need to be sidelined. Although the addition of music by women to the canon remains both musically and politically controversial, there is already an established precedent for inclusion in the canon that supports the inclusion of women composers at the expense of men composers. A common goal in both curriculum and concert planning is to help students and audiences connect with the historical context the music was composed in. "Simply disregarding the glaring omission of female figures would...be to our students a great disservice, in failing to adequately address and bring to the forefront a major part of music and modern society" [8 p. 20]. Adding music composed by women to the canon not only serves to improve gender representation, but actually improves the historical accuracy of the canon.

Suggestions for Action

The barriers facing women composers, including Iulia Țibulschi, mainly center around difficulties in entering a deeply entrenched tradition that offers little flexibility for newcomers. As there is much less of a historical precedent for women's participation in classical composition, they have an especially difficult time breaking into the field in a lasting way. In Iulia Țibulschi's case, although her music was widely performed in the 70s and 80s, modern performances are generally limited to primary education classrooms. Laura Braden's research into symbolic association networks can help clarify the reasons behind this especial difficulty new and unknown composers face, as well as provide ideas for how to improve the situation.

Braden explains that, "Reputation grows and evolves through contact; therefore, performances, as points of contact, likely develop a composer's reputation for the musicians and audience, as well as the field and larger culture. When musicians and audiences encounter a composer in performance, they likely will encounter the composer in conjunction with another composer. Since people reflexively associate that which is encountered together and reputation is contingent on one's embedded social network, networks created through performance should have a significant effect on a composer's reputation and cultural recognition" [9 p. 198].

For composers without an established reputation this means that the way to develop a reputation is not just to perform their music, but to perform it in ways that connect them to already established networks of other composers. The benefit to a lesser known composer of pairing their music with well-known music seems to correlate with the size of the network it connects them to. In other words, what seems to be the most valuable factor is establishing for the audience a connection between the unknown and the canonical works. Conversely, simply placing some unknown piece alongside a well-known piece reportedly had a negative effect on the reputation of the unknown piece [9].

The most fruitful approach, then, will likely be to pair unknown composers with famous composers with whom they have a legitimate connection. Resources like the "Top 10" list from the 2024 Donne report can serve as valuable tools when searching for composers to leverage for the creation of symbolic association networks. Another useful tool for creating these networks can be providing a historical context within which audience members can understand the piece. Just like the connections formed with a well-known composer, these connections make it more likely the audience will

interact with the music as something worth remembering [10]. Braden further recommends avoiding themed or tokenized concerts, as these isolate the composers from the web of established networks, rarely creating lasting impressions on audience members [11]. Generally speaking, the most useful programming for the promotion of unknown composers integrates their works into conventional symbolic association networks.

Conclusion

These general recommendations for advancing the reputation of unknown women composers can provide a valuable roadmap for supporters of Iulia Țibulschi's music. A recent performance tour of her songs was valuable in promoting her compositional output. This recital paired Iulia Țibulschi's songs with songs by Zara Levina and was presented in four locations across Moldova [12]. The fact that this concert was shared with many students across Moldova in the context of a serious recital is a very positive step. While such additional concerts would certainly prove valuable in promoting Iulia Țibulschi's work, there are further steps to take that would render future recitals even more beneficial.

Based on the recommendations made by Braden, Iulia Țibulschi's song repertoire should be presented in ways that connect it to larger symbolic association networks. Rather than pairing her songs with songs by another little known woman composer, her songs should be paired with songs written by an established composer. Especially optimal choices would be music by Chopin, Bach or Mozart: composers from whom Iulia Țibulschi drew particular musical inspiration [2]. Additionally, these future concerts should keep Iulia Țibulschi's historical context in focus, connecting her temporally to other composers or notable events. These concerts should avoid promoting her work using only its unique qualities (i.e. music by a woman, music by a Moldovan) and focus on the merits of her work in the context it was created in. Finally, researchers can support this work by pursuing further research into the life and work of Iulia Țibulschi. The sources cited in this paper represent the bulk of material engaging with Iulia Țibulschi's oeuvre; as such, further scholarship is needed to connect Iulia Țibulschi to the larger web of classical music scholarship.

Already in planning stages for January 2027 there is a concert that fits all these qualities. Iulia Țibulschi's songs will be paired with songs by Chopin and Szymanowski, presented in their historical context and accompanied by a documentary that brings together archival research and interviews. As Iulia Țibulschi's supporters continue to program her music, relying on the recommendations compiled in this article will provide a path toward the most efficient promotion of her music.

Bibliographic references

1. KUTANIN, Sergey (regizor). *Iulia Țibulschi – Songs for Children*. Film. Rusia, 2023. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=FSt0imNZxU4> [accesat 2026-03-25].
2. ЦИБУЛЬСКИ, Юлия. *Интервью с Юлией Цибульской*. Взял интервью Iacob WILDE. Видео. 26 декабря 2025. Disponibil: <https://youtu.be/QuUyXmEbEog> [accesat 2026-04-24].
3. DODUL, Sabina (alcătuitor). *Oamenii Moldovei mele: Iulia Țibulschi*. Chișinău, 2013. Disponibil: https://bncreanga.md/x_up_pag/file/2021_12/Pleanta_iulia_tibulschi.pdf [accesat 2026-03-21].
4. Iulia Țibulschi: muzicolog, compozitoare. In: *Compozitori și muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliografic*. Chișinău: Universitas, 1992, pp. 176–178.
5. ШИМБАРЕВА, Анна. Хоровое творчество Юлии Цибульской для детей. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3 (20), pp. 161–164. ISSN 1857-2251.
6. DI LACCIO, Gabriella and Elizabeth HARDMAN. *Equality and Diversity in Global Repertoire: Orchestras Season 2023-2024*. Donne, Women in Music. 2024. Disponibil: <https://donne-uk.org/wp-content/uploads/2021/03/DonneReport2024.pdf> [accesat 2026-03-23].
7. CITRON, Maria J. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*. 1990, winter. Berkeley: University of California Press, 1990, nr. 1 (8), pp. 102–117. ISSN 1533-8347.
8. LAM, Meg. Female Representation in the Traditional Music Classroom. *General Music Today*. 2018. Herndon: National Association for Music Education, 2018, nr. 1 (32), pp. 18–22. ISSN 1931-3756.

9. BRADEN, L.E.A.; Ju Hyun PARK and Jay LEE. Symbolic association networks: A case study of orchestral programming's effect on the reputation of composers. *Social Networks*. 2024, october. Amsterdam: Elsevier, 2024 (79), pp.198–208. ISSN 0378-8733.
10. BRADEN, L.E.A. and Thomas TEEKENS. Historic networks and commemoration: Connections created through museum exhibitions. *Poetics*. 2020, august. Amsterdam: Elsevier, 2020 (81, articol 101446), pp. 1–12. ISSN 0304-422X.
11. BRADEN, L.E.A. and Ju Hyun PARK. How Orchestras Can Advance Women Composers. *Association for Cultural Economics International*. 2026, 23 february. Disponibil: <https://culturaleconomics.org/how-orchestras-can-advance-women-composers/> [accesat 2026-03-19].
12. WILDE, Jacob and Sofia SLOBODENIUC (artiști). *The Four Seasons: Songs for Children by Țibulschi and Levina*. Videoclip. Republica Moldova, 2026. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ebr-6B3vBo4> [accesat 2026-03-26].

Manuscris primit la 27.04.2026. Acceptat pentru publicare la 29.05.2026.

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

ROLUL REPERTORIULUI ADECVAT ÎN ÎNIȚIEREA VOCALĂ A COPILULUI: STUDIU DE CAZ

THE ROLE OF APPROPRIATE REPERTOIRE IN EARLY VOCAL TRAINING OF CHILDREN: CASE STUDY

IOANA FELEA POPA¹

doctorandă,

Universitatea de Arte din Târgu Mureș, România

<https://orcid.org/0009-0005-1254-7083>

CZU 784.9-053.5

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.12>

Lucrarea analizează rolul repertoriului adecvat în procesul de inițiere vocală a copilului, pornind de la un studiu de caz. Cercetarea urmărește modul în care selecția materialului muzical influențează dezvoltarea vocală, stabilitatea intonațională, siguranța interpretativă și expresivitatea în etapa timpurie a formării vocale. Analiza comparativă a unor etape repertori-ale distincte evidențiază diferențele dintre utilizarea unui repertoriu insuficient adaptat și impactul unui repertoriu ales în concordanță cu particularitățile vocale și psihologice ale copilului. Rezultatele subliniază faptul că repertoriul nu constituie doar un suport artistic, ci și un instrument pedagogic esențial, capabil să susțină dezvoltarea unei emisii vocale sănătoase, echilibrate și progresive.

Cuvinte-cheie: inițiere vocală, vocea copilului, repertoriu muzical, pedagogie vocală, dezvoltare vocală

The paper analyzes the role of appropriate repertoire in the process of a child's vocal initiation, based on a case study. The research examines how the selection of the musical material influences the vocal development, intonational stability, performance confidence, and expressive abilities during the early stage of vocal training. The comparative analysis of distinct repertorial stages highlights the differences between the use of an insufficiently adapted repertoire and the impact of the repertoire selected in accordance with the child's vocal and psychological characteristics. The results emphasize that the repertoire does not represent merely an artistic support, but an essential pedagogical tool, capable of fostering the development of a healthy, balanced, and progressive vocal emission.

Keywords: vocal initiation, the child's voice, musical repertoire, vocal pedagogy, vocal development

Introducere

Educația muzicală timpurie joacă un rol esențial în dezvoltarea globală a copilului, contribuind nu doar la formarea competențelor muzicale, ci și la dezvoltarea dimensiunilor emoționale, cognitive și sociale. Studiile din domeniu subliniază faptul că scopul educației muzicale nu este exclusiv formarea unor abilități tehnice, ci și dezvoltarea unei personalități armonioase și echilibrate [1 p. 20].

Un factor determinant în acest proces îl reprezintă repertoriul muzical utilizat în activitățile didactice. Alegerea repertoriului influențează direct modul în care copilul răspunde la sarcina muzicală, atât din punct de vedere tehnic cât și expresiv. Cercetările recente evidențiază faptul că, în contact cu un repertoriu familiar sau preferat, copiii tind să reproducă în mod repetat tipare ritmice și melodice, demonstrând un nivel crescut de implicare și o mai bună internalizare a materialului muzical [2 p. 60]. În același timp, repertoriul preferat contribuie la stimularea emoțiilor pozitive și la creșterea gradului de participare la activitățile muzicale [2 p. 73].

Din perspectivă artistică și psihologică, muzica reprezintă un mediu privilegiat de exprimare și generare a emoțiilor, facilitând conexiuni între interpret și ascultător, dar și între participanții la actul muzical

¹ E-mail: ioana_oty@yahoo.com

[3 p. 7]. Această dimensiune emoțională este deosebit de importantă în lucrul cu copiii, deoarece implicarea afectivă susține procesul de învățare și dezvoltarea expresivității. Totodată, literatura de specialitate evidențiază faptul că vocea nu reprezintă o entitate stabilă și definitivă, ci rezultatul unui proces dinamic de formare, influențat de experiențele educaționale. Modul în care este ghidat copilul, tipul de exerciții și repertoriul ales contribuie semnificativ la modelarea vocii în timp [4 p. 44]. Prin urmare, selecția repertoriului adecvat vârstei și nivelului de dezvoltare devine o responsabilitate esențială a cadrului didactic.

Pornind de la aceste considerente, lucrarea de față își propune să analizeze modul în care diferite tipuri de repertoriu influențează inițierea vocală la copii printr-un studiu comparativ realizat pe trei cântece cu caracteristici distincte. Scopul este de a evidenția rolul repertoriului în dezvoltarea tehnicii vocale, a intonației și a expresivității, precum și impactul acestuia asupra implicării și comportamentului muzical al copilului.

Particularități fiziologice și psihopedagogice ale vocii copilului

Vocea copilului prezintă particularități distincte față de cea a adultului, determinate de stadiul de dezvoltare al aparatului fonator și de nivelul de maturizare al mecanismelor implicate în producerea sunetului. Structurile vocale – laringele, corzile vocale și cavitățile de rezonanță – sunt încă în formare, ceea ce influențează ambitusul, intensitatea și calitatea timbrală a emisiei vocale. În acest sens, literatura de specialitate evidențiază faptul că dimensiunile reduse ale aparatului vocal și gradul scăzut de diferențiere a structurilor implicate determină un registru mai înalt și o complexitate acustică mai redusă a vocii copilului [5 p. 202].

Pe lângă componenta fiziologică, comportamentul vocal al copilului este influențat și de factori cognitivi și emoționali. Implicarea afectivă joacă un rol esențial în procesul de învățare, întrucât muzica facilitează exprimarea și generarea emoțiilor, contribuind la crearea unor conexiuni semnificative între interpret și actul artistic. În acest context, activitățile muzicale devin mai eficiente atunci când sunt asociate cu experiențe pozitive și relevante pentru copil [6 p. 202].

La vârste mici, dezvoltarea comportamentului vocal este strâns legată de formarea percepției auditive și de capacitatea copilului de a discrimina structuri sonore. S. Hallam arată că muzica și vorbirea împărtășesc unele sisteme comune de procesare, iar experiențele muzicale pot influența percepția limbajului; de asemenea, autoarea menționează că învățarea diferențierii tiparelor tonale și ritmice contribuie la dezvoltarea unor abilități perceptive importante pentru copil [6 p. 1-2]. În acest sens, exercițiile vocale și repertoriul utilizat în etapa de inițiere trebuie să urmărească nu doar producerea sunetului, ci și dezvoltarea auzului muzical, a percepției ritmice și a clarității articulatorii.

Studiu de caz – eleva A.B. Analiza comparativă a repertoriului abordat

Studiul de caz urmărește evoluția vocală a elevei A.B., începând cu vârsta de 5 ani, prin raportare la repertoriul utilizat în etapele succesive ale inițierii vocale. Analiza are la bază observația pedagogică directă și urmărește modul în care alegerea cântecelor a influențat dezvoltarea intonației, a dicției, a controlului vocal, a siguranței scenice și a expresivității interpretative.

Încă de la primele lecții, A.B. a manifestat o bună acuratețe auditivă, reușind să reproducă fidel sunetele propuse și să mențină stabilitatea tonală în exercițiile simple. Această bază auditivă favorabilă a permis o evoluție vocală constantă, însă a evidențiat, totodată, faptul că potențialul muzical al copilului nu este suficient pentru reușita interpretativă, dacă repertoriul nu este adaptat nivelului său real de dezvoltare vocală, cognitivă și emoțională.

Probleme ale debutului

Un element important observat în etapa inițială a fost dificultatea de articulare a consoanei „f”, pe care eleva o înlocuia frecvent cu „h”. Această particularitate influența claritatea textului cântat și devenea relevantă mai ales în perspectiva participării la recitaluri sau concursuri, unde dicția contribuie

direct la calitatea interpretării. Intervenția pedagogică nu a fost realizată izolat de activitatea muzicală, ci integrată în exercițiile de respirație, dicție și vocalize. Exercițiile ludice de tipul „lumânarea” sau „florile” au ajutat-o să conștientizeze direcția fluxului de aer, iar utilizarea oglinzii a facilitat observarea poziției corecte a buzelor și a dinților pentru producerea sunetului „f”. Ulterior, introducerea vocalizelor de tipul fa-fe-fi-fo-fu a permis exersarea consoanei într-un context muzical, fără transformarea corectării într-un proces rigid. Astfel, pronunția s-a ameliorat treptat, prin repetiție muzicală și prin asocierea corectării articulatorii cu activitatea de cânt.

Prima experiență repertorială analizată a fost reprezentată de un cântec dedicat mamei, ales în contextul pregătirii unui eveniment de 8 Martie. La momentul respectiv, selecția repertoriului s-a realizat mai ales pe criterii intuitive, cântecul fiind perceput ca potrivit datorită tematicii afective și caracterului aparent accesibil. În cadrul lecțiilor, eleva reușea să redea cântecul într-o manieră firească, fără dificultăți evidente, fapt care a creat impresia unei adecvări între repertoriu și posibilitățile sale vocale.

Analiza ulterioară a arătat însă că lucrarea presupunea cerințe tehnice mai complexe decât păreau la prima vedere. Modelul sonor utilizat era interpretat de o voce feminină matură, iar eleva tindea să imite nu doar linia melodică, ci și modul de emisie, inflexiunile și expresivitatea modelului auditiv. Această tendință de imitare, frecventă la copiii aflați la începutul studiului vocal, a condus la îndepărtarea de propria sonoritate naturală. În plus, cântecul conținea salturi intervalice ample, inclusiv de octavă, care solicitau mecanisme vocale insuficient consolidate la vârsta de 5 ani.

În contextul scenic, dificultatea reală a repertoriului a devenit evidentă. Eleva a interpretat nesi-gur, cu instabilități intonaționale, modificări ale ritmului, ale tonalității și ale liniei melodice. Această situație a demonstrat că reproducerea corectă a unui cântec în cadrul lecției, nu garantează stabilitatea interpretării în fața publicului. În cazul copiilor mici, contextul scenic adaugă o presiune emoțională care poate destabiliza un material insuficient interiorizat sau prea dificil. Experiența a devenit, astfel, un moment de conștientizare pedagogică, evidențiind faptul că repertoriul trebuie evaluat nu doar după atractivitatea tematică, ci și după ambitus, după dificultatea ritmico-melodică, grad de interiorizare și compatibilitate cu dezvoltarea copilului.

Consolidarea achizițiilor inițiale

După această experiență, alegerea cântecului *Ceasul* a marcat o schimbare importantă în demersul pedagogic. Repertoriul a fost selectat în raport cu nivelul real al elevei, având o tematică apropiată universului copilăriei, o structură clară și elemente ritmico-melodice accesibile. Textul cântecului se construiește în jurul imaginii ceasului și a organizării timpului, prin situații familiare copilului, precum trezirea, alternanța dintre activități și joc sau relația imaginară cu obiectul personificat. Această apropiere de experiența cotidiană a contribuit la memorarea rapidă și la implicarea afectivă a elevei.

Din punct de vedere literar și fonetic, cântecul a avut un rol important în dezvoltarea dicției. Onomatopele „tic-tac” și „ti-ca, ti-ca – ta-ca” au creat un material sonor ușor de reținut, dar util pentru mobilitatea aparatului articulator și pentru coordonarea dintre text și ritm. Repetarea acestor formule a sprijinit claritatea pronunției și a contribuit la stabilizarea pulsului muzical. În contextul dificultății inițiale legate de consoana „f”, acest cântec a continuat indirect procesul de clarificare articulatorie, deoarece a antrenat atenția asupra modului de rostire și asupra preciziei textului cântat.

Din punct de vedere muzical, *Ceasul* prezintă o construcție potrivită etapei de inițiere. Linia melodică se bazează predominant pe mișcare treptată, cu intervale de secundă și terță, ceea ce facilitează controlul intonațional. Deși ambitusul se situează între do1 și si1 bemol, corespunzând unei septime mici, acesta nu devine problematic, deoarece sunetele nu sunt abordate prin salturi bruște sau prin solicitări directe ale registrului. Intervalul cel mai amplu, sexta mare din refren, este integrat într-un context melodic sugestiv, urmat de o terță descendentă, creând efectul sonor asociat mecanismului ceasului cu cuc. Astfel, dificultatea intervalică este susținută de logica expresivă a cântecului, ceea ce facilitează perceperea și redarea ei.

Sunetul cel mai acut, si1 bemol, apare în refren, în cadrul formulei onomatopeice „ti-ca, ti-ca – ta-ca”, unde se conturează punctul culminant al liniei melodice. Faptul că după acest moment linia melodică coboară treptat, oferă elevei o revenire naturală și evită acumularea tensiunii în registrul acut. Refrenul devine, astfel, un reper melodic și ritmic stabil, iar structura repetitivă reduce presiunea memorării continue. Comparativ cu primul cântec, *Ceasul* a oferit un cadru mult mai sigur, în care eleva a putut dezvolta simultan dicția, stabilitatea ritmică, siguranța interpretativă și expresivitatea.

Un progres semnificativ observat în această etapă a fost creșterea încrederii în interpretare. Caracterul ludic al cântecului și relația firească dintre text și linia melodică au permis o implicare mai naturală, fără rigiditate. Eleva a început să cante mai relaxat, cu o atitudine corporală mai liberă și cu o mai bună coordonare între respirație, text și emisie. Din această perspectivă, *Ceasul* nu a fost doar un cântec mai simplu, ci și un material pedagogic funcțional, care a susținut trecerea de la o interpretare intuitivă și instabilă la una mai conștientă și mai sigură.

Etapa următoare a fost reprezentată de cântecul *Fetița politicoasă*, introdus într-un moment în care eleva acumulase experiențe scenice și manifesta o mai mare autonomie în procesul de învățare. Alegerea acestui cântec a corespuns intervalului de vârstă 6-8 ani și a urmărit nu doar menținerea confortului vocal, ci și dezvoltarea capacității de adaptare expresivă. Spre deosebire de *Ceasul*, această lucrare aduce un grad mai mare de complexitate ritmică și interpretativă, fără a depăși însă posibilitățile vocale ale elevei.

Textul cântecului valorifică ideea de politețe și comportament civilizat prin formule uzuale, precum „Bună dimineața”, „Vă rog”, „Scuzați-mă”, „Mersi” sau „Sărut mâna”. Aceste expresii, apropiate de experiența copilului, susțin înțelegerea mesajului și implicarea interpretativă. Repetiția din refren, *Politicoasă eu sunt / Cu toți din jur, pe cuvânt*, funcționează ca element de stabilitate, facilitând memorarea și consolidarea siguranței. În același timp, textul solicită o dicție mai precisă, deoarece formulele de salut trebuie rostite clar pentru a-și păstra valoarea expresivă și educativă.

Din punct de vedere muzical, dificultatea principală nu constă în salturi intervalice mari, ci în alternanța dintre caracterul ritmat al strofei și linia mai cursivă a refrenului. Strofa este apropiată de vorbirea ritmată, cu articulație mai marcată și cu o energie ludică, în timp ce refrenul cere o emisie mai legată, o frazare mai susținută și o stabilitate mai mare a sunetului. Această alternanță a avut un rol pedagogic important, deoarece a obligat eleva să își adapteze emisia în funcție de caracterul fiecărei secțiuni.

În secțiunea finală, unde sunt integrate formulele de salut, caracterul declamativ al scriiturii a sprijinit dezvoltarea atenției ritmice și a coordonării dintre vorbire și cânt. Eleva trebuia să realizeze treceri controlate între emisia cântată și cea apropiată de rostire, păstrând în același timp relația cu acompaniamentul. Acest tip de construcție a contribuit la dezvoltarea flexibilității interpretative și la consolidarea legăturii dintre text, ritm și expresie.

Ambitusul cântecului, situat între si din octava mică și si din octava centrală, este mai extins decât în cântecul anterior, dar rămâne accesibil datorită construcției melodice logice. Sunetul acut nu este susținut pe durate mari, ci atins și integrat într-un flux melodic care revine rapid în registrul mediu. Această organizare permite explorarea unei zone mai înalte fără suprasolicitare, oferind elevei posibilitatea de a-și extinde treptat siguranța vocală. În această etapă, progresul nu s-a manifestat printr-o schimbare spectaculoasă, ci prin consolidarea unor mecanisme deja formate: dicție mai clară, ritm mai sigur, frazare mai coerentă și o mai bună adaptare expresivă.

Cântecul *Fetița politicoasă* a avut, astfel, rolul de a transforma achizițiile inițiale în deprinderi mai stabile. Dacă *Ceasul* a oferit un cadru de siguranță și organizare, *Fetița politicoasă* a solicitat o prezență interpretativă mai activă. Eleva nu mai trebuia doar să redea corect sunetele și textul, ci să diferențieze caractere muzicale, să transmită un mesaj și să își adapteze vocea la cerințele fiecărei secțiuni. Această etapă marchează trecerea de la inițiere la consolidare.

Dezvoltarea flexibilității vocale și interpretative

Într-o etapă ulterioară, corespunzătoare vârstei de aproximativ 8-10 ani, selecția repertoriului a avut în vedere o dificultate nouă: gestionarea registrelor și extinderea ambitusului. În cazul elevei A.B., registrul grav se dezvoltase favorabil, sunetele fiind emise cu ușurință și intonate corect. În schimb, abordarea registrului acut, începând aproximativ de la sunetul la din octava centrală, genera reținere, tensiune la nivelul gâtului și o deschidere insuficientă a cavității bucale. Sunetul tindea să devină comprimat, lipsit de rezonanță și uneori instabil intonațional.

În acest context, a fost ales cântecul *Ninge cu stele*, lucrare muzicală cu o țesătură inițial mai joasă, capabilă să valorifice zona în care eleva se simțea confortabil, dar care introduce treptat și cerințe legate de registrul acut. Alegerea repertoriului nu a urmărit forțarea ambitusului, ci crearea unui cadru în care dezvoltarea acestuia să apară ca rezultat al unei emisii mai relaxate și mai bine coordonate.

Debutul cântecului se situează într-o zonă gravă, în care vocea copilului poate avea tendința de a pierde proiecția. În loc să se urmărească obținerea unui volum mare, pasajul a fost abordat ca o formă de rostire muzicală, apropiată de maniera interpretativă parlando. Această indicație a permis elevei să păstreze naturalețea emisiei și să evite împingerea aerului. În acest fel, începutul cântecului a căpătat un caracter narativ, ca o introducere într-o atmosferă de poveste, iar sunetele grave au fost integrate fără tensiune.

O dificultate aparte a apărut în momentul în care nota la din octava mică trebuia susținută pe o durată mai mare. Fiind plasată în registrul grav, această notă putea deveni fie prea slabă, fie forțată, dacă eleva încerca să o facă mai sonoră. Soluția pedagogică a constat în asocierea sunetului cu sensul textului, în special cu ideea de „liniștit”. Sunetul a fost gândit într-o manieră delicată, aproape șoptită, dar intonat corect și susținut controlat. Această asociere între conținutul poetic și calitatea emisiei a permis obținerea unei sonorități naturale, fără rigidizare.

Trecerea către refren este pregătită printr-un mers melodic ascendent, care marchează o creștere expresivă de scurtă durată. Acest punct culminant nu a fost tratat prin forță, ci printr-o susținere mai atentă și printr-o ușoară intensificare a expresivității. Refrenul, spre deosebire de strofă, are un caracter mai deschis și mai jucăuș, iar imaginile textului – *Ninge cu stele*, chiar în palmele mele – au sprijinit implicarea afectivă a elevei. Prin raportarea la imaginea fulgilor de zăpadă, sunetul a devenit mai natural, mai luminos și mai bine susținut, ceea ce confirmă importanța imaginației în formarea expresivității vocale la copil.

Elementul tehnic cel mai important al cântecului apare în secțiunea de punte. Aceasta reia caracterul melodic inițial, bazat pe intervale de terță mică, dar introduce la finalul frazei sunetul *si* natural. Pentru A. B., acest sunet reprezenta un punct de pasaj către zona acută și genera inițial tensiune. Atunci când încerca să îl abordeze direct, sunetul era emis „pe gât”, cu o deschidere insuficientă a cavității bucale, ceea ce producea instabilitate intonațională. Rezolvarea nu s-a realizat prin repetarea mecanică a sunetului, deoarece o astfel de abordare ar fi consolidat tensiunea. În schimb, s-a lucrat asupra senzației vocale. Elevei i s-a propus senzația de „căscat” – folosită frecvent în tehnica de canto clasic – pentru a sugera deschiderea internă și relaxarea tractului vocal. Prin această imagine, spațiul intern al emisiei s-a lărgit, iar sunetul a putut fi abordat fără presiune. În paralel, s-a insistat asupra deschiderii cavității bucale, astfel încât sunetul să aibă spațiul necesar de formare și să poată fi direcționat către rezonatori.

După mai multe încercări, eleva a reușit să emită sunetul *si* natural din octava centrală cu mai multă stabilitate și claritate. Progresul nu a constat doar în atingerea unei note mai înalte, ci în schimbarea mecanismului de producere a sunetului: de la o emisie comprimată și tensionată la una mai deschisă, mai susținută și mai bine proiectată. Această transformare este esențială în studiul vocal al copilului, deoarece arată că extinderea ambitusului trebuie să fie consecința unei emisii sănătoase, nu rezultatul forțării registrului acut.

Finalul cântecului adaugă un nou nivel de dificultate prin reluarea refrenului în tonalitatea la major. Modulația ridică țeșătura generală și solicită o adaptare vocală mai atentă. Sunetul do2 apare în final, dar, fiind de durată scurtă, nu devine un punct de tensiune major. El funcționează mai degrabă ca o culminație luminoasă, integrată în fluxul melodic. Datorită lucrului anterior asupra senzației de deschidere și a plasării sunetului, eleva a putut aborda acest moment cu lejeritate, fără a-l transforma într-o probă de forță.

Astfel, *Ninge cu stele* a funcționat ca un repertoriu de dezvoltare tehnică. Lucrarea a valorificat registrul confortabil al elevei, dar a introdus strategic dificultăți controlate: susținerea sunetelor grave, trecerea către registrul mediu, abordarea sunetului de pasaj și natural și atingerea sunetului do2 în final. Prin această organizare, cântecul a contribuit la extinderea ambitusului, la îmbunătățirea calității emisiei și la creșterea încrederii în abordarea sunetelor mai înalte.

În vederea ilustrării sintetice a progresului elevei în funcție de repertoriul abordat, este prezentat în tabelul 1:

Tabelul 1. Ilustrarea sintetică a progresului elevei A.B. în funcție de repertoriul abordat.

Repertoriu	Vârsta/etapa	Dificultate principală	Intervenție pedagogică	Efect observat
Cântec dedicat mamei	5 ani	Salturi ample, model vocal matur, nesiguranță scenică	Conștientizarea nevoii de repertoriu adaptat	Instabilitate intonațională; reevaluarea criteriilor de selecție
<i>Ceasul</i>	5 ani	Coordonarea text–ritm–melodie; claritatea dicției	Repetiții onomatopeice, exerciții de dicție, exerciții de intonație	Stabilizare ritmică, dicție mai clară, creșterea siguranței
<i>Fetița politicoasă</i>	6 – 8 ani	Alternanță între vorbire ritmată și cânt; frazare mai amplă	Diferențierea caracterului strofei și refrenului; articulare clară, exerciții de respirație, de dicție și de intonație	Flexibilitate interpretativă, expresivitate, control vocal mai bun
<i>Ninge cu stele</i>	8 – 10 ani	Sunete grave susținute; pasaj spre acut; si ¹ natural do ²	Parlando, asociere text-sunet, senzația de „căscat”, deschiderea cavității bucale, proiecția sunetului în rezonatori	Emisie mai liberă, extinderea ambitusului, abordarea registrului acut fără forțare

Sursă: Tabel elaborat de autor în baza studiului de caz realizat.

Concluzii

Studiul de caz al elevei A.B. confirmă faptul că repertoriul are un rol determinant în inițierea vocală a copilului, influențând nu doar evoluția tehnică, ci și siguranța interpretativă, motivația și expresivitatea. Alegerea cântecelor nu poate fi realizată exclusiv pe baza atractivității tematiche sau a impresiei de accesibilitate, ci trebuie raportată la nivelul real de dezvoltare vocală, cognitivă și emoțională al copilului.

Analiza parcursului elevei a evidențiat că un repertoriu insuficient adaptat poate genera instabilitate intonațională, nesiguranță scenică și tendința de imitare a unor modele vocale nepotrivite vârstei. În schimb, repertoriul adecvat facilitează o dezvoltare graduală, oferind copilului repere clare pentru organizarea emisiei, a ritmului, a dicției și a expresivității.

Prin cântecul *Ceasul*, eleva a dobândit mai multă siguranță în interpretare și o mai bună coordonare între text, ritm și linia melodică. Prin *Fetița politicoasă*, aceste achiziții au fost consolidate, fiind dezvoltate flexibilitatea interpretativă și claritatea dicției. În etapa următoare, *Ninge cu stele* a permis abordarea unor cerințe tehnice mai complexe, precum gestionarea registrelor, sunetele de pasaj și extinderea ambitusului, fără forțarea emisiei vocale.

Prin urmare, repertoriul adecvat devine un instrument pedagogic esențial în formarea vocală timpurie. Acesta susține dezvoltarea unei emisii sănătoase, contribuie la creșterea încrederii copilului și permite construirea treptată a unei interpretări conștiente, naturale și expresive.

Referințe bibliografice

1. McPHERSON, Gary E. (editor). *The Child as Musician – A handbook of musical development*. Oxford: Oxford University Press, 2006. ISBN10 0-19-853031-5.
2. CASWELL, Vanessa. *Young Children's Behaviors During Favorite-Music Repertoire And Other-Music Repertoire*. Master's thesis. Columbia: University of South Carolina, 2020.
3. OATLEY, Keith. *Music and Emotion: Theory, Evidence, and Comparison with Literary and Visual Art*, 2025. Disponibil: <https://www.intechopen.com/online-first/1227675> [accesat 2026-03-14].
4. EIDSHEIM, Nina S. *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*. Master's thesis. San Diego: University Of California, 2008.
5. VERZA, Emil. *Tratat de logopedie*. Vol. 2. București: Semne, 2009. ISBN 978-973-624-814-4.
6. HALLAM, Susan. The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People. *International Journal of Music Education*. 2010, vol. 28, issue 3, pp. 269–289. ISSN 0285-7614. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/24_2560857_The_power_of_musicIts_impacton_the_intellectual_social_and_personal_development_of_children_and_young_people [accesat 2026-03-16].

Manuscris primit la 05.05. 2026. Acceptat pentru publicare la 10 iunie 2026.

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

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СССР 1920-1930-Х ГОДОВ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К. ПИГРОВА В ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ ДОЙНА

CONTEXTUL SOCIAL-POLITIC AL URSS DIN ANII 1920-1930 ȘI IMPACTUL ACESTUIA ASUPRA ACTIVITĂȚII LUI C. PIGROV ÎN CADRUL CAPELEI CORALE DOINA

THE SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE USSR IN THE 1920S-1930S AND ITS IMPACT ON K. PIGROV'S ACTIVITY WITHIN THE DOINA CHORAL CHAPEL

NATALIA BLÎNDU¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4943-1587>

SVETLANA ȚIRCUNOVA²

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9492-7987>

CZU 784.087.68:061.231(478)

84.087.68.071.2(470)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.13>

В статье раскрываются неизвестные факты жизни и деятельности Константина Константиновича Пигрова, авторитетного хормейстера и первого профессионального художественного руководителя молдавской капеллы «Дойна». Связанные с политическими преследованиями, они освещают перипетии его судьбы в Одессе 1920-х гг., выявляют мотивы приезда в МАССР (1930) и объясняют последующий уход из капеллы (1938). Помимо этого, знакомство с архивными документами позволило воссоздать личный состав и концертный репертуар «Дойны» того времени, охарактеризовать художественные достижения коллектива и их оценку специалистами.

Ключевые слова: Константин Пигров, молдавская хоровая капелла «Дойна», НКВД, репертуар

În articol sunt prezentate fapte necunoscute din viața și activitatea lui Constantin Pigrov, dirijor de cor de prestigiu și primul conducător artistic profesionist al Capelei Corale Moldovenești „Doina”. Legate de persecuțiile politice, acestea scot în relief circumstanțele destinului său sinuos în anii 1920 la Odesa, dezvăluie motivele venirii sale în RASS Moldovenească (1930) și explică plecarea ulterioară din capelă (1938). De asemenea, studierea documentelor de arhivă a făcut posibilă reconstituirea unor anumite detalii legate de activitatea Capelei Corale „Doina” din perioada respectivă, cum ar fi: concretizarea datelor despre componența colectivului și a repertoriului concertistic, caracterizarea și aprecierile performanțelor artistice ale capelei oferite de către specialiști.

Cuvinte-cheie: Constantin Pigrov, Capela Corală Moldovenească „Doina”, NKVD, repertoriu

The article reveals previously unknown facts about the life and work of Konstantin Konstantinovich Pigrov, a distinguished choirmaster and the first professional artistic director of the Moldavian Choral Chapel “Doina.” Connected with political persecutions, these facts shed light on the circumstances of his life in Odessa in the 1920s, reveal the motives for his arrival in the Moldavian ASSR (1930), and explain his subsequent departure from the chapel (1938). In addition, the examination of archival documents made it possible to reconstruct the ensemble's membership and concert repertoire of that period, as well as to characterize the artistic achievements of “Doina” and its evaluation by specialists.

Keywords: Konstantin Pigrov, Moldavian Choral Chapel “Doina”, NKVD, repertoire

1 E-mail: nataliacons1290@gmail.com

2 E-mail: tircunova@yandex.ru

Введение

Для хоровой капеллы *Дойна*³ фигура Константина Константиновича Пигрова (1876-1962) знаменательна. Это был первый профессиональный дирижер, превративший провинциальный самодеятельный хор в квалифицированный коллектив академического типа и определивший вектор его дальнейшего развития. Поэтому интерес музыковедов Республики Молдова к личности и творческой деятельности К. Пигрова закономерен.

Роль К. Пигрова в истории *Дойны* характеризуется во многих опубликованных материалах. Сам хормейстер в статье *Моя работа в «Дойне»* [1] раскрыл факты из тираспольского периода своей жизни. Некоторые обстоятельства формирования капеллы осветил русский хоровой дирижер К. Птица во вступительном очерке [2] к монографии К. Пигрова *Руководство хором* [3]. Творческий вклад одесского маэстро в становление академической хоровой капеллы *Дойна* отмечен также в трудах З. Столяра [4], И. Милютиной [5], Б. Котлярова [6], других авторов.

Эти работы, написанные во второй половине XX века, несут на себе печать советской идеологической установки, игнорирующей определяющее значение духовной составляющей в деятельности К. Пигрова, что делает принципиально невозможной адекватную интерпретацию всех профессиональных достижений хормейстера. Лишь в последнее время регентская деятельность К. Пигрова стала предметом изучения музыковедов, подтверждением чему служит статья А. Шадринной *Деятельность К. Пигрова в качестве регента: неизвестные страницы биографии* [7]. Опираясь на исторические документы, исследовательница повествует о службе К. Пигрова руководителем хора в соборе Рождества Богородицы Ростова-на-Дону, а также упоминает о его дальнейшей работе в качестве регента в Ставрополе и Одессе. Наряду с этим, А. Шадринна указывает: «После переезда в Одессу, где К.К. Пигров на протяжении нескольких лет трудился в качестве регента церковного хора и учителя пения в образовательных учреждениях, он был приглашен на педагогическую работу в Одесскую консерваторию, где создал школу подготовки хормейстеров, названную его именем. <...>. Кроме того, в 1930–1939 годах он сформировал и в течение нескольких лет возглавлял первый профессиональный хоровой коллектив Молдавии – капеллу *Дойна*» [7 с. 123].

Говоря о работе К. Пигрова в Одессе и в тираспольской *Дойне*, чрезвычайно важно не упустить из виду фундаментальный методологический постулат: если до 1917 г. профессия регента в России считалась почетной и уважаемой, то послеоктябрьский период в СССР, как известно, был отмечен сильнейшей антирелигиозной пропагандой и репрессиями против служителей культа. Особой силой эти гонения отличались в 1920-1930-е гг., то есть именно тогда, когда К. Пигров жил в Одессе, а потом переехал в МАССР. Предположение, что ему не удалось избежать преследований, подтвердилось благодаря обнародованным материалам Базы данных Открытый список: Новомученики и исповедники Русской Православной Церкви XX века [8]. Сведения о том, что К. Пигров неоднократно арестовывался органами НКВД, был судим и наказуем, получили документальное обоснование в ходе поисковой работы авторов настоящей статьи в Национальном архивном агентстве Республики Молдова (ANA). Было обнаружено следственное дело № 77370, начатое Управлением Государственной Безопасности (УГБ) НКВД по МАССР 4 февраля 1938 г. в связи с обвинением Пигрова Константина Константиновича в том, что он «является участником контрреволюционной организации» [9].

Дело объемом 255 страниц содержит разнородные документы: постановления и санкции (о начатии следствия, об избрании меры пресечения, об уничтожении переписки, о предъявлении обвинения), справки (о сдаче паспорта, денег, ценностей и сберкнижки), анкетные

3 Сразу оговоримся: нынешнее название — Академическая хоровая капелла *Дойна* — складывалось постепенно. Сначала (1931–1933) это была Молдавская хоровая студия, 1 мая 1933 г. она переименована в Молдавскую хоровую капеллу, в 1936 г. ей присвоено имя *Дойна*, в 1958 присужден статус академической. Несмотря на то, что в настоящей статье характеризуются события первых лет жизни коллектива, условимся называть его все же капеллой *Дойна*, поскольку для современного человека эта синтагма является привычной и естественной.

данные (обвиняемого и свидетелей), протоколы (обыска, допросов обвиняемого и свидетелей, очных ставок, судебного заседания) и др. Эти документы включают в себя сведения, касающиеся личности К. Пигрова и его жизни в Одессе на рубеже 1920-1930-х годов, а также освещающие его судьбу в МАССР в 1930-1939 гг. Анализ и систематизация этих материалов позволили осветить ряд неизвестных до сего дня событий.

Обстоятельства приезда К. Пигрова в Тирасполь (1930) и ухода из Дойны (1938)

Из материалов дела, как, впрочем, и из других доступных источников, следует, что в Одессе К. Пигров жил в период 1914-1930 гг.: с 1914 г. по 1918 г. преподавал пение в женских гимназиях, в 1918-1924 гг., оставаясь в гимназиях, по совместительству работал регентом в Одесском кафедральном соборе; одновременно, с 1920 г., был штатным преподавателем Одесской государственной консерватории. В 1924 г., по предложению администрации консерватории, оставил службу в Кафедральном соборе и до 1928 г. являлся консерваторским преподавателем теоретических дисциплин и хорового класса.

2 февраля 1928 г. К. Пигров был арестован по доносу «за распространение стихотворения контрреволюционного содержания». Чрезвычайная сессия окружного суда г. Одессы приговорила его к «лишению свободы со строгой изоляцией сроком на 1 год и 6 месяцев, а по отбытии им основной меры соц. защиты – к высылке за пределы Украины сроком на три года и к поражению в правах по пунктам а, б и в ст. 29 УК УССР⁴ сроком на три года» [9 с. 78-79]

Тюремное заключение К. Пигров отбывал в Одесском доме принудительных работ (допр)⁵; 9 февраля 1929 г. по амнистии освобожден, после чего был выслан в Полтаву как чернорабочий. В 1930 г. возвратился в Одессу, но не имея возможности там трудоустроиться, отправился в Ростов-на-Дону, где около трех месяцев служил регентом в церкви. В этом же 1930 г. получил приглашение от начальника зрелищными предприятиями Молдавской АССР М. Штенберга и в декабре переехал в г. Тирасполь, где приступил к работе в должности художественного руководителя Молдавской хоровой студии [9 с. 32-34]. Таким образом, в Тирасполе К. Пигров оказался по воле драматических событий. К работе он приступил 26 декабря 1930 г., а директором *Дойны* стал только в 1934 г., когда истек срок действия запрета занимать руководящие должности. Этому коллективу дирижер отдал семь лет жизни, наполненных неустанным кропотливым трудом и решением самых разнообразных творческих и организационных вопросов.

Прервалась деятельность К. Пигрова в *Дойне* столь же трагично: 4 февраля 1938 г., тоже в результате «сигнала», оперуполномоченным УГБ НКВД МАССР были подписаны: постановление о начатии следствия «о преступной деятельности гражданина Пигрова Константина Константиновича» и ордер на обыск и арест подозреваемого, мотивированные тем, что «К.К. Пигров, будучи на свободе, может скрыться от следствия и суда» [9 с. 2]. Во время следствия, судебного разбирательства и послесудебного кассационного рассмотрения дела К. Пигров, которому в то время было 63 года, 22 месяца находился в Тираспольской тюрьме. Освобожден он 4 декабря 1939 г. в результате решения Верховного суда Украинской ССР, отменившего предыдущее обвинительное заключение Верховного суда МАССР⁶. В период отсутствия К. Пигрова в *Дойне*, коллективу был назначен другой художественный руководитель – Ваксман Леонид Давидович, 1902 г.р., который приступил к работе в *Дойне* 16 ноября 1938 г.

4 Содержание пунктов а, б и в ст. 29 УК УССР 1927 г.: а) лишение активного и пассивного избирательного права; б) лишение права занимать выборные должности в общественных организациях; в) лишение права занимать те или иные государственные должности (преимущественно — руководящие).

5 Дом принудительных работ (допр) — вид исправительного учреждения в СССР в 1920-х годах. Позже эти заведения были преобразованы в тюрьмы и следственные изоляторы.

6 Верховный суд МАССР 15 октября 1939 г. постановил: «Пигрова Константина Константиновича признать виновным по ст. 54-10 ч. 1 УК УССР (контрреволюционная деятельность) и подвергнуть лишению свободы сроком на три года в далеких местах заключения без поражения в правах гражданства.

О Л. Ваксмане известно, что он родился в Киеве, окончил три курса консерватории, и до 1938 г. работал хормейстером в Государственной капелле УССР Думка (сейчас – Национальная заслуженная академическая капелла Украины Думка) [9 с. 120-121]. Возможно, его назначение на место арестованного К. Пигрова было обусловлено сочетанием жесткой политической линии того времени и профессиональной репутации Л. Ваксмана. В 1930-е гг. киевская Думка считалась образцовым хоровым коллективом, а Л. Ваксман, будучи его представителем, рассматривался как «присланный со стороны» руководитель, призванный повысить художественный уровень молдавской капеллы. По свидетельствам певцов *Дойны*, Л. Ваксман активно взялся за реформирование вокальной техники хора и обновление репертуара, что помогло капелле пережить внутренний кризис и успешно войти в состав образованной в Кишиневе (1940) Молдавской государственной филармонии. Л. Ваксман покинул капеллу *Дойна* в июне – июле 1941 г. в связи с началом Великой Отечественной войны и последующей эвакуацией творческих кадров.

К. Пигров в *Дойну* больше не вернулся.

Контингент *Дойны* в период 1930–1938 гг.

Персональный состав участников следственного дела К. Пигрова, дополненный именами лиц, фигурирующих в показаниях, позволил в определенной мере представить контингент *Дойны* в период 1930–1938 гг. Найденные таким путем сведения различаются мерой подробности, однако стремление максимально полно зафиксировать встречающуюся информацию выразилось в том, что здесь указаны даже те фамилии участников хорового коллектива, которые упомянуты в деле без инициалов и анкетных данных. Приведем их.

– Ненев Николай Самсонович, 1883 г.р., заместитель худ. руководителя в период 1930–1937 гг.; в 1937 г. арестован и расстрелян⁷. К. Пигров в статье *Моя работа в «Дойне»* характеризовал его так: «Это был образованный молдаванин, большой любитель музыки, но самоучка. Он хорошо знал молдавскую песню и сделал довольно много записей песен непосредственно с голосов певцов-молдаван. Во всяком случае, записи молдавских песен, сделанные Н.С. Неневым, были первым материалом для композиторской обработки. Н.С. Ненев стал моим помощником» [1 с. 7].

– Брезденюк Михаил Федорович, 1895 г.р., хормейстер, председатель местного комитета. С 1913 г. по 1929 г. был псаломщиком в церкви села Пужайково. По его словам, в 1930 г. от религии отказался, организовал в селе хоровой кружок и вступил в колхоз, где работал два года. В 1932 г. окончил курсы каменщиков и переехал в Тирасполь. В *Дойне* с 1931 г. [9 с. 146].

– Строганова Нина Порфирьевна, 1905 г.р., певица.

– Митрофанский Тимофей Терентьевич, 1905 г.р.

– Васильев Михаил Яковлевич, 1902 г.р., в *Дойне* с 1936 г.

– Васильева Александра П.

– Изофатов Антон Сергеевич, певец, в 1921–1932 гг. псаломщик в селе Качуровка Ананьевского района, репрессирован.

– Николаева Марфа.

– Кирста Федор Ксенофонтович, 1914 г.р., певец; по рекомендации К. Пигрова направлен в Одесскую консерваторию.

– Порожняков Михаил Никифорович, 1888 г.р., в *Дойне* с 1936 г.

– Порожнякова Елена Михайловна.

– Соколовская Зинаида Константиновна, 1919 г.р., в *Дойне* с 1936 г.

– Григорко Валентина Филипповна.

– Слюсаренко Василий.

⁷ Найденные в другом уголовном деле более подробные материалы о Н. Неневе опубликованы в нашей статье *Основатель хоровой капеллы «Дойна» Николай Ненев: легенда и реальность*.

- Каленжи Степан Митрофанович.
- Охлоповская Анна Алексеевна, 1894 г.р., супруга К. Пигрова.
- Дунарь Даниил Арсентьевич, 1902 г.р., в *Дойне* с 1932 г.
- Скрипник Ипатий Игнатьевич.
- Флоря П.И.
- Покателюк Мелания Никитовна, 1908 г.р., в *Дойне* с 1931 г.

По воспоминанию К. Пигрова, процесс набора хористов был сложным и длительным: «Н.С. Ненев ездил по Молдавии и старался найти людей с хорошими голосами, способных к восприятию музыкальной культуры <...>. Многие девушки и парни, имевшие подходящий голосовой материал, боялись поступать в организацию, о которой они никогда и нигде не слышали. Приходилось встречаться с людьми, которые никогда раньше не ездили по железной дороге. С большим трудом удалось набрать человек двадцать – двадцать пять. И вот из этой, почти не тронутой культурой массы надо было создать в будущем высококультурный хор» [1 с. 7]. Иными словами, первый певческий состав *Дойны* включал людей музыкально необученных, зачастую с низким уровнем общего интеллектуального развития (некоторые в анкетной графе образование отвечали: грамотный). В статье из книги *Дойна радости* первое упоминание о составе молодого тираспольского коллектива говорится с чувством парадного оптимизма: «25 голосистых парней и девчат, не имевших музыкального образования, но зато горевших энтузиазмом и любовью к пению, стали первыми хористами» [10 с. 174]. Естественно, в их числе были и люди, имевшие певческий опыт в церковных хорах, что, в свою очередь, инкриминировалось К. Пигрову как контрреволюционное действие – он «засорял ряды капеллы классово чуждыми лицами, из бывших церковников и служителей культа» [9 с. 72].

Характеристику начального уровня музыкальной подготовки хористов *Дойны*, а также оценку результатов годичной работы К. Пигрова с ними можно обнаружить в имеющейся в деле копии решения жюри Первой всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства (Москва, август 1932 г.), в которой молдавский хор принял участие. В ней говорится: «Существует (хор – Н.Б., С.Ц.) в настоящем своем составе с 15 июля 1931 г. Состоит в ведении Наркомпроса Молдавии и прикреплен к Одесскому музыкально-театральному институту, откуда участники хора получают студенческие стипендии. В хоре 24 человека: 13 женщин и 11 мужчин, из них колхозников 83 %, рабочих 10 % и служащих 7%, все беспартийные <...>. Скомплектованный почти исключительно из лиц с ликбезовским образованием, без навыков к иному пению, кроме чисто деревенскому, без всякого знания нот, хор сумел в течение одного года вырасти в художественный организм, степень продвинутой которого должна быть квалифицирована весьма высокой. Так, в хоре замечается отличная музыкальная дисциплина, вполне хорошие строй и общий ансамбль, большая подвижность рядом с такой же гибкостью динамической нюансировки. Самое пение отличается, прежде всего, широкой, полной и редкой для современных хоров кантиленностью, при чрезвычайно естественной и мягкой подаче звука, четкости ритма и недурной дикции; во-вторых, полным отсутствием каких-либо намеков на крикливость или насильственный тон.

Не располагая выдающимися голосовыми средствами, хор разумно избегает крайностей большого *forte*, держится, главным образом, умеренного *mezzo*, доходя местами до тонкого *piano*, хорошо звучащего. Отсутствие крепкого *forte* несколько ослабляет подъемность особо динамических моментов, не дает и должного противовеса сдержанным *mezzo* и *piano*, которые иногда теряют в полноте своего художественного воздействия. Этот дефект, являющийся в данном хоре не более чем болезнью роста, конечно, хор постарается и сумеет скоро изжить.

Обращает на себя внимание манера дирижирования – не общепринятыми и, нередко, слишком размашистыми жестами обеих рук, а почти исключительно мимикой лица и легкими, едва заметными для слушателя, знаками руки, что должно быть отмечено как прием,

заслуживающий особого внимания хороуправителей. Правда, избегая сильных движений, дирижер рискует не выразить хору своих собственных переживаний и реакций на музыку исполняемого произведения. Но при хорошей договоренности с хором и индивидуальной системе самого дирижера, указанная опасность легко может быть устранена, что и наблюдается в данном хоре (молдавском) <...>. Их всех прослушанных на олимпиаде хоровых коллективов молдавский хор – один из наиболее квалифицированных. Учитывая же сравнительную кратковременность его существования (один год), можно с уверенностью сказать, что в дальнейшем этот хор обещает стать превосходной самостоятельной капеллой в лучшем смысле слова» [9 с. 171-172].

Участие во Всесоюзной хоровой олимпиаде 1936 г.

В уголовном деле К. Пигрова собраны газетные статьи-рецензии на выступления *Дойны* в первые годы ее существования: публикации С. Бугославского Песни народов СССР [9 с. 186], Лубенцова Концерт в пионерском театре [9 с. 167], В. Рожко Шире искусство в массы [9 с. 169], редакционные материалы Страна поет [9 с. 187], Дойна [9 с. 168], Концерты Государственной молдавской хоровой капеллы «Дойна» [9 с. 170]. Они выполнены в официозно казенном, формальном ключе и не дают представления о реальном состоянии профессионализма коллектива. Гораздо содержательнее исполнительский уровень *Дойны* охарактеризован в решении жюри Всесоюзной хоровой олимпиады, состоявшейся в Москве 1-6 июля 1936 г, копия которого имеется в деле.

«Государственная молдавская хоровая капелла, выросшая из самостоятельного колхозного хора (выступавшего на Первой всесоюзной олимпиаде художественной самостоятельности в 1932 г.), требует самого серьезного внимания к путям, направлению своей творческой работы. Репертуар национальных песен молдавской капеллы – исключителен по своей художественной ценности и интересу. Из исполненных капеллой песен особенно выделяется своеобразием, яркостью музыкального языка песни Побей, боже, богачей. Обработки же песен и особенно их трактовка хоровой капеллой страдают рядом недостатков. Дирижер молдавской хоровой капеллы Пигров – опытный и квалифицированный хормейстер – недостаточно чутко и разборчиво подходит как к отбору национальных мелодий, так и к подлинному раскрытию разнообразной и яркой выразительности их музыкального стиля. Неудачен выбор, например, обработки песни Булгэряска. В ней сильно искажен общий характер жизнерадостности, жгучести веселого, темпераментного народного танца.

Исполнение всех трех песен и обработки некоторых из них почти полностью обезличило их, выхолостив из них все типичное, характерное для каждой отдельной песни. Все три песни прозвучали одинаково однообразно, монотонно. В трактовке песен чувствовалась вялость, равнодушие, бестемпераментность исполнителей. Это выражалось в намеренно заглушенной, связанной, подчиненной одним и тем же приемом хоровой техники звучности. Дирижер Пигров в каждой песне добивался одной и той же манеры певучей подачи звука, наложения одних и тех же оттенков, не заботясь о выявлении контрастности музыкального содержания песен. Отсутствие внутренней взволнованности у певцов, безжизненность и формальность их пения – таково общее впечатление от выступления Государственной молдавской капеллы.

Капелла страдает и рядом технических недостатков в своем исполнении. Мало выработан ансамбль – сильно выделяются женские голоса. Общая звучность – серая, придушенная, обнаруживающая короткое дыхание у певцов, особенно на концах фраз. На это влияет излишняя тенденция к затянутости темпов, к статичности. Государственная молдавская хоровая капелла – ценная музыкальная организация культурно выросших, грамотных певцов с хорошими голосовыми данными – имеет все возможности стать коллективом большого художественного значения.

Надо серьезно пересмотреть творческие установки дирижера и коллектива в отборе национального песенного материала и работы над ним. Повышая свою вокальную культуру и технику, Молдавская хоровая капелла вместе с тем не должна терять национально творческие особенности своего исполнения, определившегося характерной выразительностью, жизненностью и непосредственностью содержания и стиля национальных песен Молдавии» [9 с. 155a].

Как видим, отзыв содержит существенные упреки в адрес дирижера и художественного руководителя *Дойны*. В выступлении на судебном заседании К. Пигров объясняет их возникновение двумя причинами: неблагоприятной для *Дойны* последовательностью выступающих хоров (небольшую по численности молдавскую капеллу включили в концертную программу после хора, состоящего из 100 человек, вследствие чего контраст массивного и камерного звучаний оказался не в пользу последнего) и внезапным сокращением времени сценического показа (вместо запланированных двенадцати минут дали пять, поэтому нужно было внезапно перестроиться на исполнение только трех песен).

Всесоюзная хоровая олимпиада освещалась в газетах Правда, Известия, Советское искусство, в журнале Советская музыка как триумфальное достижение национальной политики СССР. Основное внимание рецензентов было сосредоточено на идеологическом единстве и этническом своеобразии коллективов. Так, профессор Московской консерватории К. Кузнецов в журнале Советская музыка среди запомнившихся участников олимпиады называет признанные уже коллективы: хор Армянской государственной консерватории, капеллу Всесоюзного радиокомитета, объединенный хор московских профсоюзов, Ленинградский хор дома культуры им. Горького и др. В целом он так охарактеризовал событие: «К участию в олимпиаде было допущено 29 хоров или хоровых ансамблей, представляющих собою 19 национальностей. Всего собралось свыше полутора тысяч человек, из которых около тысячи – с периферии. Среди того богатства впечатлений, которое я вынес из олимпиады, один момент особенно запечатлелся. Это – выступление многонационального хора и заключительный день олимпиады на громадной эстраде Зеленого театра <...>. этот всесоюзный хор, единственный в мире, с громадным единством, подъемом и красотой звука исполняет ряд песен – партизанскую По долинам и по взгорьям, казахскую песню в честь Сталина [11 с. 45].

Материалы, отражающие ход Всесоюзной хоровой олимпиады, свидетельствуют, что организаторы этого масштабного мероприятия ориентировались на массовость и общедоступность музыки, в которой воспеваются советская действительность, прославляется труд, партия и Сталин. Приветствовались кантаты, хоровые поэмы и патриотические песни с легко запоминающимися мелодиями, маршевыми ритмами и фольклорной основой. По-видимому, этих качеств было недостаточно в исполнительской презентации *Дойны*.

Репертуар капеллы

Можно предположить, что критика жюри на выступление *Дойны* в Москве открыла путь к выражению недовольства К. Пигровым среди хористов. В ходе судебного разбирательства группа певцов высказывала претензии к слишком строгой дисциплине на занятиях и к определяемому художественным руководителем концертному репертуару *Дойны*. Стиль таких обвинений типичен для шельмования деятелей культуры в 1930-е гг.: «Такие руководители, как Пигров, в настоящее время не нужны в нашей советской стране, ибо они насквозь пропитаны старой нечистью и не поднимают культуру и дух нашего советского народа, а тормозят развитие культуры и дезорганизуют коллективные массы, стремящиеся к новой культурной жизни» [9 с. 58]. Более того: одно из основных обвинений, предъявляемых этими хористами к К. Пигрову, заключалось в том, что он «засорял» репертуар капеллы «старыми», церковными мелодиями, песнями с «румынизированными» текстами при малом удельном весе современных советских песен. Приведем образец такого обвинения: «Основным фактором его (К. Пигрова

– Н.Б., С.Ц.) контрреволюционной деятельности я считаю то, что он весь репертуар нашей капеллы засорял материалом старых композиторов. Немалое количество вещей из песенного репертуара было близко к церковному, да и сама музыка во многих случаях была сходственна с церковной мелодией. Пигров крайне неприязненно относился к новым советским песням наших советских композиторов, называя эти песни дешевкой» [9 с. 43–44].

Поскольку к рассматриваемому судебному делу К. Пигрова приобщена брошюра с текущим репертуаром капеллы, рассмотрим ее подробно, чтобы понять меру объективности упреков в адрес руководителя капеллы. Произведения в брошюре распределены по одиннадцати отделам в соответствии с характером произведений.

Первый отдел репертуара образуют молдавские народные песни. Их 30: *Bate-i, Doamne, pe ciocoi; Fetișo cu ochii verzi; Foaie verde de cucută; Frunzișoara nucului; Am un leu; Zogojana; Vin, badiță; Fa, Ileana; Frunzișoara de pe vânt; Frunzișoară, lozioar; Ciobanul; Frunzișoară poamă neagră; Hulubița; Măi, omule, nu fii prost; Am fost aseară; Ardă-l para cel necazu; M-a trimis măicuța; Turturică; Bade Macovei; Frunză verde de ovăz; Ard-o focul; Dor dorule; Frunzișoara de mohoru; Doina; Cântecul de leagăn; Aci mundru-i danțu; Bună-i brânza din burduf; Cine bate la fereastră; Frunză verde de bujor; Măriță* [9 с. 243]. По-видимому, это именно те песни, которые собраны Н. Неневым в ходе его фольклорных экспедиций.

Во второй отдел входят четыре композиторские сочинения на слова молдавских поэтов: *Durere și vânt – închinată amintirii glorioase a tovarășului S.M. Kirov* (музыка С. Орфеева, слова Н. Кабака), *Octombrie* (музыка Н. Вилинского, слова Л. Корнфельда), *Cântec* (музыка С. Орфеева, слова С. Лехтцира⁸), *Când zorile scutură* (музыка С. Орфеева, слова М. Андриеску) [9 с. 245]. Поскольку до настоящего времени эти произведения не сохранились, составить о них представление нет возможности.

В третьем отделе перечислены пятнадцать «переводных» хоров (песни советской тематики, написанные русскими и украинскими авторами и переведенные на молдавский язык): *Cântecul despre Stalin* (музыка Л. Ревуцкого, слова М. Рыльского), *Cântecul despre Cotovschi* (музыка А. Новикова, слова Э. Багрицкого), *Peste mări și peste dealuri* (музыка М. Ковалю, слова Н. Тихонова), *Ziua sămănatului* (музыка М. Красева, слова М. Ивенсен), *Ziua sămănatului* (музыка В. Фере, слова С. Михалкова), *In harman* (музыка М. Красева, слова С. Викулова), *Secerișul în colhoz* (музыка Т. Шутенко, слова И. Неходы), *Pe baricade* (музыка Г. Смекалина, слова Г. Кржижановского), *Comunar* (музыка П. Дегейтера, слова Э. Потье, русский текст А. Коца), *Stroevaia* (музыка Л. Книппера в обработке Л. Гурова, слова В. Гусева), *Cântecul industrializării* (музыка М. Тица, слова И. Неходы), *Marșul udarnicilor* (музыка Л. Бела-Рейница, слова А. Жарова), *Călărașii lui Budionii* (музыка А. Давиденко, слова Н. Асеева), *Aviamarș* (музыка Ю. Хайта в обработке Н. Вилинского, слова П. Германа), *Întăiul mai* (музыка Ю. Мейтуса, слова Н. Бажана) [9 с. 245]. Авторами переводов текстов на молдавский язык, по словам К. Пигрова, являлись Н. Нев, С. Лехтцир и А. Филимон.

В наши дни названные песни рассматриваются как музыкальный логотип 1920–1930-х гг. и являются скорее библиографической редкостью (за исключением Авиамарша Ю. Хайта), нежели частью актуального хорового репертуара.

Четвертый отдел составлен из хоров западноевропейских композиторов с текстами, переведенными на молдавский язык. Он включает: *Cântecul marinarilor* и *O, vino, mai* Й. Гайдна, *Imnul muncii* Г.-Ф. Генделя, *Morar* Ф. Шуберта, *Țiganii* Р. Шумана, *Calomnie* Дж. Россини [9 с. 247].

Поскольку названия произведений даны не в оригинальном варианте, не всегда можно с однозначностью идентифицировать, какие произведения имеются в виду. Так, близкая к именнованию *Cântecul marinarilor* канцонетта Й. Гайдна *The Sailor's Song*, написанная в оригинале для голоса с фортепиано, трудно представима в коллективном звучании. Хор этого же ком-

8 Самуил Лехтцир был репрессирован в 1937 г. Песня на его слова в брошюре зачеркнута карандашом.

позитора *O, vino, mai*, предположительно, может быть вторым номером (*Komm, holder Lenz!*) из оратории *Die Jahreszeiten*. Произведение Г.Ф. Генделя *Imnul muncii*, скорее всего, является аранжировкой хора *See, the conqu'ring hero comes!* из оратории Иуда Маккавей, которую выполнил К. Стеценко, а современный текст на украинском языке написал Н. Вороной. Песней Ф. Шуберта *Morar* часто называют переложение для хора первого номера вокального цикла *Die schöne Müllerin – Das Wandern*. *Țigani* Р. Шумана – это, по всей видимости, хоровое произведение *Zigeunerleben* Op. 29, № 3 на текст Э. Гейбеля. Что касается *Calomnina* Дж. Россини, то, очевидно, предполагается, что это *La calunnia*, знаменитая ария Дона Базилио из оперы Севильский цирюльник. Переводы на молдавский выполнены, по-видимому, теми же людьми.

Пятый отдел озаглавлен Хоры на украинском языке с революционно-бытовой тематикой. Он включает девятнадцать песен: На току (музыка М. Тица, слова И. Неходы), Гей, не яром (украинская народная песня в обработке Т. Шутенко), На барикади (музыка Г. Смекалина, слова Г. Кржижановского, украинский текст Д. Ревуцкого), Комунар (музыка П. Дегейтера, слова Э. Потье, украинский текст Н. Вороного), Комсомольська війська (музыка К. Корчмарева, слова С. Кирсанова), Пісня про Якіра⁹ (музыка Ф. Козицкого, слова В. Сосюры), Комуни́вська веснянка (музыка К. Богуславского, слова Л. Зимнего), Веснянка (музыка Л. Гурова, слова А. Блока, перевод на украинский М. Рыльского), Світова кузня (музыка Н. Вилинского, слова Г. Чупринки), Пісня кузні (музыка Н. Толстякова, слова Г. Чупринки), Майове (музыка Ю. Мейтуса, слова Н. Бажана), Ткаля (музыка А. Пашенко, слова А. Блока, украинский текст Д. Павличко), Перше травня (музыка С. Прокофьева, слова М. Рыльского), Дубиньонько (музыка В. Золотарева, слова Н. Вороного), Заповіт (музыка К. Стеценко, слова Т. Шевченко), Вічний революціонер (музыка Н. Лысенко, слова И. Франко), Партизанська (музыка Т. Шутенко, слова Н. Сингвайвского), Вперед, народе, йди (украинская народная песня в обработке Г. Вережки), Гімн праці (музыка Г.-Ф. Генделя, слова Н. Вороны) (9 с. 247).

Шестой отдел – это Хоры на русском языке с революционно-бытовой тематикой. Здесь двадцать три песни: За морями (музыка М. Ковалю, слова Н. Тихонова), Строевая (музыка Л. Книппера в обработке Л. Гурова, слова В. Гусева), Марш ударников (музыка Л. Бела-Рейница, слова А. Жарова), Конная Буденного (музыка А. Давиденко, слова Н. Асеева), Нас побить хотели (музыка А. Давиденко, слова Д. Бедного), Чапаевская (музыка Н. Леви, слова Г. Дорохина), Молодая гвардия (музыка Б. Шехтера, слова А. Безыменского), Комсомольская ударная (музыка Б. Шехтера в обработке А. Давиденко, слова М. Шошина), Варшавянка (польская народная мелодия в обработке Л. Гурова, слова Г. Кржижановского), Замучен тяжелой неволей (народная мелодия в обработке Л. Гурова, слова Г. Мачтета), Весна небылая (музыка А. Пашенко, слова Н. Рыленкова), Молотья (музыка М. Красева, слова С. Викулова), Девятое января (музыка С. Потоцкого, слова А. Глебова), Песня о Тельмане (музыка Ф. Сабо в обработке С. Орфеева, слова Л. Фюрнберга, русский текст А. Жарова), Походная / *Kriegslied der Österreicher* (музыка Л. Бетховена, слова Б. Фридельберга, русский текст Т. Сикорской), Слушай (музыка Б. Шехтера, слова И. Гольц-Миллера), Не плачьте над трупами (музыка Н. Черепнина, слова А. Навроцкого), Песня о Ворошилове (музыка Ф. Сабо, слова А. Прокофьева), Винтовка (музыка А. Александрова, слова С. Алымова), Песня о Котовском (музыка А. Новикова, слова Э. Багрицкого), Море яростно стонало (музыка А. Давиденко, слова Н. Асеева), Песня о челюскинцах (музыка А. Новикова, слова С. Алымова), Коминтерн / *Rote Wedding* (музыка Г. Эйслера, слова Ф. Янке, русский текст И. Френкеля) (9 с. 249).

Следующий отдел (седьмой) образуют украинские народные песни (29): в обработке Н. Лысенко – Гарбуз білий качається, Ой, поїхав мій миленький, Не топила, не варила, Ой гай мати, Та забілили сніги; в обработке Н. Леонтовича – Мала мати одну дочку, Пряля, Над річкою беріжком, Ой, там за горою, Дударик, Щедрик, Мак, Зашуміла ліщинонька, Піють півні, Ой,

9 Іона Якир (1896–1937) — видний советський воєначальник, був репресирован в 1937 г. Песня о нем зачеркнута.

темная ніченька, Ой, з-за гори; в обработке Ф. Козицкого – Ой, коляда колядница, Ой, ти ковалю, Ой, дуб дуба; в обработке А. Свешникова – Ой, вербо; в обработке П. Батюка – Ганзюню, Жниварська, в обработке П. Демущего – Коли б уже вечір, По цей бік гора; в обработке Л. Ревуцкого – Ой, у полі вітер, На кладочці; в обработке Я. Степового – Ой, дзвони дзвонять, Бігло козенятко, Посіяла руту мяту (9 с. 251).

Отдел восемь – Русская народная песня (9): в обработке А. Лядова – Ты не стой, Я пойду ли молоденька; в обработке А. Александрова – Горы; в обработке А. Архангельского – У ворот, ворот; в обработке В. Калинникова – Эй, ухнем; в обработке Н. Римского-Корсакова – Ай, во поле липенька; в обработке Г. Лобачева – Ночка; в обработке А. Свешникова – Ой, все кумушки домой; в обработке М. Щиглева – Не белы снеги (9 с. 253).

Девятый отдел – Песни народов СССР (5): татарская Ай-бай ашамай в обработке Я. Прохорова, белорусская Ой рана на Ивана (Я. Прохоров), А у полі вярба (А. Свешников), еврейские Йошке (Г. Шейнин) и Гарбст ин конвиртн (З. Компанец) (9 с. 253).

Отдел десять – Оригинальные хоры (7): За реченькой яр хмель ор. 11, № 1 (музыка А. Гречанинова, слова народные), Соловушка (слова и музыка П. Чайковского), Вечер (слова и музыка П. Чайковского), Ах, ты, степь широкая (музыка В. Триодина, слова народные), Плясовая (музыка В. Золотарева, слова Я. Полонского), Жаворонок (музыка В. Калинникова, слова В. Жуковского), Мать (музыка М. Щиглева, слова Н. Некрасова) (9 с. 253).

Отдел одиннадцать – Оперные хоры на русском языке: из IV акта оперы М. Глинки Руслан и Людмила – Ах, ты, свет Людмила, Не проснется птичка; из I акта оперы А. Даргомыжского Русалка – Заплетися плетень, Как на горе мы пиво варили; из оперы Н. Римского-Корсакова Снегурочка – Хор птиц и Проводы масленицы (из пролога), хор гусяров (из III акта); из I акта оперы Дж. Россини Севильский цирюльник – Клевета / *La calunnia* (9 с. 255).

Представленный объемный список оформлен, предположительно, помощником К. Пигрова Н. Неневым, поскольку молдавская часть репертуара выполнена латинской графикой, которой набран и изданный в 1935 г. сборник Н. Ненева и Е. Лебедевой *Cîntecе ророгане*. Время создания репертуарного списка – интервал между 1934 г. и 1936 гг. Объяснением служат следующие аргументы: 1934 г. – время написания Песни о челюскинцах, созданной «по горячим следам» арктической эпопеи парохода Челюскин весной 1934 г. (следовательно, до 1934 г. напечатание списка еще невозможно); 1937 год ознаменован репрессиями: были приговорены к высшей мере наказания Иона Якир (песня о нем вычеркнута), Самуил Лехтцир (автор слов песни *Cîntec* на музыку С. Орфеева, тоже вычеркнутой) и Н. Ненев. Песни с текстовыми переводами Н. Ненева, С. Лехтцира и А. Филимона объявлены «румынизированными», а потому «контрреволюционными». Из этого следует, что в 1937 г. список уже не мог быть напечатан.

Ряд произведений в репертуарном списке *Дойны* существует в двух лингвистических вариантах, что свидетельствует о возможности выбора языка исполнения в зависимости от контингента слушателей, что свидетельствует о разнообразии исполняемых *Дойной* произведений по содержанию и средствам выразительности. Основу составляют песни разных народов – молдавского, украинского, русского. Большое место занимают современные сочинения революционного характера, воспевающие государственных деятелей и героев войны – Сталина, Ворошилова, Котовского, Буденного. Прославляется труд на благо общества. Присутствуют примеры классической музыки – русской и западноевропейской.

О репертуаре коллектива в первые месяцы его существования писал К. Пигров в статье Моя работа в Дойне: «В основном это были революционные песни, русские и украинские народные песни» [1 с. 7]. Хоровые обработки молдавского песенного фольклора начали появляться в арсенале *Дойны* с 1931 г., после того как К. Пигров обратился в одесское отделение Союза композиторов с просьбой «помочь молодому коллективу» [1 с. 7]. Позднее репертуар стал обогащаться песнями других народов, хоровыми произведениями русских, украинских

и западноевропейских композиторов, то есть он приходил в соответствие с тем списком, который представлен в уголовном деле К. Пигрова. Все это подтверждает, что К. Пигров выстраивал репертуар *Дойны* исходя из унифицированного к середине 1930-х гг. общесоюзного требования – ориентироваться на героику, оптимизм и культ вождей. Стало быть, обвинения, предъявляемые к художественному руководителю со стороны группы хористов, были безосновательными, обусловленными личной неприязнью.

Выводы

Подытоживая сказанное, отметим, что в личной и профессиональной судьбе К. Пигрова многое объясняется его происхождением (сын священника), образованием (Ставропольское духовное училище, духовная семинария, Петербургская певческая капелла) и регентской деятельностью в нескольких южных городах Российской империи. Высокий профессионализм в сочетании с аналитическим складом ума, внутренней дисциплиной и самоотверженностью обеспечивали ему достижение хороших результатов в работе с самыми разными хоровыми коллективами – церковными, учебными, художественными, в том числе с полусамостоятельным составом молдавской *Дойны*. Требовательность и принципиальность хормейстера способствовали быстрому росту капеллы, но положительный отклик встретили не у всех певцов. Группа хористов обратилась в УГБ НКВД МАССР (1938) с обвинением дирижера во внедрении «церковщины» в концертный репертуар и в «засорении» исполнительских рядов бывшими служителями культа. Уголовное дело К. Пигрова, заведенное по этому поводу, сохранило для истории ряд ценных документов, по которым можно реставрировать репертуар *Дойны* в период руководства К. Пигрова и представить персональный состав коллектива.

Привлеченные в ходе следствия более ранние материалы, свидетельствующие об уголовном преследовании К. Пигрова в Одессе в 1928 г., дали дополнительное обоснование его приезду в Тирасполь для работы в *Дойне*. Внутренняя стойкость и убежденность в собственной правоте помогли хормейстеру достойно перенести выпавшие на его долю испытания.

Библиографические ссылки

1. ПИГРОВ, К. Моя работа в Дойне. *Музыкальная жизнь Советской Молдавии*, 1958, № 2, с. 7-9.
2. ПТИЦА, К. Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности). В: ПИГРОВ, К. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964, с. 3-20.
3. ПИГРОВ, Константин. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
4. СТОЛЯР, З. Академическая хоровая капелла Дойна. В: Столяр Зиновий. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983, с. 78-89.
5. МИЛЮТИНА, Изольда. *Дойна: Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова*. Кишинев: Hyperion, 1990.
6. КОТЛЯРОВ, Борис. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982. 204 с.
7. ШАДРИНА А. Деятельность К. Пигрова в должности регента: неизвестные страницы биографии. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2021, № 1, с. 121-127.
8. Пигров Константин Константинович (1876). В: *Новомученики и исповедники Русской Православной Церкви XX века*. Disponibil: [https://ru.openlist.wiki/%D0%9F%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_\(1876\)](https://ru.openlist.wiki/%D0%9F%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(1876)) [accesat 2025-12-28].
9. *Уголовное дело по обвинению Пигров Константин Константинович*. АНА, Ф. К-3401, inv. 1, d. 1218, 255 f.
10. Заслуженная капелла Молдавской ССР – государственная хоровая капелла Дойна. В: *Дойна радости*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1962, с. 173-189.
11. КУЗНЕЦОВ, К. Всесоюзная хоровая олимпиада. *Советская музыка*, 1936, № 8 (37), с. 44-47.

Manuscris primit la 09.04.2026. Accepatat pentru publicare la 15.05.2026.

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

MUZICĂ PENTRU 11 INSTRUMENTE DE V. VERHOLA: UN MONOSPECTACOL ÎNTRE FORMĂ, GEN ȘI SCRIITURĂ

MUSIC FOR 11 INSTRUMENTS BY V. VERHOLA: A MONOSPECTACLE BETWEEN FORM, GENRE AND TEXTURE

SVETLANA COȘCIUG¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-6092-8199>

CZU 785.16.083.21:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.14>

Articolul prezintă o viziune a autoarei asupra piesei „Muzică pentru 11 instrumente” de Vitalie Verhola prin prisma abordării analitice a elementelor discursului sonor.

Datorită componenței timbrale, ce include aproape toate instrumentele din cele două grupuri orchestrale principale (aerofone și cu coarde), lucrarea oferă un teren propice pentru elaborarea materialului tematic. Transformările de imagine ale temelor sunt evidente în caracterul indicat de autor al unor secțiuni: fie animat, fie liniștit, mândru ori ironic etc. Caracterul variațional se datorează și sursei genuiste, în care se identifică trăsături de imn, cântec sau scherzo. Lucrarea se definește printr-un limbaj îndrăzneț, exprimat prin diverse texturi, procedee și tehnici componistice precum eterofonia, polifonia, palindromul, figurația, stretto, dispersarea etc. În acest sens, putem afirma că în piesa „Muzică pentru 11 instrumente” sunt evidente realizările tânărului compozitor în explorarea tehnicilor componistice avangardiste.

Cuvinte-cheie: Vitalie Verhola, Muzică pentru 11 instrumente, formă variantică, variațiuni, temă-epigraf, elaborare tematică, tehnici componistice avangardiste

This study explores Vitalie Verhola's "Music for 11 Instruments" through the lens of instrumental theatre, interpreting it as a psychological 'monospectacle' of the composer's inner self.

Thanks to its timbral configuration, which incorporates almost all instruments from the two principal orchestral families (aerophones and strings), the work provides fertile ground for thematic elaboration. The metamorphosis of themes is underscored by the character indications provided by the composer in different sections—animated, calm, solemn, or ironic. The variational principle is further reinforced by genre references that evoke the hymn, song, or scherzo. The composition is distinguished by its bold musical language, articulated through diverse textures, procedures, and avant-garde techniques such as heterophony, polyphony, palindrome, figuration, stretto, and dispersion. In this sense, Music for 11 Instruments clearly demonstrates the young composer's achievements in exploring avant-garde compositional techniques.

Keywords: Vitalie Verhola, Music for 11 Instruments, variant form, variations, epigraph theme, thematic development, avant-garde compositional techniques

Introducere

Muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova a cunoscut o perioadă de înflorire în anii '60-'70 ai secolului XX. În acest context, alături de lucrările semnate de S. Lobel, A. Stârcea, Gh. Neaga, V. Zagorschi, P. Rivilis etc.), creația lui V. Verhola (1946-1984) se conturează ca o ramură aparte ce cuprinde lucrări pentru pian, pentru vioară și pian, pentru instrumente aerofone și pentru diverse ansambluri. Dintre genurile abordate de compozitor se disting miniatura și ciclul instrumental, realizate atât în forme simple, cât și în structuri complexe.

Printre creațiile timpurii pentru ansamblul cameral se evidențiază *Muzica pentru 11 instrumente*, scrisă în primii ani de studii la Conservator (1967). Putem presupune că la momentul alegerii titlului

¹ Email: svetlanacosciug@yahoo.com

tânărul V. Verhola cunoștea deja celebra *Muzică pentru corzi, percuții și celestă* (1936) de B. Bartók sau *Simfonia de cameră* pentru 12 instrumente de G. Enescu (ultimul său opus). Totodată, este posibil ca decizia tânărului compozitor să fi fost determinată de dorința de a se înscrie în tendința creativă specifică perioadei, marcată de transformarea sistemului de genuri. Așa cum observă muzicologul G. Grigorieva, în a doua jumătate a secolului XX „se afirmă definitiv rolul de frunte al genului «*Muzică pentru...*»”, tipologie sonoră legată nemijlocit de ansamblurile camerale și de reflectarea unor laturi esențiale ale conținutului artistic [1 p. 34]².

Partitura lucrării este alcătuită din trei grupuri timbrale: instrumentele aerofone din lemn, cele de alamă și instrumentele cu coarde. Pentru o asemenea componență compozitorul și muzicologul rus Iu. Kasparov recomandă folosirea termenului *simfonieta* – „un ansamblu mare de soliști, în care fiecare grupă din orchestra simfonică să fie reprezentată de un singur instrument” [2 p. 4]. Diferitele tipuri de factură: lineară, eterofonică, polifonică generează în lucrarea lui V. Verhola un adevărat spectacol de „teatru instrumental”³, în care personajele apar și dispar, emit replici și evidențiază diferite fațete ale unor idei muzicale prin individualizarea timbrurilor instrumentale, creând un univers sonor neobișnuit, specific pieselor de teatru⁴.

Expunerea și dezvoltarea materialului tematic

Lucrarea pornește de la o temă-epigraf (TE) notată pe reversul foii de titlu din manuscrisul partiturii⁵, asemeni actorului care stă în culise așteptând să apară în scenă. Este o temă laconică, scrisă în cheia bas. Aceasta este sursa tematică principală a lucrării care, uneori se prezintă în aspectul ei original, dar cel mai frecvent este supusă unor schimbări de factură, ritm, melodică, timbru. Totodată elemente din TE generează elemente constitutive ale altor teme din lucrare. Melodica TE se bazează pe o structură modală artificială care poate fi interpretată ca o variantă extinsă și cromatizată a modului frigian pe G: g, as, a, b, c, des, e, f. Prin adăugarea sunetelor *des* și *a* care generează acorduri și intervale mărite (*as-c-e*; *des-a*) compozitorul imprimă discursului expresie și tensiune. Expusă sub forma unei fraze din două măsuri, TE denotă o oarecare analogie cu tema-epigraf din Simfonia nr. 9, *e-moll* Din *Lumea Nouă* de A. Dvořák, datorită structurii ritmice din prima măsură.

Exemplul 1. Tema-epigraf a

a) la V. Verhola



lucrării (29 *Animato* (grupul de coarde)) observăm prezența acestei teme. Doar că aici prima măsură este expusă în *stretto* la diferite înălțimi și instrumente, prin decalajul succesiv al temei-epigraf între instrumentele cu coarde, pornind cu violoncelul și finalizând cu vioara I, formându-se astfel, o extensie a spațiului sonor.

În variante modificate, TE se întâlnește în secțiunea mediană, episodul *Fieramente* 10 – 17 în figurațiile ritmico-melodice ale optimilor, fiind supusă diferitor procedee de elaborare: inversii, recurențe, dispersări, mișcări contrare sau într-o direcție. La fel se observă o transformare a profilului melodico-ritmic al temei. În acest compartiment compozitorul dă frâu liber fanteziei creatoare, operând cu materialul muzical minim în diferite variante „caleidoscopice”, formând un lanț de variațiuni. Prezența TE în secțiunea expozitivă, la sfârșitul secțiunii mediane și la finalul lucrării îi conferă funcția de refren, iar formei generale – trăsături de rondo.

În conținutul sonor al lucrării se mai evidențiază altele două teme-fraze, și acestea laconice, înrudite cu TE prin ritmointonații comune – două variante sau „comentarii” (după O. Messiaen) ale ei⁶:

1) tema *b*, *Animato* (corzi) de un caracter energic, se caracterizează prin ritm punctat (preluat din TE), motiv de triolet, ceea ce denotă ritmointonații de mazurcă, dar totodată și de marș sau imn; ea sună la începutul lucrării *Animato*, cu funcție de preambul, în secțiunea mediană pentru a accentua caracterul oratoric al momentului culminant: 12 (corni) și înaintea reprizei atribuindu-i acesteia funcția de cadență: 18 (corni);

2) tema *c*, *Espressivo* 7, cantabilă, reprezintă o îmbinare a variantelor inversate și recurente ale TE (vioara I) cu unele modificări în linia melodică, fiind susținută de contrapunctul corzilor, clarinetului și fagotului.

Exemplul 2. Temele înrudite: *b* și *c*

Animato ♩=85

6 Deși celelalte două teme *b* și *c* sunt înrudite, fiind generate de tema-epigraf *a*, am decis să le notăm diferit (*b* și *c*), întrucât ambele comportă un caracter propriu: tema *b* – caracter bărbătesc, tema *c* – caracter feminin. Caracterul temelor indică și trăsăturile de gen: tema *b* – caracter de marș/imn; tema *c* – caracter de cântec.

Ambele teme prezintă două fațete ale unui singur „personaj” – TE. Dacă tema *a* se evidențiază printr-un caracter bărbătesc, tema *b* reprezintă oglinda lirică a „personajului”.

În țesătura muzicală a secțiunii expositive se mai evidențiază încă o temă-frază și un element tematic relativ nou care vor juca un rol în secțiunea mediană:

3) fraza cantabilă *Tranquillo* 1 (violoncel) – a_1 (derivată din tema-epigraf și tema *a*), prezentă și în secțiunea mediană (la violă, 10, apoi în dialogul imitativ fagot-oboai 16);

4) motivul șaisprezecimilor (*c*) 6 ce va contribui la dinamizarea țesutului muzical prin ostinato variat ritmic (sextolete, septolete, cvintolete) în secțiunea mediană 9-18.

Procedee de elaborare a materialului tematic în dezvoltarea formei

Pe parcursul lucrării întreg materialul tematic este supus varierii, formând noi structuri melodico-ritmice. Un rol important în piesă îl joacă mijloacele polifonice: contrapunctarea contrastantă, suprapunerile de fraze – ceea ce duce atât la îmbogățirea timbrală a facturii, cât și la dinamizarea formei. Îmbinarea texturilor omofonă și polifonă contribuie la cimentarea formei lucrării.

V. Verhola deschide creația sa cu o frază în caracter solemn *Animato* (**Exemplul 2**), care amintește de *Preambula* din *Carnavalul* lui Schumann, apoi în baza elaborării motivice creează câteva variante ale ei: figurații, structuri în oglindă, proliferări. În prima secțiune expositivă 1-8 temele *a* și *b* înrămăază tema-epigraf, formând un lanț de variațiuni – variante – comentarii ale acesteia, încadrate într-o structură tripartită.

Secțiunea mediană 10-18 constă din două episoade: *Fieramente* și *Leggiero. Ironico* și comportă un caracter dinamic: aici se confruntă, se suprapune materialul tematic principal. Linearitatea facturii este caracteristică pentru toate trei grupuri timbrale care scot în evidență relieful temelor ce alternează sau rămân constante.

Tabelul 1. Schema secțiunii expozitive în *Muzică pentru 11 instrumente*

Episod și cifra (c/f partiturii)	<i>Animato</i>	<i>Tranquillo</i> 1-2			<i>Inquieto</i> 3-6	<i>Espressivo</i> 7-8
Material tematic	<i>a</i> 2 variante	<i>a</i> ₁ 3 variante			<i>TE</i> 9 variante	<i>b</i> 4 variante
Numărul măsurilor	1-6	7-8	9-12	13-18	19-44	45-59
Instrument	Corzi, Fl.	Vc.,	Ob., Fl	Corni V.I-II	Vc., V-I; II/ Corni / Fl.	Cl., V-I; Cb
Funcție	Preambul, comentarii la temă				Tema și comentariile ei	Comentarii la Tema în oglindă
Factură	Eterofonică, omofonică				polifonică	polifonică

Din punct de vedere structural, segmentul *Rinforzando* cuprins între cifrele 9 și 10 nu este doar o zonă de pasaj, ci reprezintă încheierea organică a primei părți. Aici se atinge punctul de maximă densitate și culminația secțiunii, aspect subliniat și de prezența barei duble la cifra 10, care delimitează clar acest compartiment de restul lucrării. Totodată, aici se relevă și funcția de anticipare a episodului ce urmează – un fel de prolog la actul II al spectacolului. Materialul muzical are la bază elementul/motivul, *c* – o figurație pulsativă din diferite grupări ritmice ale șaisprezecimilor divizate în sextolete, septolete care alternează fie în metrul binar, fie în cel ternar.

În secțiunile centrale V. Verhola utilizează tehnici componistice de avangardă cu o precizie matematică. Episodul *Fieramente* (cifrele 10-13) prezintă un joc caleidoscopic format din șapte variante ale temei-epigraf (TE). Deși substanța temei rămâne stabilă, sunetele de bază se deplasează variat – direct, contrar sau în palindrom – creând o structură în continuă transformare. Sunt evidente proporțiile descrescânde ale numărului de măsuri (var.1 – 6 măsuri; var. 2 – 5 măsuri; var. 3 – 4 măsuri; var. 4 – 2 măsuri) – toate pe fundalul motivului pulsativ *c* (flaut, oboi, clarinet) cu funcție de pedală.

Exemplul 3. Secțiunea mediană

65 **10 Fieramente** 7

În prima variantă la nivelul fundamentului sonor, la contrabas este configurată o serie de 12 sunete care se repetă de șase ori într-o formă neschimbată, asigurând stabilitatea structurală a segmentului. Ulterior, această serie este transpusă la o secundă mărită în sus: se aud, astfel, cinci expuneri de la nota *Fis*, urmate de câte două expuneri de la *G* și *As*. În acest context complex, cu o măsură înainte de cifra 12, la violoncel și fagot se distinge TE uniformizată ritmic, o apariție singulară care pregătește finalul compartimentului.

Evoluția către cifra 12 (m. 73-74) aduce o îmbogățire a facturii prin suprapuneri imitative ale temei între fagot și violoncel. Pe fundalul interogațiilor violei (m. 73), cele două instrumente formează o „coalțiție” în dialog cu tema-epigraf. O măsură înainte de cifra 12, la violoncel și fagot se distinge deja TE uniformizată ritmic, apariție ce pregătește finalul acestui compartiment.

La cifra 12 factura timbrală atinge o complexitate maximă, fiind reliefate cinci straturi distincte. Dialogului i se alătură tema „imnică” *b* a cornilor, în timp ce replicile interogative ale violei sunt preluate de către viori. Viola își continuă parcursul, însă, de data aceasta, în variantă augmentată. Se obține, astfel, o polifonie densă, formând cinci straturi bine reliefate, în care temele sunt susținute de replicile grupurilor aflate într-o „conversație animată”.

Exemplul 4. Secțiunea mediană: variante ale TE și temei *b*; motivul *d*

motivul d

tema b

varianta 2 a temei a **varianta 3 a temei a**

Varianta a patra încheie această dispută înfierbântată cu o „conciliere” la unison a grupurilor timbrale, pregătită de varianta a treia a temei (m. 77-80): 1) motivul *c* (flaut, oboi clarinet); 2) tema-epigraf (fagot, violoncel, contrabas); 3) tema *a* (corni); 4) interogațiile (viori și viola). Și doar în măsura finală a episodului (13) procedeul *sul ponticello* pe *tremolo* violei încalcă concilierea generând un „dezacord”.

În următoarele trei variante are loc revenirea „precaută” a TE (13, *pizzicato*, vioara II și violoncel) și dispersarea ei în oglindă 14. Pentru ambele variante dispersate în două măsuri ale temei-epigraf compozitorul folosește aleatoriu în componența figurațiilor doar câte o celulă melodică constituită din sunete componente inversate, sunetele finale deplasându-le concomitent la corni. Replicile sincopate ale aerofonelor din lemn, articulațiile la *staccato*, *glissando* corzilor la sfârșit pregătesc caracterul și denumirea următoarei construcții.

Procedee aleatorii de elaborare a materialului tematic sunt evidente și în episodul *Leggiero. Ironico* 15-18. Apariția variantei TE cu salturi melodice descendente în sincope, apoi ascendente (oboi, 15) creează impresia saltului acrobatic al personajului. Ostinato din optimi întrerupte de pauze în patru variante ritmice și timbrale ce alternează (clarinet, corni; viori, viola; violoncel; contrabas) cu funcție de fundal se percep ca răsete ale mulțimii. În joc intră și fraza $a1_b$ (16, clarinet). Cadența cu pasaje ușoare ale flautului singuratic 17 încheie acest episod, pregătind apariția reprizei secțiunii mediane.

Dacă la începutul episodului *Fieramente* TE a fost prezentă integral în cele patru variante ale sale de către contrabas, pe parcursul episodului *Leggiero. Ironico* tema „se absoarbe” în fraza a_1 . În mica repriză sintetică 18 rămân două variante ale TE cu conținutul melodic redus la nivel de celule melodice (contrabas, apoi violoncel pe fundalul *tremolo* al violei), ceea ce vorbește despre dispersarea treptată – din temă rămân doar primele două sunete. Acest procedeu se percepe ca un răspuns evaziv al personajului. Apariția cadenței subliniază în *tutti* instrumentelor aerofone din lemn și corzilor tema a care confirmă solemn la *ff* încheierea secțiunii mediane pe fundalul pedalei începând cu *crescendo* (motivul c : flaut, oboi, clarinet; viori, viola). Acest moment constituie culminația întregii lucrări. După o pauză de optime, rămâne doar contrabasul pe sunetul *si*, iar sonoritatea motivului c treptat diminuează, în final rămânând doar cadența contrabasului.

Tabelul 2. Schema secțiunii mediane în *Muzică pentru 11 instrumente*

Episod și cifra (c/f partiturii)	<i>Rinforzando</i> 9	<i>Fieramente</i> 10-11-12-13-14	<i>Leggiero. Ironico</i> 15-16-17-18
Material tematic	motivul c	motivul $c/7$ variante ale TE 1 variantă a temei a 3 variante ale frazei a_1	TE tema a_1 TE motivul c /tema a
Numărul măsurilor	60-64	65-80; 81-83	84-91; 91-93; 94-100
Instrument	Fl., Ob., Cl., Fag., V-I; Corni; Corzile	Fl., Ob., Cl., Fag., V-I Corni Vla., Fag. Cb., Cb/Vc.,/Fag., V-II/ Vc	Ob., Fg., Fl., Cb., / Vc Fl., Ob., Cl., Corni
Funcție	prolog	prezentarea TE în diverse variante și comentariile la ea	dispersarea TE cadența temei a
Factură	lineară	polifonică	lineară, polifonică, lineară

Secțiunea finală a lucrării poate fi definită mai curând ca o *quasi-repriză* inversată, având în vedere libertatea cu care sunt tratate materialele anterioare. Ea conține două episoade: *Elegiaco* și *Animato*, materialul muzical al cărora se bazează doar pe tema-epigraf în diferite variante polifonice, în special *stretto*-uri, ce se suprapun treptat la diferite grupuri de instrumente, selectate după principiul clasificării: lemne, alămuri, corzi. Tema-epigraf se prezintă aproape integral o singură dată după pasajul clarinetului, perceput ca o cadență (vioara I, 23-24). La fel ca în episoadele precedente compozitorul utilizează tehnici de elaborare a motivelor din TE; o singură dată se evidențiază motivul c (violă 19) și motivul optimilor din fraza a_1 pe verticală întrerupte de pauze (din episodul *Leggiero. Ironico* (26-27). Deoarece în această secțiune regăsim preponderent doar elemente ale Temei A (sau TE), inversarea se manifestă mai degrabă la nivelul detaliului de factură decât la nivelul macrostructurii.

Exemplul 5. Ultima secțiune: variante în *stretto* ale temei-epigraf

The musical score is for a section of a piece, marked 'Animato' with a tempo of 85. It is in 4/4 time. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind section (Fl., Ob., Cl., Bsn.) plays a melodic line starting at measure 29, while the string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provides harmonic support. The score ends at measure 30 with a final chord.

Întregul episod *Elegiaco* creează impresia unui tablou în centrul căruia apare pentru ultima oară TE ce tinde spre lumină (24 vioara I), înconjurată de variantele polifonice ale ei, fie într-un *stretto* timbral, fie în elaborări de motive, atât pe orizontală, cât și pe verticală sau/și diagonală. Se creează un efect al oglinzii sparte: în prima variantă tema se comprimă la dimensiunea unui motiv, fiind „împrăștiată” pe verticală (corzi 19), în a doua variantă urmează o replică a ei pe orizontală (vioara I), variantele a treia și a patra îmbină orizontala (corni) și verticala ca o replică a ei (oboi, flaut, clarinet) în ramificări inversate. Variantele a cincea, a șasea și a șaptea (21-22-23) la fel îmbină orizontala (violoncel, viola) cu verticala (restul instrumentelor). Urmează o construcție dezvoltatoare, bazată pe tratarea polifonică a frazei din tema *a*, în mișcare descendentă (clarinet), ascendentă (corn I, 23-24). Doar că acum, antrenată într-o dezvoltare continuă, fraza comportă un aspect aluziv.

Apariția TE 24 concomitent cu varianta sa inversată și puțin modificată ritmic, la fel și replicile ce o înconjoară 25 duc la *ff* – o altă culminație a episodului (26, corni, corzi). Acum acordurile din episodul *Leggiero. Ironico* sună dur, ca lovituri ale destinului. Treptat loviturile diminuează, apoi dispar, iar alte variante inversate ale TE își continuă calea spre final (27-28) în canon (aerofonele din lemn) – un contrapunct de motive ramificate, încrucișate; în acest drum absurd care se termină cu un *glissando* în mișcare descendentă apare pentru ultima oară replica contrabasului, cu două sunete inversate din temă.

Ultimul episod *Animato* 4/4 29, ca un epilog la sfârșitul piesei, încheie lucrarea cu prima frază din TE (corzi) într-o formă cu aspectul „facturii în creștere” (după V. Holopova), această terasare a ideii principale ajungând la acordurile finale în relație monoterțară: *f-moll* (aerofone) – *E-dur* (corzi). Astfel, se înfăptuiește un arc al TE peste întreaga lucrare, alcătuită din episoade contrastante, în interiorul cărora tema „îmbracă” diferite veșminte.

Tabelul 3. Schema secțiunii finale

Episod și cifra (c/f partituri)	<i>Elegiaco</i> 19-20-21-22-23 23-24 25-26-27-28			<i>Animato</i> 29-30
Material tematic	TE: 7 variante	TE: 2 variante	Tema a: replici 3 variante	Tema a: primul motiv
Numărul măsurilor	101-123	124-129	131-150	151-157
Instrumente	Corzi; V-I; Corni-Ob-Cl-Fl; V-c-Vla; Fl-Ob-Cl-Fag-Corni; Vla-V-II; Ob-Cl;	V-I; Cl.,	Fag-Fl-Ob-Cl., Corni; Fag-Ob.; Fag-Cl-Ob-Fl.	Vc-Vla-V-II-V-I Fag/Cl/Ob/Fl.
Funcție	Elaborarea prin procedee polifonico-timbrale a temei a și motivelor din ea prin comprimare, extindere atât pe verticală, cât și pe orizontală sau diagonală			Epilog
Factură	Polifonică			În creștere

Monospectacolul ca spațiu al confesiunii subiective

Dacă rigurozitatea analitică de până acum ne-a dezvăluit o arhitectură sonoră impecabil construită, o privire hermeneutică asupra lucrării ne permite să descifrăm, dincolo de cifre, serii și proporții, un veritabil monospectacol al interiorității. În această lectură cele 11 instrumente încetează să mai fie simple purtătoare de timbru, devenind proiecții ale unei conștiințe creatoare aflate într-un proces continuu de confesiune lirico-dramatică. Dacă în teatrul convențional acțiunea este exterioară, aici „scena” este însăși mintea compozitorului, un spațiu mental unde se derulează zbuciumul căutării de sine al unui tânăr creator.

Punctul de plecare al acestei confesiuni este Tema-Epigraf (TE). Faptul că aceasta este notată separat, pe reversul foii de titlu, deci, în afara discursului muzical propriu-zis, îi conferă un statut ontologic special. Ea reprezintă „gândul pre-existent”, intenția pură a compozitorului, păstrată ca un *credo* personal sau un *motto* secret, înainte de a fi supusă regulilor rigide ale dezvoltării formale. Dacă, într-un monospectacol teatral, un singur actor își expune trăirile, în piesa lui Vitalie Verhola TE acționează ca o voce interioară – un „actor din culise” care, deși nu se află mereu sub lumina reflectoarelor, observă, reacționează și coordonează întreg parcursul dramatic. Odată intrat în scenă, el (prin TE) captează atenția ascultătorului prin narațiuni caracterizări și prin narațiuni acțiuni ale celorlalte personaje, aparent altele decât eroul principal, reprezentate de timbruri instrumentale. Caracterul inițial al „actorului”, manifestat prin *animato*, generează, pe baza principiului contrastului, noi expresii ale personajelor – *liniște, neliniște, liric, forță, mândrie, ironie, elegie*, pentru ca, în final, să revină la starea inițială *animato*. Astfel se conturează un arc narativ care străbate întregul conținut și reunește episoade narațiuni ce alternează într-un temporitm⁷ impus de compozitor.

În acest cadru, cele 11 instrumente nu constituie o masă orchestrală tradițională, ci o fragmentare a eului creator. Într-o estetică apropiată de teatrul instrumental, acestea devin „personaje” sau fațete ale aceleiași conștiințe. Fiecare voce reflectă o nuanță a emoției, în timp ce contrabasul, prin rigoarea seriei de 12 sunete, pare să întruchipeze subconștientul, baza rațională a ființei, suflătorii izbucnesc ca proiecții ale vitalității și afectului pur.

Dramaturgia lucrării este marcată de tensiunea dintre lumea modalismului (tradiția) și cea a serialismului (anxietatea modernă). Această pendulare reflectă efortul compozitorului de a-și consolida identitatea. Utilizarea palindromului capătă aici o semnificație psihologică profundă: o „întoarcere asupra sinelui”, o memorie care revine obsesiv la punctul de plecare. Momentul culminant al confesiunii este atins în final, unde trecerea de la singurătatea monodică a începutului către cele două acorduri în relație monoterțară, simbolizând dualitatea „El și Ea”, marchează rezoluția spirituală a monospectacolului. Trimiterea la „eternul feminin” goethian (*Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan*) sugerează că acest demers nu este doar unul al izolării, ci unul de ascensiune, transformând actul componistic într-o mărturisire despre nevoia de comuniune.

⁷ Tempo-ritm – mijloc de expresie al spectacolului dramatic, dar și al muzicii ca atare.

Concluzii

Analiza piesei *Muzică pentru 11 instrumente* de V. Verhola relevă o creație care depășește limitele genului cameral pur, definindu-se ca un veritabil teatru al ideilor. Titlul specific, caracteristic avangardei celei de-a doua jumătăți a secolului XX, ascunde o dramaturgie în care protagonistul (TE) evoluează de la starea de așteptare în culise spre o prezență scenică ce dictează întreaga arhitectură sonoră. Prin intervențiile diferitelor timbruri, se construiește un discurs captivant dominat de un fir narativ ce reunește episoadele într-un tot unitar, riguros elaborat de autor.

Un rol important în lucrare îl are ritmul, alături de pauze (în special cele psihologice). Pe parcurs se produc schimbări frecvente ale tempoului interior, fapt ce conduce la apariția așa-numitului „ritm rupt”, atunci când „povestirea despre ambianța acțiunii alternează cu povestirea despre acțiunea înșăși” [3 p. 229]. În secțiunea mediană, intensificarea ritmului oferă spațiu fanteziei creatoare a actorului, dându-i posibilitatea de a dinamiza acțiunea. În viziunea lui K. Stanislavski, ritmul reprezintă un număr determinat de sarcini artistice realizate într-un interval de timp dat, iar intensificarea acestuia presupune tocmai „a mări numărul de sarcini în același segment de timp” [3, p. 229]⁸. Această trăsătură se corelează direct cu variantele-palindrom ale temei-epigraf.

Studiul intonației muzicale, apropiată de fluxul vorbirii, ne-a permis formularea a două ipoteze complementare privind interpretarea temei-epigraf:

1. Ipoteza biografică. Corelată cu anul 1967 și sentimentul de dragoste al compozitorului pentru viitoarea sa soție, TE reprezintă însuși autorul, cu visele și aspirațiile sale într-o mișcare ascendentă (**Exemplul 5**). Legătura dintre intonația muzicală (influențată de limba rusă) și cuvânt dezvăluie o traiectorie a speranței dublată de incertitudine.
2. Ipoteza structural-dramatică. TE întruhidează „actorul” care prezintă pe rând actanții acestui spectacol instrumental, evoluând de la monodie la armonie.

Exemplul 5. Tema-epigraf: ipotezele 1 și 2⁹



În ambele scenarii, utilizarea intervalului de terță mare devine punctul de pornire către sublimul reprezentat de iubire și creație. Astfel, prin mijloace timbrale, ritmice, intonative compozitorul a creat un teatru instrumental – o confesiune lirico-dramatică originală sub formă de monospectacol. Deși, privită retrospectiv, lucrarea poate prezenta mici imperfecțiuni inerente debutului creativ, fiind scrisă de un compozitor foarte tânăr, aflat la început de cale, aceasta relevă potențialul creator incontestabil al lui V. Verhola. Dincolo de micile ezitări de construcție, *Muzică pentru 11 instrumente* denotă o personalitate artistică puternic conturată și un talent nativ pentru dramaturgia sonoră. Ea nu este doar un exercițiu de stil, ci o dovadă a curajului intelectual de a experimenta și poate fi considerată, pe bună dreptate, o lucrare deschizătoare de drumuri pentru alte creații care vor fi scrise ulterior de compozitori autohtoni (cum ar fi, spre exemplu, *Concert pentru un compozitor* de V. Beleaev etc.).

Referințe bibliografice

1. ГРИГОРЬЕВА, Галина. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления. В: *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 2005. ISBN 5-7140-0309-8.
2. КАСПАРОВ, Юрий. *Темброфактура в современном камерном ансамбле. Учебное пособие*. Научно-издательский центр: «Московская консерватория», 2023. ISBN 978-5-89598-468-0.
3. КОЛОСОВ, Роман. Выразительные средства театра одного актера (на материале театрального искусства России XX века). *Мир науки культуры образования*. 2010, № 2 (21), с. 228–230. ISSN-1991-5497.

Manuscris primit la 09.04.2026. Acceptat pentru publicare la 15.05.2026.

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

- 8 Definiția lui K. Stanislavski în original: „Ритм – это определенное количество задач, уложенных в определенный отрезок времени. Усилить ритм – это значит увеличить количество задач в том же отрезке времени”. Conceptul este utilizat aici pentru a explica dinamica spațio-temporală a discursului interpretativ.
- 9 Dat fiind faptul că V. Verhola a fost vorbitor de limbă rusă, identificarea cu intonația și cuvântul se expune în această limbă.

CHANTS POPULAIRES M. РАВЕЛЯ: ОБРАЗЕЦ КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ С НАРОДНЫМИ МЕЛОДИЯМИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

CHANTS POPULAIRES DE M. RAVEL, CA MODEL DE LUCRU AL COMPOZITORULUI CU MELODIILE POPULARE ȘI POSIBILITĂȚILE DE INTERPRETARE ALE ACESTORA

CHANTS POPULAIRES BY M. RAVEL, AS A MODEL OF A COMPOSER'S WORK WITH FOLK MELODIES AND THE PERFORMANCE POSSIBILITIES OF THEIR INTERPRETATION

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-1776-5317>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.15>

В статье исследуется вокальный цикл М. Равеля «Chants populaires» с позиции выявления способов работы композитора с народными мелодиями, а также с точки зрения исполнительских возможностей их концертной интерпретации. Для этого разбираются поэтические тексты и мелодии фольклорных первоисточников, рассматривается строение фортепианной партии в каждой из четырех песен и предлагается сравнительный анализ трех интерпретационных версий цикла. Делается вывод, что М. Равель сохраняет народную мелодию неизменной, а аккомпанемент строит таким образом, чтобы подчеркнуть выразительные возможности и национальный колорит вокальной партии. Исполнители в процессе работы над песнями выбирают удобную для их голосового аппарата тональность и язык исполнения, а с помощью динамики, темпа, агогики и окраски голоса формируют собственную интерпретационную версию.

Ключевые слова: вокальный цикл, камерно-вокальный ансамбль, мелодия, Морис Равель, фортепианная партия, Chants populaires

În articol este cercetat ciclul vocal „Chants populaires” de M. Ravel, din perspectiva relevării modalităților de lucru ale compozitorului cu melodiile populare, precum și din punct de vedere al posibilităților interpretative în program concertistic. În acest scop sunt analizate textele poetice și melodiile folclorice care au servit drept sursă pentru compozitor; este studiată structura partidei pianului în cele patru cântece, autorul propunând analiza comparativă a trei versiuni interpretative ale ciclului. Concluzia se referă la faptul că M. Ravel păstrează melodia populară fără modificări, structurând acompaniamentul astfel încât să sublinieze expresivitatea și coloritul național al partidei vocale. În procesul de lucru asupra cântecelor interpreții își pot alege tonalitatea și limba în care este scris textul, potrivite pentru aparatul lor vocal, iar prin utilizarea dinamicii, tempoului, agogicii și timbrului vocii își conturează propria versiune interpretativă.

Cuvinte-cheie: ciclul vocal, ansamblu vocal-cameral, melodie, Maurice Ravel, partida pianului, Chants populaires

The article examines M. Ravel's vocal cycle "Chants populaires" from the perspective of identifying the composer's methods of working with folk melodies, as well as in terms of the performance possibilities for their concert interpretation. To achieve this, the poetic texts and melodies of the original folk sources are analyzed, the structure of the piano part in each of the four songs is examined, and a comparative analysis of three interpretative versions of the cycle is proposed. It is concluded that M. Ravel preserves the folk melody unchanged while constructing the accompaniment in a way that highlights the expressive potential and national color of the vocal part. Performers, in the process of working on the songs, choose a key and language of performance that suit their vocal apparatus, and through the use of dynamics, tempo, agogics, and vocal timbre, they shape their own interpretative version.

Keywords: vocal cycle, chamber vocal ensemble, melody, Maurice Ravel, piano part, Chants populaires

¹ E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

Введение

Chants populaires (Народные песни) – это сборник из четырех песен разных народов, обработанных М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 году и премированных на Пятом конкурсе Дома песни² в Москве: *Chanson espagnole* (Испанская песня), *Chanson française* (Французская песня), *Chanson italienne* (Итальянская песня) и *Chanson hébraïque* (Еврейская песня)³. Композитор вспоминал: «Я был приятно удивлен, получив известие о том, что четыре мои гармонизации были признаны достойными награды» [1 с. 247]⁴.

Впервые *Chants populaires* М. Равеля были исполнены 19 декабря 1910 г. в парижском *Salle des Agriculteurs* (Зале земледельцев) Марией Олениной-д'Альгейм (И. Мартынов отмечает, что М. Равель «...уже был знаком с М. д'Альгейм, высоко ценил ее талант и охотно принял предложение [для участия в конкурсе], тем более что был подготовлен к нему работой над греческими песнями» [2 с. 100]) и пианистом Александром Олениным, братом певицы. Позже, в 1911 г. они были изданы в Москве и Лейпциге издательством Юргенсона в сборнике *Sept Chants populaires* (Семь народных песен). Каждая вокальная миниатюра в цикле снабжена двумя текстовыми вариантами: в подлиннике и во французском переводе, выполненном *La Maison du Lied* (Дом песни).

В настоящей статье преследуется цель выявить способы композиторской работы М. Равеля над фольклорными мелодиями разных народов в зависимости от их этнографической принадлежности. Помимо этого, предпринимается попытка сравнения разных интерпретационных версий каждой песни для определения их возможного исполнительского потенциала.

Chanson espagnole

Оригинальный словесный текст *Chanson espagnole* представлен на галисийском диалекте⁵, на котором до сих говорят в северо-западной части Пиренейского полуострова. По содержанию это песня женщины из Кастилии, вынужденной разлучиться с мужем, призванным на войну: в первом куплете героиня прощается с любимым, во втором сравнивает уходящих мужчин с нежными розами, а возвращающихся с войны – с жестким чертополохом. Помимо двух текстовых куплетов в песне имеется еще два аналогичных по музыке построения без слов, исполняемых на слог *la-la-la*.

Е. Корниенко указывает на следующие особенности *Chanson espagnole*: «В „Испанской песне“ Равель обращается к жанру фанданго, характерной особенностью которого являются медленный темп, размер 6/8, минорный лад и мелодия мягкого, с оттенком печали, образного склада, что соответствует содержанию (расставание с любимым, отправляющимся на войну). Традиционное для испанских песен распевание слогов в контексте *g-moll* лада, с чередованием натуральной и повышенной VII ступени, отвечает состоянию горестного прощания, а восходящие кварты (*d-g; f-b*), заполняемые нисходящим мелодическим движением в натуральном миноре до V ступени, передают ощущение безысходности, трагической предопределенности» [3 с. 214].

2 Дом Песни в Москве был организован с целью повышения популярности вокальной музыки Марией Александровной Олениной-д'Альгейм, основоположницей русской школы камерного исполнительства, совместно с ее мужем Петром Ивановичем д'Альгеймом.

3 Кроме названных четырех народных песен М. Равель гармонизировал и три другие – *Chanson russe* (Русская песня), *Chanson flamande* (Фламандская песня) и *Chanson écossaise* (Шотландская песня), не получившие награды на конкурсе и оставшиеся неизданными. В 1975 г. издательство *Salabert* опубликовало реконструкцию *Chanson écossaise*, выполненную американским равелеведом А. Оренштейном на основе эскиза М. Равеля.

4 По результатам конкурса, помимо обработок М. Равеля, были награждены еще три народные песни других авторов: *Chanson flamande* (Фламандская песня) и *Chanson écossaise* (Шотландская песня) Александра Жоржа, а также *Chanson russe* (Русская песня) Александра Оленина.

5 Галисия – историко-культурный регион на и автономное сообщество Испании с административным центром в Сантьяго-де-Компостела.

Вокальная мелодия, развертывающаяся в диапазоне м. б, интонационно и ритмически проста, в ней примечательны активные ямбические квартовые скачки и выделение опорных тонов *g*, *b* и *d*. Особую выразительность придает переменность звуков *fis* и *f* с появлением ув. 2 и усилением испанского национального колорита.

Выразительное и формообразующее значение инструментального аккомпанеента, сочиненного М. Равелем, подчеркивается большой ролью дополнительных фортепианных разделов: вступления, коды, интерлюдий. Первому куплету предпослано развернутое вступление, в котором уже задан темп (*Andantino*), размер 6/8, тональные ориентиры (переменность *d-moll* и *g-moll*), фактурное решение, имитирующее звучание гитары, и танцевальный характер музыки. Отметим, что появление голоса здесь и в дальнейшем предваряется формулой гемииолы, привлекающей внимание слушателя. В основных разделах формы фактура аккомпанеента не меняется, за исключением каденционных зон каждого куплета. Здесь на первый план выходит импровизационное начало солирующей партии, в которой имеется знак ферматы и указание *rallentando*, а пианист следует за певцом. В целом музыкальная ткань аккомпанеента перекликается с фактурой пьесы *Альборада утреннего шута* из цикла *Отражения*.

Для выявления интерпретационных возможностей *Chanson espagnole* проанализированы три варианта исполнения. Первой избрана трактовка итальянской меццо-сопрано Чечилия Бартоли с аккомпанементом южнокорейского пианиста и дирижера Мён-Хун Чона (запись 1996 г.)⁶. Вторая принадлежит испанской оперной певице Терезе Берганце и американскому концертмейстеру Далтону Болдуину (запись 1983г.)⁷; третья – канадским баритону Бруно Лапланте и пианисту Жану-Юдесу Валланкуру (запись 1976)⁸.

Ч. Бартоли исполняет песню на языке и в тональности оригинала, очень разнообразно варьируя динамические и штриховые средства выразительности, что особенно заметно в каденционных построениях. Второй куплет она поет более драматично и темпераментно, усиливая звучность и утрируя произношение согласных. У М.Х. Чона ритмически упругий аккомпанемент трактуется сухо, по-гитарному. Пианист сокращает длительности триолей, вследствие чего возникают агогические отклонения, где первая доля удлиняется за счет более короткой второй. Такая ритмическая идея используется на протяжении всей миниатюры. Примечательно, что, когда голос Ч. Бартоли звучит мягче, аккомпанемент соответственно делается более плавным.

Лиричное и прочувствованное исполнение Т. Берганца, которая также поет на языке и в тональности оригинала, отличается гораздо более медленным темпом. Певица трактует текст ритмически свободнее, с большим количеством замедлений, к примеру, в т. 11 используя на каждой ноте *tenuto* и *allargando*. Часто применяется штрих *portamento*. Где-то она поет полным голосом, а где-то как будто напевает, без использования всех обертонов. Второй куплет, так же, как и у Ч. Бартоли, звучит более драматично. Д. Болдуин аккомпанирует очень ровно, академично, без ритмических отклонений игнорируя во вступлении лиги между аккордом и *es* в партии правой руки, используя вместо этого отрывистое *staccato*. В целом возникает образ уравновешенного и задумчивого повествования.

Б. Лапланте и Ж.-Ю. Валланкур исполняют песню на французском языке, тоже в тональности оригинала. Трактовка Б. Лапланте исполнена активности и мужественности. Второй куплет, как и в предыдущих вариантах, отличается более яркими и темпераментными красками. Вокальная фразировка не содержит ритмических отклонений, кроме *ritenuto*, предписанного автором. Пианист щедро пользуется педалью на триолях, а также связывает границы тактов.

6 С записью можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*, либо на видеохостинге *YouTube*.

7 С этой интерпретацией можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*.

8 Данную запись можно найти на видеохостинге *YouTube*.

Беспедально извлекаются только тоны восьмыми длительностями. В заключительных тактах аккомпаниатор играет повторяющиеся квинты октавой выше, нежели в авторском тексте. В отличие от предыдущих исполнений, Ж.-Ю. Валланкур не стремится имитировать звук гитары; его партия мыслится сугубо фортепианно.

Chanson française

Мелодия и слова второй *Chanson française* были собраны Леоном Браншем и Жуаном Плантади и опубликованы в Парижской *Schola Cantorum* в 1904 г. Текст написан на старофранцузском лимузенском диалекте, который происходит непосредственно от окситанского языка (этот романский язык, близкий к каталонскому и провансальскому диалектам, распространен в южной части Франции (Окситания), а также в некоторых районах Испании и Италии. В Средневековье был одним из престижных языков Европы, особенно в поэзии трубадуров. На данный момент находится под угрозой исчезновения. О сложности воспроизведения вокальной транскрипции данного диалекта упоминает меццо-сопрано А. Тонна в публикации *Chanson française/ Chanson limousin: From Maurice Ravel's Chants populaires* [4]). По содержанию это пасторально-любовная сценка: юная прелестница Жанетта и ее ухажер пастушок подыскивают удобное местечко для привала, и молодой человек расстилает пальто, чтобы девушке было удобно расположиться. Ей так весело, что она забывает о действительности.

Мелодия песни нотирована в *C-dur* в трехдольном размере. В ней четыре куплета, основанных на точном и варьированном повторе исходной фразы, мелодические контуры которой имеют волнообразное строение с преобладанием поступенных секундовых ходов. В ритмическом рисунке использовано ровное движение четвертями, завершающееся остановкой на более крупной длительности.

М. Равель так построил прозрачную фактуру аккомпанемента, что подчеркнул чистую диатонику лада: в партии правой руки мелодическая линия опирается на трихордовые попежки в верхнем регистре, дублированные секстаккордами и кварсекстаккордами, а в партии левой – лаконичные одноголосные басовые реплики (записанные тоже в скрипичном ключе).

Е. Корниенко считает, что «... остиная спокойная ритмика рождает ассоциации с равномерным ходом механической игрушки над детской кроваткой» [3 с. 214-215], не случайно для М. Равеля были важны образы часов, игрушек, детства, наиболее наглядно сказавшиеся в опере *Дитя и волшебство*.

Особенности исполнительской интерпретации *Chanson française* также выявлены с учетом трех различных версий. Первая принадлежит Ч. Бартоли и М.-Х. Чона (запись 1996 г.); вторая – канадскому оперному баритону Джеральду Финли совместно с британским пианистом Джулиусом Дрейком (запись 2008 г.); а третья – французской колоратурной сопрано Сабин Девьель и французскому пианисту Александру Таро (запись 2019 г.)⁹.

Ч. Бартоли использует в пении лимузенский диалект и оригинальную тональность. Ее интерпретация отличается детализированным подходом, превосходя две последующие по живописности и выразительности исполнения. Первый куплет Ч. Бартоли поет светло, почти сопрановым тембром, второй – более игриво и ритмично, третий – решительно, а четвертый – мягко и нежно. Во втором куплете певица применяет выразительный прием террасообразной динамики, напоминающий барочные контрасты: первая фраза исполняется *forte*, вторая – *piano*. Фортепианная партия характеризуется утонченной манерой исполнения, когда прикосновение к клавишам отличается французской изысканностью. Во вступлении пианист использует единую педаль, что способствует созданию атмосферы мечтательности, а в постлюдии красочно подчеркивает впервые появившийся звук *F* в басу, предвещающий завершение сочинения.

9 С обеими этими интерпретациями можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*.

Дж. Финли поет *Chanson française* в тональности *A-dur*, на малую терцию ниже оригинала. Его интерпретация менее разнообразна по звуковым краскам: певец сохраняет единый тембр голоса на протяжении всего повествование без ярко выраженных контрастов. В точке золотого сечения каждого куплета, когда появляется распев *Lan la*, Дж. Финли использует характерное *staccato*, придающее музыке элементы танцевальности. Кроме того, звуки *h* и *d'* певец соединяет приемом *portamento*, что усиливает выразительность перехода. Единственное изменение в динамике заметно в третьем куплете, который исполняется мягче, чем остальные. Туше пианиста отличается более «материальным», осязаемым характером в соответствии с полнозвучным голосом баритона. Дж. Дрейк использует педализацию по тактам, четко разделяя гармонии и делая их смены более рельефными для слушателя. Перед последним куплетом пианист вносит легкое замедление к верхнему аккорду, это придает музыке пластичность.

Версия С. Девьель (в оригинальной тональности) отличается более оживленным темпом и динамичным, подвижным характером. В первых двух куплетах голос характеризуется использованием высоких обертонов, придающих тембру кристальную чистоту и искристость. В распевках *Lan la* певица трактует звук *n* не как отдельный фонетический элемент, а как носовой призвук *a*, что отличает ее исполнение от предыдущих. В первой фразе последнего куплета С. Девьель применяет *portamento* между звуками *c²* и *d²*, придавая фразировке плавность и выразительность. Пианист А. Таро, как и М.-Х. Чон, использует сплошную педаль. Помимо этого, он вводит несколько индивидуальных приемов: перед каждым куплетом замедляет квинтовый ход в басу, создавая ощущение плавного завершения предыдущей фразы. В третьем куплете, который сопрано трактует в танцевальном ключе, ритмический рисунок партии аккомпанемента акцентирует этот характер. В интерлюдии после этого особое внимание привлекается к партии левой руки, где появляются ходы по тонам *g* в разных октавах. Фортепианная кода звучит мечтательно, без общего замедления, лишь финальные звуки слегка расставлены во времени.

Chanson italienne

Третья *Chanson italienne* представляет собой меланхоличную музыку в *c-moll* на 2/4, на итальянском языке. В ней запечатлен образ человека, который из окна жилища наблюдает морские волны, ощущая собственную отверженность. Несмотря на скромные масштабы (пара периодичностей: *a – a*, *b – b*), песня напоминает трагическую итальянскую оперную арию. Мелодия лирико-драматического характера открывается восходящим ямбическим квартовым ходом, продолженным поступенным движением в пунктирном ритме. Экспрессия достигается выявлением интервала восходящей сексты, подчеркнутой форшлагом.

М. Равель определяет характер музыки указанием *Largamente (quasi a piacere, portando le note)*, предоставляя исполнителю свободу в выборе агогических оттенков. В фортепианной партии обращает на себя внимание экспрессивный интонационный оборот, начинающийся акцентом на ритмически раздробленной сильной доле и напоминающий патетический возглас. Он неоднократно возникает в разных октавах и на разных уровнях громкостной динамики, а кульминационное его звучание усилено терцово-октавными дублировками. Этот характерный ход предвосхищает соответствующий мотив вокальной мелодии, а его неоднократные повторения как бы цементируют форму.

Исполнительский анализ *Chanson italienne* осуществлен на основе трех дуэтов: уже названных ранее записей Ч. Бартоли и М.Х. Чона, Дж. Финли и Дж. Дрейка; а также аудио 1983 г. бельгийского бас-баритона Жозе Ван Дама и пианиста Далтона Болдуина¹⁰. Все записи выполнены в тональности оригинала на итальянском языке, а инструментальные сопровождения адаптированы к особенностям вокального тембра, обеспечивая гармоничное взаимодействие голоса и фортепианной партии.

¹⁰ С данной интерпретацией можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*.

Ч. Бартоли поет *Chanson italienne* с глубокой эмоциональностью и драматизмом. Все форшлагы в вокальной строчке появляются за счет предыдущей доли такта. Партия фортепиано остается в основном на втором плане, акцентируя внимание лишь на ключевых моментах вокальной линии и выделяя кульминационное арпеджио. Исполнение отличается статичностью, следуя ровному ритмическому пульсу и единой тонической гармонии. Выразительные средства фортепианной партии использованы экономно и точно, придавая музыке сдержанный, холодноватый оттенок.

Интерпретация Ж.В. Дама и Д. Болдуина отличается мрачным и мужественным настроением, создаваемым насыщенной динамикой и выраженными контрастами. Форшлагы исполняются за счет основной доли. Д. Болдуин использует достаточно плотное фортепианное туше, органично взаимодействуя с тембром голоса. Манера вокалиста приближается к оперной и напоминает тот тип пения, который по наполненности звука типичен для веристской драмы. Благодаря этому фразы, спетые по контрасту на *piano*, вносят максимальную динамическую выразительность. В заключительной фразе в слове *arrisponde* (отвечает) Ж.В. Дам подчеркивает сдвоенное *r*, придающее звучанию дополнительную напряженность.

У Дж. Финли звучание тембра и подача текста наделены особой мягкостью. Мелкие длительности тщательно распеваются, даже форшлагы звучат замедленно, по указанию М. Равеля использовано много *portamento*. Вокальная фразировка отличается связностью благодаря использованию *legato*. В этой трактовке, раскрывающей содержание как будто от первого лица, ощущается глубокое внутреннее страдание и сочувствие к себе. Вступительные аккорды в партии рояля широко разложены во времени, далее Дж. Дрейк использует много педали и подчеркнуто арпеджирует аккорды.

Chanson hébraïque

Четвертая *Chanson hébraïque* представляет собой диалог отца с сыном на религиозную тему. Текст представлен на идише в транслитерации с элементами арамейского и иврита, он отражает глубоко укорененные в еврейской культуре иудаистические ценности, передаваемые из поколения в поколение. В песне пять куплетов, в каждом из которых отец (*Tatunju*) задает сыну (*Mejerke*) по одному вопросу, а тот на него отвечает.

В первой строфе отец спрашивает, перед кем стоит его сын. Ответ сына указывает на веру в Бога как Верховного Владыку – *Перед Царем, Царем царей* (*Lifnei Melech Malchei hamlochim*). Во второй отец интересуется, о чем сын просит у Бога. Ответ – *дети, жизнь, пропитание* (*Bonej, chajei, M'sunei*) – представляет собой традиционную триаду благословений, встречающуюся в еврейских молитвах и текстах Талмуда. В третьей строфе отец уточняет, зачем сыну нужны дети. Ответ подчеркивает центральное место религиозного образования в еврейской традиции – *чтобы они изучали Тору* (*Bonim eiskim batoiroh*). В четвертой сын объясняет, зачем ему долгая жизнь: *Все живое славит Тебя* (*Kol chai joiducho*). Этот ответ основан на библейской концепции, что жизнь имеет смысл только в служении Всевышнему. В последней строфе отец интересуется у сына, зачем ему пропитание. Ответ *W'ochalto w'sowoto uweirachto* (*И будешь есть, и насытишься, и благословишь*) – цитата из книги Второзакония 8:10, где говорится о важности благодарности Богу после еды.

Музыкальный материал куплетов идентичен. Все вопросы отца организованы ритмически четко, мелодия имеет декламационный характер с элементами монотонии. Краткие реплики построены по звукам тоники *e-moll* и при нисходящем ходе каждой из них, в целом движение характеризуется стремлением к восхождению. В итоге вокальный диапазон оказывается равным ч. 8. Ответы сына представляют собой свободное изложение библейского текста в виде речитатива. Они разнообразнее по ритмическим формулам и контрастны по общему нисходящему направлению движения.

М. Равель нотирует мелодию в размере 4/4 и предпосылает указание *Allegro moderato*. Вступление к каждому куплету экспонирует фактурное решение, которое станет сопровождением к репликам отца. На фоне остиной фигуры в левой руке фортепианной партии, наподобие ударов бубна, возникают краткие однозвучные мотивы с форшлагами в правой. Оба компонента музыкальной ткани расположены в низком регистре. Ответы сына контрастируют темпом *Più lento*, типом исполнения *quasi recitativo* и характером изложения – арпеджированным изложением аккордов в среднем регистре (*Chanson hébraïque* была оркестрована М. Равелем по просьбе его подруги и исполнительницы Мадлен Грей. Она об этом говорит: «Равель оркестровал Mejerke специально для меня. [...] Молитва в этом произведении настолько прекрасна, особенно когда звучат слова: „Я хочу детей, я хочу быть счастливым, я хочу хлеба“... [...]. Долгое время я была единственной, кто исполнял оркестрованную версию Mejerke» [5 с. 103–104]).

Для анализа *Chanson hébraïque* использованы три записи на идише: Ч. Бартоли с М.Х. Чоном, Ж.В. Дама с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком.

Интерпретация Ч. Бартоли в оригинальной тональности исключительна тем, что певица четко разграничивает персонажей диалога: роль взрослого мужчины она исполняет «поставленным» оперным звуком, а ребенка – детским, искусственно измененным тембром, который напоминает народное пение без вибрато. К третьему-четвертому куплетам Ч. Бартоли преобразует трактовку голосов: реплики сына поет «взрослым» тембром, а речь отца, наоборот, ослабевающим голосом. Можно предположить, что таким образом певица воплощает идею не одномоментного диалога между отцом и сыном, а их взаимодействие на протяжении всей жизни, когда отец стареет, а ребенок взрослеет. Аккомпанемент плавно сопровождает голос, с умеренным использованием педали. Все форшлаг пианист исполняет за счет основной доли такта. Перед каждым вступлением сына он делает паузу, создавая значимый смысловой акцент.

Ж.В. Дам также исполняет *Chanson hébraïque* в оригинальной тональности. Темп исполнения медленнее, в ритмическом решении появляется некоторая танцевальность. Певец не использует различные тембры для разграничения персонажей беседы, представляя их равными участниками, что создает эффект обычного разговора двух взрослых мужчин. В данной трактовке смысловые акценты достигаются главным образом через выделение отдельных слов, а не через изменение тембра голоса. Фортепианный аккомпанемент в целом характеризуется тяжелым и размеренным звучанием. В партии левой руки последняя нота *h* каждого мотива соединяется с началом следующего при помощи лиги, а шестнадцатые звучат резко, ассоциируясь со звуком бубна или тамбурина. Во вступлении форшлаговая квинта *g-d'* выделяется громче основной доли, в соответствии с указанием М. Равеля.

Для трактовки Дж. Финли характерен достаточно быстрый темп и использование тональности на тон ниже оригинала (*d-moll*). Певец не использует эффект смены голосов, но создает различные характеры отца и сына другим способом. Реплики отца звучат в более быстром темпе с оттенком суетливости, как будто отец проявляет любопытство. Баритон поет «говорком» с использованием *marcato* и акцентов на словах *Mejerke*. Реплики сына, напротив, звучат более широко, распевно, с ощущением спокойствия и мечтательности, как у глубоко верующего человека. Таким образом, части произведения противопоставлены: речитативные места *Più lento* плавные, а песенные фрагменты в *allegro moderato*, наоборот звучат как речитатив. В конце исполнения резко приглушенное *piano* придает мысли оттенок задумчивости. Пианист играет партию левой руки сухим, коротким туше, как у ударного инструмента, а аккорды – широко и полнозвучно. Квинтовые форшлаг исполняются из затакта. Каждый раз перед эпизодом *Più lento* применяется *ritenuto* для подчеркивания смены темпа.

Выводы

В работе над каждой из четырех песен М. Равеля был предложен одногласный вариант мелодии, к которой он должен был сочинить партию фортепианного сопровождения. При выборе типа фактуры композитор отталкивался от понимания национальной сущности песен, поэтому в *Chanson espagnole* использовал имитацию звучания гитары, а в *Chanson hébraïque* воспроизвел звуки бубна – инструментов, типичных для этих культур. В *Chanson française* аккомпанемент не связан с каким-либо подражанием, но применение хорального склада в высоком регистре призвано подчеркнуть светлый и изысканный характер музыки. Выбор фактуры для инструментальной партии в *Chanson italienne* определен ее сходством с традиционной оперной арией драматического содержания.

В названных песнях исполнителей привлекает яркость музыкального материала и сравнительно редкое сценическое воплощение, что позволяет каждому певцу быть своего рода первооткрывателем этой музыки. Помимо этого, вокалистов прельщает и возможность как циклической реализации сочинения, так и каждой песни в отдельности.

В процессе работы над концертным репертуаром у музыкантов существует возможность варьировать тональность и язык произнесения поэтического текста. Примечательно, что практически все певцы (в проанализированных исполнениях) предпочли аутентичный текст, несмотря на то что его воспроизведение представляет дополнительную трудность. Тональность избрана ими исходя из удобства вокального аппарата, хотя разброс тональных центров не превышает интервала терции. Собственная же интерпретационная версия формируется во всех случаях средствами динамики, темпа, агогики и тембра голоса.

Библиографические ссылки

1. CORNEJO, Manuel. (red.) *Maurice Ravel. L'intégrale: Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris: Le Passeur Éditeur, 2018. ISBN 978-2-36890-577-7.
2. МАРТЫНОВ, Иван. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
3. КОРНИЕНКО, Елена. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2007, № 1, с. 213–225.
4. TONNA, Anna. *Chanson française/ Chanson limousin: From Maurice Ravel's Chants populaires*. Disponibil : <https://spanishsongslinger.wordpress.com/2013/06/14/chanson-francaise-chanson-limousin-from-maurice-ravels-chants-populaires/> [accesat 2026.03.20].
5. ZWANG, Gerard. *Mémoires d'une chanteuse française. La vie et les amours de Madeleine Grey (1896-1979)*. Paris: L'Harmattan, 2008. ISBN 978-22960-52-406.

Manuscris primit la 05.05.2026. Acceptat pentru publicare la 10 .06. 2026.

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

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

TEATRUL CA SPAȚIU AL MEMORIEI ȘI AL RECONSTRUCȚIEI MORALE: NOAPTEA SCRISĂ CU ROȘU, MY DARLING MISSIS KRONKY

THEATRE AS A SPACE OF MEMORY AND MORAL RECONSTRUCTION: NOAPTEA SCRISĂ CU ROȘU, MY DARLING MISSIS KRONKY

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹

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

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

CZU 792.067:172

792(478-25)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.16>

Autorul abordează rolul teatrului ca spațiu de reflecție morală și culturală, prin analiza a două spectacole ale „Teatrului Fără Nume” din Chișinău: documentarul „Noaptea scrisă cu roșu” și comedia morală „My Darling Missis Kronky”. Primul evidențiază legătura dintre memoria individuală și trauma colectivă, transformând gestul personal într-un act de conștiință istorică. Al doilea arată cum teatrul de ficțiune construiește universuri morale complexe, în care umorul devine instrument de introspecție etică. Analiza comparativă confirmă ipoteza studiului: teatrul mediază între experiența individuală și dimensiunea colectivă, prin scenarii profunde și interpretări autentice. Textul subliniază importanța construcției scenice, a prezenței actorilor și a strategiilor regizorale în transmiterea mesajului. Concluzia evidențiază teatrul ca mediu de cultivare a memoriei și a valorilor morale.

Cuvinte-cheie: teatru document, comedie morală, regie, scenografie, construcție scenică

The article investigates the role of theatre as a space for moral and cultural reflection through the analysis of two productions by the “Teatrul Fără Nume” in Chișinău: the documentary “Noaptea scrisă cu roșu” and the moral comedy “My Darling Missis Kronky”. The first highlights the connection between individual memory and collective trauma, transforming personal acts into gestures of historical conscience. The second demonstrates how fiction theatre constructs complex moral universes, where humor becomes a tool for ethical introspection. The comparative analysis confirms the study’s hypothesis: theatre mediates between individual experience and collective dimension through profound scripts and authentic performances. The text emphasizes the importance of scenic construction, actors’ presence, and directorial strategies in conveying the message. The conclusion underlines theatre as a medium for cultivating memory and moral values.

Keywords: documentary theatre, moral comedy, directing, scenography, stage construction

Introducere

Teatrul, inclusiv cel contemporan, constituie nu doar o formă de divertisment, ci și un spațiu privilegiat de reflecție asupra condiției umane, asupra relației dintre individ și societate, precum și asupra memoriei colective și a responsabilității morale. Prin limbajul său specific – combinând text, interpretare, gest, imagine și sunet – scena permite explorarea complexității experiențelor umane, de la frică și constrângere până la empatie și regenerare etică. În acest context, teatrul se dovedește un instrument capabil să medieze între dimensiunea personală și cea colectivă a experienței, oferind spectatorului

¹ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

oportunitatea de a reflecta asupra propriilor alegeri, valori și vulnerabilități. Este un spațiu în care gestul minor capătă semnificații profunde, iar conflictele morale sunt puse în evidență prin tehnici scenice care oscilează între realism și simbol, între comic și grav. Această analiză pornește de la premisa că teatrul poate funcționa ca un „laborator moral”, unde se investighează limitele integrității, puterea gestului individual și relația dintre memorie și identitate. Explorarea acestor dimensiuni permite o înțelegere mai nuanțată a felului în care forma artistică poate să transforme experiența subiectivă într-un mesaj universal, cu relevanță culturală și etică.

Ipoteza de lucru a studiului este că spectacolul de teatru poate funcționa ca un vector de conștiință, prin care experiențele individuale sunt amplificate și interpretate într-un cadru universal, iar efectele estetice și morale ale interpretării actoricești devin instrumente de reflecție critică asupra realității istorice și sociale. Ipoteza respectivă este validată și de afirmația lui Hans-Thies Lehmann, care susține că teatrul postdramatic extinde semnificațiile experienței individuale prin structurarea evenimentului scenic, creând o rețea de sensuri deschise interpretării spectatorului [1]. În mod similar, Peter Brook argumentează că teatrul devine un spațiu de explorare a condiției umane, în care actorul și spectatorul sunt implicați într-un proces de reflecție comună, iar arta scenică se transformă într-un instrument de meditație morală și estetică [2]. De asemenea, Jerzy Grotowski subliniază că performanța actoricească, prin intensitatea și autenticitatea corporalității, poate produce efecte psihologice și culturale profunde, determinând spectatorul să resimtă și să interpreteze realitatea într-un cadru simbolic [3].

Pornind de la premisa că teatrul poate amplifica experiențele individuale și le poate integra într-un cadru de reflecție colectivă, studiul de față își propune să investigheze modul în care construcția scenică și interpretarea actoricească facilitează înțelegerea complexității morale și culturale. Astfel, obiectul cercetării îl constituie două producții diferite ca formulă estetică: *My Darling Missis Kronky* de John Patrick, ficțiune, și *Noaptea scrisă cu roșu de Luminița Țăcu*, documentar, ambele puse în scenă la „Teatrul Fără Nume” din Chișinău.

***Noaptea scrisă cu roșu* – un spectacol de teatru documentar**

Există spectacole care emoționează, spectacole care informează și spectacole care tulbură. *Noaptea scrisă cu roșu* (o premieră prezentată pe 11 februarie, 2026, la *Teatrul Fără Nume*, regia și scenariul – Luminița Țăcu) le reunește pe toate trei, configurând un act teatral deopotrivă estetic și moral, ce redeschide o rană. Un spectacol de teatru documentar construit pe baza interviurilor, materialelor de arhivă, dar care depășește cadrul reconstituirii istorice, devenind un act de memorie colectivă. Nu este un spectacol despre un eveniment, ci despre o conștiință. Mai exact, despre două conștiințe tinere, care, într-un timp al fricii generalizate, au ales să nu tacă (Trebuie de menționat că acțiunea se desfășoară la Chișinău, în 1970, când, două fete, una de 16, iar alta de 19 ani, animate de spectacolul formației românești „Mondial”, prezentat la Teatrul de Vară din Chișinău, decid ca în noaptea de 30 septembrie spre 1 octombrie, să scrie cu roșu, pe zidurile celor mai importante clădiri din centrul Chișinăului, pancarte antisovietice). Luminița Țăcu realizează un teatru documentar de o densitate morală rară, în care biografiile protagonistelor se intersectează cu destinul unei țări ocupate, controlate și constrânse să-și nege identitatea. Forța spectacolului rezidă în punerea față în față a două planuri: fragilitatea celor două tinere, care nu vor/ nu pot să accepte înstrăinarea forțată de matricea spirituală românească și brutalitatea mecanismului totalitar. Pe scenă povestea personală devine metaforă pentru cea a Moldovei anexate, iar trauma individuală reflectă trauma colectivă. Nu asistăm la un discurs militant, ci la o dezvelire graduală a memoriei. Monoloagele protagonistelor – interpretate de Cătălina Lungu și Mihaela Popescu – sunt rostite cu o tărie interioară, care impresionează prin control și autenticitate. Nu există excese melodramatice. Intensitatea vine dintr-o concentrare a cuvântului, dintr-o asumare aproape fizică a textului. Deși într-un spectacol centrat pe document, rostirea poate deveni rigidă sau excesiv retorică, cele două actrițe evită această capcană. Ele nu „citesc” documentul, ci îl trăiesc. Ritmul frazelor alternează între secvențe de intensitate concentrată și momente de suspendare,

în care tăcerea devine parte din discurs. Pauzele sunt lucrate atent, nu ca efect dramatic, ci ca respirație a memoriei. Prin rigoare, intensitate controlată, actrițele Cătălina Lungu și Mihaela Popescu susțin arhitectura emoțională a spectacolului și demonstrează că teatrul documentar poate atinge profunzimi comparabile cu marile drame de ficțiune atunci când interpretarea este susținută de adevăr interior. Un merit esențial al montării este refuzul victimizării. Protagonistele nu sunt prezentate ca figuri mitologizate, dar ca ființe reale, cu teamă, ezitări și consecințe dure. Tocmai această umanitate le conferă dimensiune eroică. Într-un sistem în care frica era politică de stat, simplul gest de a spune „nu” capătă proporții istorice.

Prezența unui narator (actorul Radu Moraru) în economia spectacolului este esențială pentru echilibrul dintre istoria personală și istoria colectivă. Acesta nu este un simplu narator informativ și nicio voce neutră, care leagă episoadele biografice. Funcționând ca instanță de contextualizare, prezența sa introduce perspectiva istoriei mari – anexarea din 1940, mecanismele de sovietizare, controlul ideologic și supravegherea exercitată de KGB. Intervențiile lui sunt precise, bine dozate, integrate organic în fluxul scenic. Ele adâncesc emoția, oferindu-i cadru și sens. Radu Moraru devine astfel o conștiință a spectacolului. Dacă monoloagele celor două protagoniste sunt expresia memoriei subiective, marcate de trăire și afect, discursul naratorului aduce stratul analitic, istoric, aproape documentar. Însă această dimensiune nu este rece. Tonul său evită rigiditatea academică; există o implicare discretă, o empatie controlată care face ca relatarea evenimentelor să nu alunece în enumerare factuală. Din punct de vedere scenic, prezența naratorului creează un contrapunct necesar. În momentele de maximă tensiune confesivă, intervenția sa reconfigurează perspectiva, lărgind unghiul de vedere. Destinul celor două tinere, mai mult decât un episod separat, apare ca un simptom al unui sistem represiv. Naratorul plasează gestul lor într-un context în care frica era politică de stat, iar identitatea națională – supusă unei presiuni constante de deformare. În plan interpretativ, Radu Moraru adoptă un stil sobru, fără emfază, fără accente retorice excesive. Tocmai această măsură conferă credibilitate discursului său. El nu monopolizează scena, nu eclipsează protagoniste. De fapt, le susține, devenind un punct de referință, un ax în jurul căruia gravitează confesiunea.

Interesantă rezolvare regizorală este și prezența, pe parcursul întregului spectacol, pe unul dintre scaunele roșii, a unei siluete-manechin, ce simbolizează autoritatea publică, existență permanentă și impersonală a puterii. Această figură inertă, dar apăsătoare, capătă la un moment dat funcție activă. Mânuită de Radu Moraru, ea „se transformă” simbolic în judecătorul care rostește sentința, sugerând astfel continuitatea și omniprezența mecanismului represiv (acest episod ar putea fi considerat punctul culminant al spectacolului).

Scenografia este dominată de roșu – un roșu care funcționează polisemantic. Este culoarea ideologiei, a represiei, a autorității, sugerată prin scaunele ce evocă prezența instanțelor de putere, dar și roșul scrisului nocturn, roșul unei urme care nu poate fi ștersă.

Jocul de lumini susține discret evoluția emoțională. Accentele de clar-obscur marchează tranzițiile dintre trecut și prezent, dintre rememorare și asumare. Lumina devine, simbolic, spațiul în care tăcerea se sparge.

Integrarea documentului vizual printr-un dispozitiv multimedia bine calibrat conferă spectacolului o dimensiune suplimentară de profunzime. Proiecțiile de arhivă – documente, fotografii, fragmente de dosar – funcționează contrapunctic. Ele nu explică, ci confruntă. Hârtia oficială, rece, birocratică se opune vibrației umane a monologului. Și în această tensiune se naște dramatismul spectacolului.

Finalul are o semnificație aparte. Afirmția că timp de decenii s-a ales tăcerea, iar acum aceasta este rostită public, echivalează cu un gest eliberator. Spectacolul se termină cu o restituire, ce aparține atât celor două protagoniste, cât și unei întregi comunități, care și-a purtat memoria în surdina. *Noaptea scrisă cu roșu* este, în esență, un spectacol despre demnitate. Despre gestul minuscul, care capătă proporții morale imense într-un sistem totalitar. Despre libertate ca impuls interior, nu ca slogan. Spectacolul readuce în actualitate destinul moldovenilor români din RSSM, ce s-au confruntat cu

interdicția de a-și numi limba și apartenența. Este un demers profund uman. Regizoarea și scenarista Luminița Țăcu reușește să transforme documentul în emoție și arhiva în respirație scenică. Teatrul documentar capătă aici dimensiunea unui tribunal simbolic, în care lipsesc sentințele, restituindu-se demnitatea. *Noaptea scrisă cu roșu* nu este doar un spectacol despre trecut. Este un avertisment despre fragilitatea libertății și despre responsabilitatea memoriei. Or, într-o epocă în care istoria poate fi relativizată, acest spectacol reamintește că există fapte ce nu pot fi șterse, doar amânate în rostire.

Spectacolul *My Darling Missis Kronky* – o lecție de umanitate

Spectacolul *My Darling Missis Kronky* (după piesa omonimă a lui John Patrick) este cel mai longeviv din repertoriul *Teatrului Fără Nume*, fapt deloc întâmplător. Mai întâi, textul dramatic se înscrie organic în tradiția comediei morale, în care umorul, situațiile și conflictul aparent superficial sunt puse în slujba unei reflecții profunde asupra naturii umane. Sub masca ludicului se profilează o meditație gravă asupra valorilor, asupra fragilității morale a individului și asupra nevoii de sens, într-o lume dominată de confuzie axiologică. În al doilea rând, meritul aparține, incontestabil, echipei artistice, care a reușit să transforme textul într-o experiență scenică vie, coerentă și emoțional relevantă. Regizorul Mihai Țărnă, alături de actori, construiește un univers dramatic, în care comicul de situație nu este niciodată gratuit, acesta funcționând ca un paravan pentru un discurs subtil, orientat spre valorizarea binelui, a compasiunii și a speranței în posibilitatea regenerării morale a individului. Totodată, mesajul spectacolului, explicit umanist (bunătatea autentică nu este naivitate, ci forță transformatoare), rezonază profund cu criza valorilor din societatea în care trăim. Protagonista Pamela Kronky este o prezență morală activă, un nucleu de lumină, care destabilizează conștiințele celor din jur și îi obligă să se confrunte cu propriile contradicții și frustrări. Ea nu schimbă lumea prin discursuri moralizatoare, ci printr-o prezență care emană bunătate, calm și înțelegere. În acest sens, interpretarea Liliei Bejan capătă o valoare aparte. În rolul Pamelei Kronky, actrița oferă o construcție scenică memorabilă, de o sinceritate dezarmantă și de o finețe psihologică remarcabilă. Jocul său este lipsit de orice artificiu demonstrativ: ea nu „joacă” bunătatea, ci o trăiește scenic, o face credibilă, palpabilă, aproape contagioasă. Fuziunea dintre actriță și rol creează impresia unei prezențe autentice. Pamela Kronky, în interpretarea sa, nu condamnă, nu judecă, nu impune, nu este emfatică – ea oferă, înțelege, așteaptă. Blândețea ei nu este slăbiciune. E o formă superioară de forță morală. Se poate afirma, fără exagerare, că acest rol este mănua perfectă pentru Lilia Bejan: o întâlnire rară între structură interioară și construcție scenică, între vocație și personaj.

Nu mai puțin impresionanți au fost și ceilalți actori. Personajul Solomon Pozo, interpretat de Ion Munteanu, se conturează ca un individ care resimte profund nevoia de afecțiune și care percepe cu sensibilitate bunătatea Pamelei Kronky. Modul în care Ion Munteanu construiește personajul accentuează densitatea dramatică a relațiilor scenice. Actorul a reușit să-l prezinte pe personajul său drept un simbol al regenerării etice și al sensibilității afective, să-i confere acestuia autenticitate și profunzime. Brad Winner, interpretat de Alex Rusu, este unul dintre personajele care traversează cea mai vizibilă și semnificativă transformare morală pe parcursul spectacolului. Inițial, el apare ca fiind cel mai hotărât dintre tovarășii săi în a duce până la capăt planul de a o elimina pe Missis Kronky, manifestând o determinare rece, aproape mecanică, lipsită de orice ezitare etică. Această fermitate îl singularizează în raport cu ceilalți, conferindu-i o duritate aparentă și o atitudine de intransigență morală. Momentul de cotitură survine odată cu „a doua moarte” a lui Missis Kronky, episod ce funcționează ca un catalizator etic. Brad Winner este confruntat atât cu dispariția fizică a Pamelei, cât și cu propria incapacitate de a rămâne indiferent în fața bunătății ei radicale. Renunțarea la bani este mai mult decât un gest pragmatic. Aceasta poate fi interpretată ca un act simbolic de convertire morală. Compasiunea pe care o trăiește, dincolo de a fi declarativă, este profund interiorizată, devenind expresia unei reconstrucții de sine. Personajul lui Alex Rusu ilustrează, astfel, una dintre ideile centrale ale piesei: adevărata schimbare morală nu vine din frică sau interes, dar din întâlnirea cu un bine autentic. Victoria Țur-

canu își conduce personajul prin registre variate: vulnerabilitate, nevoia de afecțiune, rigiditate, jocul ei remarcându-se printr-o intensitate bine dozată, fără excese. Sergentul George Yanky, interpretat de Nicu Țărnă, este unul dintre personajele care concentrează în mod exemplar tema duplicității morale, atât de subtil exploatată în structura piesei. Pe parcursul acțiunii, Yanky se prezintă ca un apărător al ordinii, al legalității și al dreptății, un reprezentant al instituțiilor publice, în care Missis Kronky își investește încrederea deplină. Această imagine inițială este consolidată printr-o atitudine aparent binevoitoare, printr-un discurs echilibrat și printr-un comportament care sugerează profesionalism și loialitate. Nicu Țărnă construiește cu finețe această primă ipostază a personajului: Yanky pare a fi un reper de stabilitate într-o lume dominată de intrigi și interese obscure. Mai mult, relația sa cu Missis Kronky este construită scenic ca una de apropiere și protecție, sugerând o formă de atașament autentic, care amplifică iluzia integrității sale morale. Tocmai de aceea, metamorfoza din final are un impact dramatic major. Dezvăluirea adevăratei sale naturi – dominată de lăcomie și lipsită de scrupule – funcționează ca o ruptură de sens, care reconfigurează retrospectiv întreaga sa prezență scenică. Tânărul demn de încrederea Pamelei Kronky se transformă într-un individ dispus să falsifice realitatea, să manipuleze aparențele și să recurgă la gesturi extreme, precum intenția de a da foc trupului „defunctei”, pentru a face moartea acesteia mai credibilă. Această inversare axiologică este redată de Nicu Țărnă cu o remarcabilă pregnanță scenică. El reușește să diferențieze clar cele două ipostaze ale personajului: cea a protectorului și cea a impostorului moral. Schimbarea lui este graduală, subtilă, ceea ce sporește impactul emoțional asupra spectatorului. Prin interpretarea sa, Nicu Țărnă reușește să ofere publicului un personaj credibil, demonstrând o experiență de lectură scenică deosebit de complexă.

Medicul, interpretat de Vitalie Jacot, este construit într-o cheie comic-satirică, devenind unul dintre acele personaje episodice care, deși apar de puține ori în scenă, rămân memorabile prin forța expresivității și prin funcția lor simbolică în economia spectacolului. Departate de a fi o figură a autorității științifice incontestabile, acest medic este un personaj ușor ramolit, rigid în gândire, predispus la verdicte grăbite și, chiar, eronate. Vitalie Jacot exploatează cu inteligență această tipologie, construind un personaj în care comicul este profund semnificativ.

În ansamblu, *My Darling Missis Kronky* se impune ca un spectacol de succes, ca un eveniment teatral cu profunzime morală și relevanță culturală durabilă. Longevitatea sa în repertoriul „Teatrului fără nume” este rezultatul unei întâlniri fericite între un text cu potențial etic major, o regie inspirată și o distribuție care își asumă rolurile atât profesional, cât și existențial. Sub aparența unei comedii de situație, spectacolul construiește o parabolă despre fragilitatea valorilor, despre puterea transformatoare a binelui și despre posibilitatea – mereu amenințată, dar niciodată anulată – a regenerării morale. Regia lui Mihai Țărnă reușește să mențină echilibrul dintre comic și grav, dintre ludic și reflexiv (remarcăm, în mod special, forța expresiv-artistică a monologului doamnei Kronky din primul act). Fiecare personaj este o variațiune a aceleiași întrebări fundamentale: „Ce mai înseamnă să fii bun într-o lume care recompensează cinismul?”. Răspunsul nu este nici simplu, nici confortabil, de aceea merită ca acest spectacol să fie văzut de toată lumea, bineînțeles, de cei care nu pot trăi fără teatru. Or într-o epocă marcată de relativism, fragmentare și criză axiologică, acest spectacol ne amintește că adevărata bogăție este cea morală, că adevărata putere nu constă în dominație, ci în capacitatea de a schimba prin bunătate. Tocmai din aceste considerente, spectacolul respectiv, în versiunea de la *Teatrul Fără Nume* este o lecție de umanitate.

Concluzii

Analiza celor două spectacole de pe scena *Teatrului Fără Nume* din Chișinău evidențiază multiple dimensiuni ale teatrului ca instrument de reflecție morală și culturală. În primul rând, spectacolul documentar *Noaptea scrisă cu roșu* demonstrează capacitatea teatrului de a transforma memoria individuală în memorie colectivă, oferind un cadru în care gesturile personale dobândesc semnificație istorică și etică. Prin concentrarea asupra experienței subiective și prin evitarea victimizării sau a tezei

morale evidente, spectacolul arată cum teatrul poate fi un mijloc de explorare a identității, rezistenței și responsabilității morale într-un context totalitar. Pe de altă parte, spectacolul de ficțiune *My Darling Missis Kronky* relevă forța teatrului de a construi universuri morale complexe prin intermediul comediei, satirei și al dinamismului relațiilor scenice. Transformarea etică a personajelor, redată cu finețe interpretativă, ilustrează modul în care experiențele fictive pot fi tot atât de profunde și revelatoare ca cele documentare. Umorul și ludicul devin mecanisme prin care spectacolul provoacă reflecție asupra valorilor, fragilității morale și potențialului regenerativ al binelui.

Prin comparația celor două abordări – documentară și ficțională – se confirmă ipoteza de lucru a studiului: teatrul funcționează ca un vector de conștiință și cunoaștere culturală, capabil să conecteze experiența individuală cu dimensiunea colectivă și să stimuleze reflecția asupra problemelor morale și sociale. Atât gestul eroic și fragil al unor tineri în fața represiunii, cât și întâlnirea cu bunătatea radicală a unui personaj fictiv demonstrează că teatrul poate genera empatie, introspecție și o înțelegere profundă a complexității relațiilor umane.

În final, analiza celor două spectacole reconfirmă rolul teatrului ca spațiu de mediere între estetica artistică și etica socială, între document și ficțiune, între istorie și experiență contemporană. Spectacolul devine astfel nu doar un act de divertisment sau informare, dar un mijloc de cultivare a memoriei, a responsabilității morale și a sensibilității culturale, reafirmând relevanța teatrului în societatea contemporană.

Referințe bibliografice

1. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic*. București: Unitext, 2009. ISBN 978-973-8129-44-3.
2. BROOK, Peter. *Spațiul gol*. București: Nemira, 2023. ISBN 9786064316660.
3. GROTHOWSKI, Jerzy. *Spre un teatru sărac*. București: Fundația Culturală Camil Petrescu, 2009. ISBN 978-606-9226-8-34.

Manuscris primit la 15. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 12 .06. 2026.

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

EVOLUȚIA ȘI DEZVOLTAREA MONODramei DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE EVOLUTION AND DEVELOPMENT OF MONODRAMA IN THE THEATER OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

OLGA TRIBOI¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-8458-6706>

SVETLANA TÂRȚĂU²

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792.081(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.17>

Articolul examinează evoluția monodramei în teatrul din Republica Moldova, evidențiind transformarea acesteia dintr-o formă derivată din recitalul literar într-un gen teatral autonom și complex. Pornind de la definirea monodramei ca formă scenică centrată pe prezența unui singur actor și pe relația directă cu publicul, studiul subliniază rolul acesteia în explorarea interiorității, în experimentul performativ și în abordarea temelor contemporane. Cercetarea identifică patru etape principale în dezvoltarea fenomenului: perioada recitalului actoricesc din anii 1960-1970, caracterizată prin valorificarea expresivității poetice; experimentele teatrului unui actor din anii 1980, care au redefinit limbajul scenic și statutul actorului; afirmarea monodramei moderne după anul 2000, marcată de diversificarea tematică și deschiderea către dramaturgia contemporană; și etapa recentă, în care teatrul independent contribuie decisiv la inovarea formelor monodramatice. Analiza relevă faptul că, în teatrul contemporan, monodrama se manifestă sub forme variate – psihologică, biografică, documentară sau experimentală – fiind prezentă atât în repertoriul teatrelor instituționale, cât și în spațiul independent. Prin hibridizarea limbajelor scenice și accentul pus pe performativitate, monodrama devine un instrument relevant de reflecție artistică și socială, confirmându-și importanța în dinamica actuală a scenei teatrale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: monodramă, teatru moldovenesc, spectacol solo, teatru independent, teatru documentar, experiment scenic, evoluție teatrală

The article examines the evolution of monodrama in the theatre of the Republic of Moldova, highlighting its transformation from a form derived from literary recitals into an autonomous and complex theatrical genre. Starting from the definition of monodrama as a stage form centered on a single actor and a direct relationship with the audience, the study emphasizes its role in exploring interiority, performative experimentation, and the treatment of contemporary themes. The research identifies four main stages in the development of the phenomenon: the period of actor's recitals in the 1960s-1970s, characterized by the valorization of poetic expressiveness; the "one-actor theatre" experiments of the 1980s, which redefined scenic language and the actor's status; the emergence of modern monodrama after the year 2000, marked by thematic diversification and openness to contemporary dramaturgy; and the recent stage, in which independent theatre plays a decisive role in innovating monodramatic forms. The analysis shows that in contemporary theatre, monodrama manifests itself in various forms—psychological, biographical, documentary, or experimental—being present both in the repertoires of institutional theatres and within the independent scene. Through the hybridization of scenic languages and an emphasis on performativity, monodrama becomes a relevant instrument of artistic and social reflection, confirming its importance in the current dynamics of the theatrical landscape in the Republic of Moldova.

Keywords: monodrama, Moldovan theatre, solo performance, independent theatre, documentary theatre, scenic experiment, theatrical evolution

1 E-mail: olgagutu22@gmail.com

2 E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Introducere

Monodrama reprezintă una dintre cele mai concentrate și exigente forme ale artei teatrale, caracterizată prin prezența unui singur actor care susține întregul discurs scenic. În cadrul acestui tip de spectacol, actorul devine simultan interpret, narator și mediator al conflictului dramatic, asumând o responsabilitate artistică complexă. Reducerea distribuției la o singură prezență scenică implică nu doar o intensificare a expresivității actoricești, ci și o restructurare a convențiilor teatrale, în care mijloacele scenice sunt minimalizate, iar atenția spectatorului este concentrată asupra performanței individuale. Din această perspectivă, monodrama poate fi interpretată drept o formă de sinteză a artei actorului, în care se reunesc dimensiuni ale teatrului dramatic, ale recitalului și ale performance-ului contemporan.

În plan teoretic, monodrama a fost analizată în contextul transformărilor teatrului modern și postmodern. Patrice Pavis definește monologul scenic ca un spațiu al interiorizării discursului dramatic, în care vocea personajului devine instrumentul principal de construcție a sensului [1 p. 191]. La rândul său, Hans-Thies Lehmann, în lucrarea sa despre teatrul postdramatic, subliniază faptul că formele scenice contemporane tind să privilegieze prezența actorului și performativitatea în detrimentul narațiunii tradiționale [2 pp. 177-178]. În acest sens, monodrama se înscrie în dinamica teatrului contemporan ca o formă flexibilă, capabilă să integreze elemente de teatru documentar, biografic sau performativ. În teatrul contemporan monodrama a devenit un spațiu privilegiat pentru explorarea interiorității personajului, pentru experimentul scenic și pentru abordarea unor teme sociale sensibile. Spectacolul solo permite investigarea unor zone intime ale existenței umane, precum identitatea, memoria, trauma sau alienarea, oferind actorului posibilitatea de a construi un discurs scenic direct și autentic.

Această orientare este vizibilă și în teatrul din Republica Moldova, unde monodrama a evoluat de la formele tradiționale ale recitalului literar la structuri performative complexe. Dezvoltarea monodramei în Republica Moldova a urmat o evoluție particulară, influențată de contextul istoric, de specificul instituțiilor teatrale și de dinamica raportului dintre teatrul oficial și cel independent. Un moment esențial în configurarea monodramei ca formă teatrală autonomă îl reprezintă activitatea lui Dumitru Fusu, care, începând cu anii 1960-1970, a dezvoltat conceptul de teatru al unui singur actor. După anul 2000, monodrama începe să se contureze ca gen dramaturgic distinct în repertoriul teatrelor din Republica Moldova. În ultimele două decenii dezvoltarea teatrului independent a influențat semnificativ evoluția monodramei în Republica Moldova. Platformele artistice precum *Teatrul Sspălătorie*, fondat de Nicoleta Esinencu, sau *Laboratorul teatral Foosbook*, au promovat forme experimentale de spectacol, inspirate din teatrul documentar și performance.

Analizând în evoluția monodramei în teatrul moldovenesc am putea evidenția patru etape principale: perioada recitalului actoricesc din anii 1960, experimentele teatrului unui actor din anii 1980, apariția monodramei moderne după anul 2000 și diversificarea spectacolelor solo în teatrul contemporan. În ultimele două decenii fenomenul a fost influențat puternic de apariția teatrelor independente și a proiectelor experimentale, care au contribuit la extinderea granițelor estetice ale genului și la consolidarea monodramei ca formă teatrală autonomă.

Recitalul actoricesc – începuturile monologului scenic (anii 1960)

Primele forme ale spectacolului monolog în teatrul din Republica Moldova pot fi identificate în anii 1960, într-un context cultural marcat de relativa liberalizare ideologică a perioadei poststaliniste. În acest cadru recitalul literar se afirmă ca o practică scenică frecventă, devenind un mijloc privilegiat de valorificare a poeziei și a textului literar în spațiul teatral. Aceste spectacole aveau la bază interpretarea unor creații lirice sau a unor fragmente din proză și dramaturgie, punând accent pe expresivitatea rostirii și pe capacitatea actorului de a transmite nu doar sensul, ci și încărcătura emoțională și simbolică a cuvântului. Din punct de vedere estetic, recitalul actoricesc se caracteriza printr-o „eco-

nomie” a mijloacelor scenice. Scenografia era redusă la minimum: un scaun sau un element simbolic, ceea ce concentra atenția asupra prezenței actorului și asupra discursului verbal. În aceste condiții, vocea, dicția, ritmul și intonația deveneau instrumente esențiale de construcție scenică, iar corporalitatea actorului începea să capete o funcție expresivă autonomă.

Un rol decisiv în dezvoltarea acestei forme l-a avut Valeriu Cupcea, care a realizat numeroase recitaluri poetice pe scena Teatrului Moldovenesc Academic Muzical-Dramatic de Stat A.S. *Pușkin* (acum Teatrului Național *Mihai Eminescu*). Activitatea sa a contribuit la legitimarea recitalului ca formă artistică distinsă, capabilă să susțină interesul publicului prin forța interpretării individuale, după cum a menționat și Leonid Cemortan: „V. Cupcea a fost un cap de școală, un model în ce privește vorbirea scenică și recitarea operelor literare..., el a fost un promotor fidel al vorbirii curate și frumoase, astfel încât felul său de a pronunța cuvintele și de a rosti frazele era un model unanim recunoscut” [3]. Alături de acesta, actori precum Eugeniu Ureche și Domnica Darienco au contribuit la consolidarea acestei practici, dezvoltând o estetică a rostirii expresive și a relației directe cu spectatorul.

Recitalul actoricesc din această perioadă poate fi considerat o etapă preliminară în evoluția monodramei în scenă, întrucât plasează în centrul actului scenic un singur interpret și valorifică dimensiunea monologică a discursului teatral. Deși nu presupune o construcție dramaturgică unitară în sensul monodramei propriu-zise, recitalul dezvoltă mecanisme esențiale ale acesteia: concentrarea acțiunii, intensitatea expresiei și comunicarea nemijlocită cu publicul.

Prin urmare, recitalul actoricesc din anii 1960 nu reprezintă doar o formă de valorificare a literaturii pe scenă, ci și un moment de geneză pentru monologul scenic în teatrul din Republica Moldova. El contribuie la formarea unei estetici bazate pe prezența individuală, pe exploatarea minimă a mijloacelor, dar, în același timp, și pe intensitatea comunicării, constituind un fundament, pe care se vor dezvolta ulterior formele moderne ale monodramei.

Experimentele teatrului unui actor (anii 1980)

În anii 1980, direcțiile inovatoare propuse de Dumitru Fusu au marcat o etapă esențială în evoluția teatrului din RSS Moldovenească, în special prin reconsiderarea spectacolului centrat pe prezența actorului unic. În opoziție cu estetica teatrului, convențional dominată de formule repertoriale și de structuri dramatice canonice, Fusu a promovat un tip de expresie scenică experimentală, în care actorul devine nucleul generator al întregului eveniment teatral.

Spectacolele precum *Veacul omului* (montat de Nadejda Aronețkaia), *Șoapte de nuc*, *Miorița* sau recitalurile bazate pe balade și texte clasice au demonstrat potențialul expresiv al monologului scenic. Activitatea sa în cadrul *Teatrului unui singur actor* [4], susținut instituțional de Filarmonică, a contribuit la popularizarea acestui gen în spațiul cultural moldovenesc și la formarea unei tradiții performative distincte. Conceptul de „teatru al unui actor”, asociat acestor experimente, nu trebuie înțeles doar ca o simplă reducere a distribuției la un singur interpret, ci ca o reconfigurare profundă a limbajului scenic. În viziunea lui Dumitru Fusu, actorul nu mai este doar un executant al unui text dramatic, ci un creator de sensuri, un performer capabil să articuleze discursul scenic prin intermediul propriului corp, al vocii și al prezenței sale energetice. Astfel, corporalitatea capătă o funcție esențială, devenind un instrument de construcție dramaturgică, nu doar un suport al expresiei scenice. Un alt element definitoriu al acestor experimente îl constituie apelul la improvizație. În locul unei structuri fixe, rigide, determinată de text, spectacolul devine un organism viu, deschis variației și adaptării în funcție de contextul performativ. Această flexibilitate apropie „teatrul unui actor” de practicile teatrului de laborator și de tendințele internaționale ale epocii, în care procesul de creație primează asupra produsului finit. În acest sens, demersurile lui Fusu pot fi puse în relație, la nivel conceptual, cu direcțiile promovate de Jerzy Grotowski sau Peter Brook, în special în ceea ce privește reducerea mijloacelor scenice, accentuând relația directă actor-spectator.

Minimalismul scenic reprezintă o altă coordonată majoră a acestei etape. Decorul, recuzita și elementele tehnice sunt reduse, uneori chiar eliminate, pentru a concentra atenția asupra actului scenic propriu-zis. Spațiul scenic devine un cadru neutru, susceptibil de a fi transformat prin imaginația actorului și prin convenția stabilită cu publicul. În acest context, obiectul scenic capătă adesea valențe simbolice, fiind investit cu multiple semnificații în funcție de utilizarea sa performativă.

Prin aceste mutații rolul actorului este redefinit radical. El devine simultan interpret, autor și regizor al propriei prezențe scenice, asumându-și responsabilitatea integrală a construcției spectacolului. Această autonomie artistică a actorului implică un grad înalt de conștientizare a propriilor mijloace expresive și o capacitate de a susține singur tensiunea dramatică pe durata întregului act scenic.

Impactul acestor experimente se resimte direct în dezvoltarea ulterioară a monodramei ca formă teatrală autonomă. *Teatrul unui actor* a creat premisele conceptuale și estetice pentru afirmarea monodramei nu doar ca gen literar, ci ca practică scenică independentă, în care discursul performativ este generat de interacțiunea dintre text, corporalitate și prezența actorului. În acest sens, anii 1980 reprezintă un moment de tranziție de la recitalul de poezie și formele lirice anterioare către structuri scenice mai complexe, în care dimensiunea narativă, confesivă și performativă se împletesc într-un limbaj teatral coerent și inovator.

Apariția monodramei moderne (2000-2010)

După anul 2000, monodrama se afirmă tot mai strident ca gen dramaturgic autonom în repertoriul teatrelor din Republica Moldova, marcând o etapă de maturizare estetică și diversificare tematică. Dacă în perioadele anterioare formele de monolog erau mai ales subsumate recitalului sau experimentului scenic, în acest context ele capătă coerență dramaturgică și vizibilitate instituțională. Un rol important îl are orientarea spre dramaturgia contemporană, ilustrată de texte precum *Mi-e frică de Marea Neagră* de Irina Nechit, care propune o scriitură confesivă, centrată pe fragilitatea identității și anxietățile individului contemporan. În paralel, montarea monodramei *Contrabasul* de Patrick Süskind evidențiază deschiderea teatrelor moldovenești către repertoriul european, dar și interesul pentru explorarea psihologiei personajului solitar, prins între banalitate cotidiană și aspirații artistice.

În această perioadă se conturează și direcția monodramei biografice, orientată spre recuperarea scenică a unor personalități artistice. Spectacolul *Alexander Vertinski. Balul Domnului*, dedicat lui Alexander Vertinski exemplifică această tendință, propunând o construcție performativă bazată pe interferența dintre document, memorie și interpretare artistică. Producția valorifică dimensiunea narativ-confesivă a monodramei, transformând biografia într-un pretext pentru reflecții asupra destinului artistic, exilului sau identității.

Din perspectivă estetică, monodrama post-2000 se caracterizează prin hibridizare: elemente de teatru dramatic se îmbină cu tehnici performative, multimedia sau inserturi muzicale. Actorul devine un performer complex, capabil să susțină singur tensiunea scenică și să articuleze multiple planuri de discurs – narativ, liric și reflexiv.

Prin aceste evoluții monodrama se impune nu doar ca o formă minimalistă de producție, ci ca un laborator de explorare a interiorității și a relației directe a actorului cu spectatorul, consolidându-și statutul de gen relevant în peisajul teatral contemporan din Republica Moldova.

Teatrul independent și experimentul scenic (2010-2020)

În ultimele două decenii teatrul independent din Republica Moldova a contribuit decisiv la diversificarea monodramei, oferind un cadru flexibil pentru experiment artistic. Platforme precum *Teatrul Spălătorie* și *Laboratorul teatral Foosbook* au promovat forme performative și documentare, orientate spre teme sociale și politice actuale [5]. Aici se regăsește și Teatrul ART (*Angelina Roșca Teatru*), cu spectacolul *Astro-remisie*, de Angelina Roșca, regie Dumitru Acriș, cu actorul rus Victor Vorzonin.

Monodrama devine, astfel, un spațiu de explorare a realității imediate, utilizând materiale autentice precum mărturii sau interviuri.

Actorul își extinde funcția, devenind simultan interpret, narator și martor, ceea ce conferă discursului scenic o dimensiune etică și critică. Structurile dramaturgice sunt adesea hibride, combinând elemente de teatru, performance și instalație. De asemenea, utilizarea spațiilor neconvenționale intensifică relația cu publicul și accentuează caracterul imersiv al experienței.

Teatrul Spălătorie, care își deschide prima stagiune cu monodrama *A(II) Rh+*, inaugurând o serie de spectacole și performance-uri orientate spre realitatea socială contemporană, a fost inaugurat în 2010 de dramaturga și regizoarea Nicoleta Esinencu, alături de managera Nora Dorogan. *Teatrul Spălătorie* este considerat primul teatru social din Chișinău, un spațiu de artă angajată care trăiește în ritmul transformărilor sociale. Monodrama Nicoletei Esinencu *FUCK YOU, Eu.ro.Pa*, cu Doriană Talmazan, este, probabil, una dintre cele mai cunoscute lucrări ale autoarei și este un exemplu de monodramă provocatoare. Esinencu critică ipocrizia și corupția politică, în timp ce investighează sentimentele de alienare și identitate frântă într-o lume post-sovietică.

Laboratorul teatral Foosbook, fondat de Mihai Fusu la sfârșitul lui februarie 2012, propune spectacolul *Nekrotitanium*, montat după romanul semnat de Mitoș Micleușanu și Florin Braghiș, regizat de Luminița Țicu și interpretat de Alexandru Pleșca. În vizorul spectacolului se află o succesiune de personaje și tipologii care reflectă cinic, uneori grotesc, ipocrizia și brutalitatea cotidianului moldovenesc post-sovietic. *Sex&Perestroika* este inspirat de romanul lui Constantin Cheianu și transformat în text teatral de Mihai Fusu și Luminița Țicu, acest spectacol reprezentând o meditație lucidă asupra tranziției post-sovietice.

Aceste producții poartă amprenta estetică a *Foosbook-ului*: curaj tematic, miză socială explicită, estetici minimale, accent pe prezența actorului și pe contactul cu publicul. Ele evită convențiile teatrului instituțional, mizând pe experiment, autenticitate și dialog critic.

Prin aceste practici teatrul independent nu doar diversifică formele monodramei, ci și redefinesc funcția acesteia în societate. Monodrama devine un instrument de reflecție critică, de investigare a memoriei colective și de articulare a unor discursuri marginale sau insuficient de reprezentate. Astfel, ea se afirmă ca un laborator viu al contemporaneității, în care esteticul și politicul se intersectează într-un mod dinamic și relevant.

Monodrama în teatrul autohton contemporan

În teatrul moldovenesc contemporan monodrama se manifestă ca un gen dinamic și pluriform, integrând direcții estetice variate și reflectând preocupările societății actuale. În repertoriul Teatrului Național *Mihai Eminescu*, al Teatrului Național *Eugène Ionesco*, al *Teatrului Alexei Mateevici* și, într-o măsură mai redusă, al Teatrului Dramatic Rus *A.P. Cehov* și al Teatrului Dramatic Municipal pentru Tineret *Pe strada Trandafirilor „Iurie Harmelin”*, monodrama și structurile monolog au devenit tot mai vizibile, fiind incluse în producții recente și spectacole experimentale.

Astfel, se conturează monodrama psihologică, ilustrată de spectacolul *Flori pentru Algernon*, de la Teatrul *С Улицы Роз*, după romanul omonim de Daniel Keyes, montat de Iurii Harmelin cu Anatol Știrbu, unde este reflectată și transmisă transformarea interioară a personajului.

Monodrama biografică reconstituie destine artistice, exemplificată de producții dedicate unor figuri precum Edith Piaf, Maria Tănase sau Constanța Târțău, în montări precum *Edith Piaf. Femeia care a iubit*, cu Irena Boclencă, în 2013, și *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine*, cu Ecaterina Mardari, în 2016 – ambele texte și regia semnate de Nelly Cozaru. Apoi, *Ultimul rol. Spectacol despre Constanța Târțău*, cu Cătălina Varanița, în 2025, după cartea *Ultimul dialog* de Antonina Sârbu, regie și scenariu Luminița Țicu de la TNME.

În zona spectacolelor contemporane se înscriu monodramele *Ultima noapte la Madrid* de Brian McAvera, regie Vitalie Druceș, cu Ala Menșicov în rol titular, în 2004, la Teatrul Național *Eugène*

Ionesco, și *Dragoste la pachet* de Tatiana Lazăr, regie Olesea Sveclă, în 2022 la TNME, care valorifică analiza psihologică și structura confesivă.

Producțiile din 2021 de la Teatrul Național Eugène Ionesco, precum *O zi din viața lui Helen* de Helmut Perscina, regia Sergiu Chiriac, cu Tatiana Manoil, sau *Adi* de Constantin Cheianu, regia Diana Gherghel, cu Anatol Guzik, și spectacolul experimental de la Teatrul Rus A.P. Cehov din 2023 – *O poveste de dragoste spusă la telefon* după monodrama lui Jean Cocteau *Vocea umană*, regia Linas Zaicas, cu Vera Marianic, în care actrița juca după vitrinele teatrului și vorbea la telefon, iar spectatorii erau plasați afară și descărcând aplicația și conectând căștile puteau asculta cuvintele eroinei adresate iubitului ei pe telefon, apoi spectacolele de la Teatrul Alexei Mateevici din 2025 – *Lucruri care nu se spun* de Maria Ivanov, regie Ana Bateva, cu Elena Frunze-Hatman, *Și ce va fi cu noi acum* de Dumitru Crudu, regia Sergiu Chiriac, cu Nina Lefter, sunt monospectacole care confirmă interesul pentru structuri monodramatice contemporane, orientate spre autoanaliză și actualitate.

Concluzii

Studiul demonstrează că monodrama se confirmă în teatrul din Republica Moldova ca un gen esențial și dinamic, construit în jurul prezenței totale a actorului și a relației directe cu spectatorul. Evoluția sa – de la recitalul actoricesc al anilor 1960 la formele performative contemporane – evidențiază un proces de maturizare estetică și de autonomizare scenică. Analiza relevă faptul că în teatrul autohton contemporan monodrama se manifestă sub forme variate – psihologică, biografică, documentară sau experimentală, fiind prezentă atât în repertoriul teatrelor instituționale cât și în spațiul independent. Influențată de experimentele teatrului unui actor și de dezvoltarea mediului independent, monodrama și-a extins funcțiile, devenind nu doar un exercițiu de virtuozitate actoricească, ci și un instrument de explorare a interiorității, memoriei și realității sociale. Diversitatea formelor actuale confirmă flexibilitatea genului și capacitatea sa de a integra discursuri artistice și tematice variate. În acest context, monodrama se afirmă ca un spațiu privilegiat al expresiei individuale și ca un laborator viu al teatrului contemporan, confirmându-și importanța în dinamica actuală a scenei teatrale din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du theatre*. Paris: Messidor Editions Sociales, 1987.
2. ПАВИ, Патрис. *Словарь театра*. Москва: Прорпекс, 1991. ISBN 5-01-002106-4.
3. LEHMANN, Hans.-Thies. *Teatrul posdramatic*. București: Editura Unibet, 2009, 1999. ISBN 978-973-8129-44-3.
4. CEMORTAN, Leonid. Personalitatea zilei. Valeriu Cupcea, actorul care l-a jucat pe Eminescu. *Cotidianul Timpul*, 5 noiembrie 2014. Disponibil: <https://timpul.md/articol/personalitatea-zilei-valeriu-cupcea-actorul-care-l-a-jucat-pe-eminescu-65628.html> [accesat 2026-03-03].
5. TEATRUL UNUI ACTOR. In: *Chișinău, orașul meu / Teatre*. Disponibil: <https://chisinauorasulmeu.com/teatre-din-chisinau/#teatrul-unui-actorhttp://catalog.bnrm.md/opac/subject/607642> [accesat 2026-03-03].
6. SĂRGHI, Ludmila și Andrei ZAGORSKII. Teatrul independent: alternativă pentru un spectator liber în gândire. In: *Fondul Culturii din Moldova*, publicat de Sonțu Ghenadie, 23 mai 2013. Disponibil: <https://fondulculturii.wordpress.com/2013/05/23/teatrul-independent-alternativa-pentru-un-spectator-liber-in-gandire/> [accesat 2026-04-20].

Manuscris primit la 06. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 11.06. 2026.

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

ARHITECTURA RITMULUI ȘI GEOMETRIA MONTAJULUI CINEMATOGRAFIC

RHYTHMIC ARCHITECTURE AND THE GEOMETRY OF FILM EDITING

DANIEL ȚÎCU¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-8710-8732>

VIOLETA TIPA²

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Institutul Patrimoniului Cultural,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

CZU 791.621.3

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.18>

Articolul examinează rolul montajului cinematografic în procesul de formare a sensului și în modul în care spectatorul percepe și interpretează produsul audiovizual. Pornind de la premisa că cinematografia funcționează ca un sistem semiotic complex, în care imaginea, sunetul și structura narativă contribuie la construirea mesajului filmic, studiul evidențiază faptul că montajul depășește funcția tehnică de asamblare a cadrelor, devenind un instrument esențial de organizare a realității reprezentate. Prin selecția și juxtapunerea imaginilor, montajul influențează direct ritmul, orientând atenția și modelând interpretarea narativă și emoțională a evenimentelor prezentate.

Cuvinte-cheie: arhitectură ritmică, sintaxă vizuală, geometrie compozițională, rigoare formală, autonomie estetică, configurație simbolică, dinamism grafic

The article examines the role of film editing in the process of meaning-making and in the way the spectator perceives and interprets the audiovisual product. Starting from the premise that cinema functions as a complex semiotic system, where image, sound, and narrative structure contribute to the construction of the filmic message, the study highlights that editing transcends the technical function of assembling shots, becoming an essential tool for organizing represented reality. Through the selection and juxtaposition of images, editing directly influences the rhythm, directing attention and shaping the narrative and emotional interpretation of the presented events.

Keywords: rhythmic architecture, visual syntax, compositional geometry, formal rigor, aesthetic autonomy, symbolic configuration, graphic dynamism

Introducere

Cinematografia reprezintă una dintre cele mai complexe forme de expresie artistică ale epocii moderne, constituind un sistem semiotic hibrid, ce îmbină elemente vizuale, sonore și narative într-un flux coerent de comunicare. Motivația alegerii temei rezidă în necesitatea de a investiga montajul cinematografic nu doar ca pe o simplă succesiune de imagini, ci ca pe o arhitectură plastică fundamentală, prin care regizorul sculpează ritmul vizual și armonizează compoziția cadrelor. Într-un ecosistem audiovizual complex înțelegerea montajului ca instrument ontologic este esențială, deoarece acesta determină modul în care fragmentele captate sunt organizate. Tema a fost selectată pentru a evidenția modul în care geometria ansamblului prevalează asupra reprezentării individuale, transformând suc-

1 E-mail: danuticu26@gmail.com

2 E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

cesiunea de imagini într-o experiență senzorială definită de contrast și forță expresivă. Scopul acestui articol este de a examina rolul montajului cinematografic în procesul de formare a sensului și de a analiza geneza și evoluția acestuia în viziunea primilor teoreticieni ai limbajului audiovizual. Lucrarea urmărește să demonstreze că montajul depășește funcția tehnică de asamblare a cadrelor, devenind un mecanism esențial de edificare a esteticii cinematografice prin selecția și juxtapunerea imaginilor care orientează atenția și modelează interpretarea narativă. Metodologia cercetării se bazează pe o abordare analitică și comparativă a evoluției limbajului vizual, investigând modul în care montajul a fost teoretizat și practicat de-a lungul istoriei ca instrument de organizare a realității reprezentate.

Studiul se fundamentează pe analiza următoarelor repere teoretice, lucrări fundamentale și tehnici de montaj, incluzând inovațiile lui Georges Méliès, primele încercări de utilizare a montajului la Edwin S. Porter, precum și perfecționarea geometriei montajului paralel și deconstrucția spațială realizate de D.W. Griffith. Totodată, sunt luate în considerare contribuțiile lui Lev Kuleșov, care a atestat valoarea imaginii cinematografice și rolul contemplator activ care reîntregește unitatea plastică a operei; teoria montajului în concepția lui Serghei Eisenstein, cu accent pe montajul de atracție, unde sensul derivă din conflictul dialectic dintre cadre; pe analiza secvențelor de referință din filmul *Crucișătorul Potemkin* (*Броненосец Потемкин*, 1925), pentru a ilustra utilizarea montajului ritmic și tonal în crearea unei arhitecturi a mișcării.

Apariția montajului și rolul lui în arhitectura ritmului vizual

Primele forme ale cinematografeiei au fost caracterizate de o estetică a continuității, fiind compuse din cadre statice și acțiuni liniare, prezentate într-o manieră analogă reprezentărilor teatrale. Lucrările timpurii ale fraților Lumière, precum *Sosirea trenului în gară* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896), nu utilizau montajul în accepțiunea sa modernă, funcționând ca o fereastră obiectivă asupra realității [1]. Totuși, aceste studii au confirmat forța plastică a imaginii în mișcare asupra sensibilității vizuale, iar impactul senzorial asupra publicului demonstrează că secvența cinematografică posedă capacitatea de a genera o imersiune estetică totală, impunând o realitate formală cu o coerență stilistică absolută.

Un salt calitativ în dezvoltarea limbajului audiovizual a fost realizat de Georges Méliès. Prin experimentarea cu tehnici timpurii de editare și transformări vizuale, acesta a transmutat montajul dintr-o necesitate tehnică într-un instrument creativ capabil să submineze legile fizicii. Astfel, montajul a devenit primul mecanism de mediere prin care realitatea reprezentată pe ecran putea fi distorsionată sau reconstruită, punând bazele iluzionismului cinematografic [1].

Evoluția către o arhitectură vizuală complexă a fost consolidată de regizori precum Edwin S. Porter și D.W. Griffith. În pelicula *Marea jefuire a trenului* (*The Great Train Robbery*, 1903), Porter a utilizat montajul pentru a deconstrui unitatea spațială, oferind spectatorului o compoziție multispațială ce transcende limitele reprezentării clasice. Ulterior, Griffith, în filmul *Intoleranța* (*Intolerance*, 1916) a perfecționat geometria montajului paralel, demonstrând că succesiunea fragmentată a cadrelor poate genera un ritm vizual hipnotic și poate organiza simultan structuri plastice divergente într-un ansamblu estetic unitar [2].

Această inovație a provocat spectatorul la o sinteză estetică a formelor, acesta învățând să coreleze mase vizuale separate pentru a percepe o unitate ritmică trans-spațială. Astfel, sensul cinematografic se metamorfozează într-un proces de contemplare activă, în care spectatorul nu doar receptează cadre izolate, ci experimentează armonii plastice complexe rezultate din juxtapunerea lor, proces ce definește esența arhitecturii vizuale a filmului [3].

Reconfigurarea estetică prin intermediul efectului Kuleșov

Din perspectivă teoretică, montajul a fost analizat atât ca procedeu artistic suprem cât și ca arhitectură vizuală, prin care spectatorul contemplă structura plastică a realității imaginate pe ecran. Cea mai semnificativă contribuție în domeniul esteticii formei cinematografice îi aparține lui Lev Kuleșov. Prin experimentele sale de compoziție, Kuleșov a demonstrat că imaginea cinematografică nu posedă

o valoare estetică imuabilă, ci una contextual-relativă, determinată de interacțiunea ritmică dintre cadre. Această descoperire a răsturnat paradigma conform căreia actorul sau scenariul sunt singurii vectori de expresie, mutând centrul de greutate către geometria ansamblului creat prin montaj.

Acest fenomen, definit prin Efectul Kuleșov, atestă faptul că spectatorul nu este un receptor pasiv, ci un contemplator activ care reîntregește unitatea plastică a operei prin propria sensibilitate vizuală. Din perspectivă formalistă, acest proces demonstrează că expresivitatea cinematografică este o proprietate estetică emergentă, generată de capacitatea montajului de a stabili corespondențe ritmice și armonii cromatice între stimuli succesivi. Această conexiune vizuală transformă fragmentarea tehnică a peliculei într-o continuitate stilistică fluidă, unde succesiunea de cadre devine o compoziție artistică unitară [4].

Prin urmare, montajul încetează să mai fie o simplă succesiune de imagini, devenind un instrument riguros de compoziție plastică, prin care regizorul orchestrează dinamica formelor și echilibrul vizual al operei. În contextul produsului audiovizual modern, acest mecanism de articulare a esteticii rămâne pilonul central al limbajului cinematografic, permițând crearea unor metafore vizuale și armonii senzoriale complexe prin simpla calibrare a ritmului și a succesiunii grafice a cadrelor [5].

Montajul de atracție în concepția lui Serghei Eisenstein

Mai târziu, Serghei Eisenstein a dezvoltat teoriile montajului într-o direcție complexă, transmutând procesul de editare de la o funcție pur narativă la una ideatică [6]. În viziunea sa, sensul cinematografic nu derivă din însumarea cadrelor, ci din conflictul dintre acestea. Această coliziune vizuală, bazată pe principiul dialectic al contrastului dintre volume și vectori, se materializează printr-o orchestrare riguroasă a ritmului cromatic, a dinamismului cinetic și a cadenței plastice a mișcărilor în cadru [7].

Eisenstein a teoretizat cinci metode fundamentale de montaj: metric, ritmic, tonal și intelectual. Dintre acestea montajul ritmic reprezintă gradul suprem de articulare a dinamismului plastic, deoarece urmărește crearea unei cadențe senzoriale între structuri vizuale care, prin contrastul lor grafic, generează o energie pură. Prin această metodă regizorul nu mai livrează o succesiune de evenimente, ci orchestrează o arhitectură a mișcării, transformând ecranul într-un instrument de modelare a pulsațiilor vizuale, unde tempoul tăieturii și direcția liniilor de forță devin fundamentul experienței estetice [8].

Un reper fundamental al acestei metodologii este filmul *Crucișătorul Potemkin* (1925). Celebra secvență a *Scărilor din Odessa* transcende simpla prezentare a unui masacru, prin utilizarea montajului ritmic și tonal. Acesta este dublat de inserții simbolice precum montajul celor trei lei de piatră (*Imaginea 1, Imaginea 2, Imaginea 3*) [9].

Imaginea 1. Leul liniștit



Imaginea 2. Leul speriat



Imaginea 3. Leul panicat



Sursa: https://www.researchgate.net/figure/Sergei-Eisenstein-The-Battleship-Potemkin-1925-In-this-example-of-montage-from-The_fig2_241901081

Eisenstein intensifică impactul senzorial și rigoarea formală. Succesiunea rapidă și agresivă a cadrelor deconstruiește spațiul și timpul pentru a amplifica tensiunea ritmică, formând o percepție a contrastelor și a vigoriei geometrice.

Astfel, montajul de tip ritmic instituie o autonomie estetică totală: succesiunea cadrelor încetează să mai fie o simplă cronică a unor evenimente, devenind o reîntregire a armoniilor vizuale. Conexiunea de montaj se definește, în acest context, ca un act de structurare a imaginii, demonstrând că puterea produsului audiovizual rezidă în capacitatea sa de a transmuta stimulul optic într-o metaforă grafică sau într-o configurație simbolică pură, independentă de suportul său narativ [10].

Reconfigurarea montajului în cinematografia contemporană

În contextul cinematografiei contemporane, principiile clasice ale montajului formulate de Lev Kuleșov și Serghei Eisenstein își păstrează relevanța, însă sunt reconfigurate în cadrul noilor tehnologii digitale și al mediilor audiovizuale emergente.

Cinematografia secolului XXI transcende modelul linear tradițional, transformând montajul într-un proces de experimentare estetică nelimitată. Noile tehnologii digitale au redefinit arhitectura vizuală, permițând explorarea a zeci de variante compoziționale pentru a atinge un echilibru ritmic absolut. În acest mediu saturat de stimuli, montajul nu mai este doar o asamblare, ci o calibrare microscopică a fluxului optic, unde fragmentarea devine o metodă de a sculpta un dinamism vizual accelerat. Astfel, mediul digital oferă instrumentele necesare pentru o ierarhizare estetică riguroasă, în care durata și succesiunea cadrelor nu mai sunt dictate de necesități narative, ci de o economie a formei pure. În contextul realității virtuale și al mediilor interactive, montajul evoluează spre o arhitectură imersivă, unde structura de montaj se adaptează organic volumelor spațiale. Studiul acestor tehnici nu mai vizează doar funcția lor comunicativă, ci mecanismele prin care discursul audiovizual contemporan își atinge rafinamentul stilistic, demonstrând că puterea imaginii rezidă în precizia cu care tehnologia permite modelarea ritmului și a armoniei formale.

Concluzii

Montajul constituie fundamentul limbajului vizual, fiind elementul care determină echilibrul compozițional și rigoarea structurală a operei. În economia produsului audiovizual, cadrele nu subzistă ca entități izolate, ci se integrează într-o rețea de corespondențe estetice, generând o unitate de stil și o dinamică senzorială specifică. Experimentele lui Lev Kuleșov au demonstrat că valoarea unei imagini este contextual-relativă, fiind definită de interacțiunea sa cu formele adiacente, în timp ce teoriile lui Serghei Eisenstein au extins acest concept, transformând montajul într-un instrument de configurare a metaforei vizuale. Prin urmare, montajul depășește statutul de simplu procedeu tehnic, devenind mecanismul esențial de edificare a esteticii cinematografice. Impactul lui rezidă în capacitatea de a transmuta fragmentele brute în structuri armonioase, confirmând faptul că identitatea unui film este definită de geometria succesiunii cadrelor și de precizia ritmului care guvernează întregul ansamblu vizual.

Referințe bibliografice

1. FOURNIER-LANZONI, Remi. *French cinema: From its beginnings to the present*. New York: Continuum, 2002. ISBN 0-8264-1399-4.
2. SKLAR, Robert. *A world history of film*. New York: Harry N. Abrams, 2002. ISBN 0-8109-0606-6.
3. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.
4. ТИМОШЕНКО, Семен. *Искусство Кино и Монтаж Фильма*. Ленинград: АКАДЕМИА, 1926.
5. MOUSSINAC, Leon. *Sergei Eisenstein, An investigation into his films and philosophy*. New York: Crown Publishers, Inc., 1970.
6. ШКОЛОВСКИЙ, Виктор Борисович. *Эйзенштейн*. Москва: Искусство, 1976.
7. АКСЕНОВ, Иван Александрович. *Сергей Эйзенштейн. Портрет художника*. Москва: Союз кинематографистов СССР, Киноцентр, 1991. ISBN 5-7240-0012-4
8. КОЗЛОВ, Леонид К. *Из творческого наследия. С. М. Эйзенштейна*. Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства, 1985.
9. ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Избранные произведения в шести томах*. Москва: Искусство, 1964–1971.
10. LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton: Princeton University Press, 1983. ISBN 0-691-04007-9.

Manuscris primit la 07. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 15. 06. 2026.

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

PERSONALITĂȚI ALE FILMOLOGIEI ROMÂNEȘTI ȘI CONTRIBUȚIA LOR LA EVOLUȚIA TEORIEI ȘI METODOLOGIEI CINEMATOGRAFICE

PERSONALITIES OF ROMANIAN FILM STUDIES AND THEIR CONTRIBUTION TO THE EVOLUTION OF CINEMATIC THEORY AND METHODOLOGY

VIOLETA GORGOS¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-6369-257X>

CZU 791.32.072.3(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.19>

Articolul examinează contribuția unor filmologi, critici și teoreticieni români la constituirea discursului științific despre cinematografie și televiziune. Sunt urmărite reperele istorice, metodologice și estetice formulate de Ion I. Cantacuzino, D.I. Suchianu, Ervin Voiculescu, Florian Potra, Călin Căliman, Dana Duma, Ioan Lazăr și George Littera. Studiul evidențiază modul în care acești autori au articulat instrumente de analiză, au consolidat istoria filmului românesc și au sincronizat cercetarea locală cu dezbaterile europene și internaționale despre arta cinematografică.

Cuvinte-cheie: filmologie, critică de film, istoria filmului românesc, metodologie, teoria filmului, cinematografie, televiziune, estetică

The article examines the contribution of Romanian film scholars, critics and Romanian theorists to the development of scientific discourse on cinema and television. It follows the historical, methodological and aesthetic landmarks formulated by Ion I. Cantacuzino, D.I. Suchianu, Ervin Voiculescu, Florian Potra, Călin Căliman, Dana Duma, Ioan Lazăr and George Littera. The study highlights how these authors shaped analytical tools, strengthened the history of Romanian cinema and synchronized local research with European and international debates on cinematic art.

Keywords: film studies, film criticism, history of Romanian cinema, methodology, film theory, cinema, television, aesthetics

Introducere

Acreditarea filmului ca o nouă artă a generat necesitatea unor sisteme de apreciere, de raportare la elementele-i constitutive, de cunoaștere a subtilităților creative și a efectelor produse asupra spectatorului. „Ca atare, un sistem al științelor culturii care n-ar face decât să stabilească sistematic, definitiv și într-un mod obiectiv valabil problemele și domeniile ce ar urma să constituie obiectul lui de cercetare ar fi o absurditate în sine” [1] – spunea Max Weber încă în 1904. Astfel, spațiul de manifestare al celor interesați de acest domeniu este cât se poate de deschis și lasă loc oricăror instrumente de cercetare în domeniu.

Încă din perioada începuturilor, în spațiul francofon apare publicația 1895 (revista asociației franceze a cercetătorilor în istoria cinematografului). Dar actul de naștere al esteticii filmului este considerat 1911, odată cu apariția la Paris a publicației *Manifestul celor șapte arte* semnată de Ricciotto Canudo.

Cinematografia, cea mai tânără dintre arte, n-a întârziat prea mult să se desfășoare și în spațiul românesc. 10 mai 1897 este ziua în care s-au tras primele cadre la București. Paul Menu, un francez stabilit în România, fotograf de meserie, a fost intrigat să experimenteze invenția aparatului de luat vederi. *Vederile românești* este titlul filmului și surprinde 17 actualități din țară, prima dintre ele fiind *Parada regală*, defilarea tradițională. Calitățile regizorale ale lui Paul Menu sunt apreciate de Ioan La-

¹ E-mail: violeta.gorgos@yahoo.fr

zăr astfel: „În filmul cu durata de doar un minut spectatorul sau cercetătorul de astăzi se situează în același unic punct din dreapta curgerii șuvoiului regal, acceptând unul și același unghi, dar putând să remarce cele două planuri ale imaginii... Menu intuia, desigur, arta perspectivei, așa cum, mai târziu, dovedea talent de portretist în evocarea figurii umane, la Târgul Moșilor” [2].

Filmul, fascinând publicul, a și provocat oamenii să-și exprime impresiile în presa vremii. Și cei mai prezenți au fost, firește, oamenii de literă. Referindu-se la filmul mut, acompaniat de un pianist care improviza, Tudor Vianu spunea: „...Un instinct profund a unit filmul cu muzica încă de la începuturile cinematografeiei. O necesitate nervoasă recomandă muzica drept un factor care face întunericul din jur mai suportabil” [3]. Profetic gând, azi muzica ajungând uneori să dicteze stilul filmului, iar cei doi creatori – regizorul și compozitorul – să conlucreze pentru exprimarea cât mai unitară a mesajului filmic. O cultură cinematografică se naște în România și grație faptului că aici erau proiectate filme produse în afară. În același an, scriitorul Liviu Rebreanu încerca să aprecieze eforturile autohtone în domeniul cinematografeiei: „Din multe mii de filme vor rămâne câteva care să însemne etapele drumului spre specificul cinematografic. N-am însemnat însă aici considerațiile acestea, mai mult sau mai puțin cunoscute, decât pentru a stabili, în goana mare spre realizarea artei, a adevăratei arte cinematografice, că sforțările românești nu pot fi nefolositoare” [4]. Probabil, făcea referire la filmul *Independența României*, în regia lui Grigore Brezeanu, filmat în 1912. Breasla criticilor de film s-a configurat în paralel cu evoluția filmului din oameni devotați cinematografeiei.

Repere ale cercetării filmologice românești: Ion Filotti Cantacuzino

Ion Filotti Cantacuzino a fost un pionier în domeniul cinematografeiei, care-și propunea să deschidă drumuri, să provoace, să incite la a sta aproape de realizatorii de film. În prefața cărții *Contribuții la istoria cinematografeiei în România, 1896-1948* autorul venea cu următoarele argumente: „Și, dacă, exersând acest test asupra unei perioade atât de ingrate prin calitatea filmelor produse în condiții precare de diletantism artistic și de paupertate tehnică, reușești, totuși, să găsești în aceste filme anumite valențe artistice, faptul acesta constituie cel mai puternic argument pentru legitimarea și necesitatea generalizării acestei cercetări” [5]. În istoria cinematografeiei românești lucrarea sa de teorie și critică cinematografică intitulată *Uzina de basme* (1935) rămâne de o importanță fundamentală, iar el este considerat unul dintre primii cercetători care au lansat conceptul de filmografie națională.

Născut în familia prințului Cantacuzino și al actriței Maria Filotti, licențiat în medicină și filosofie, dar pasionat de film, reușește să îmbine cele două extreme sau, poate pentru el complementare, domenii. La începutul anilor '30 scrie cronici de film și lansează la Radio România *Cronica cinematografică*, o emisiune de analiză cinematografică. După apariția publicației *Uzina de basme*, pe la sfârșitul anilor '30 este creat Centrul Național al Cinematografeiei, unde, în 1941, Ion F. Cantacuzino este numit director. Datorită descendenței sale nobile și atitudinii puternic anticomuniste, manifestate în anii celui de-al Doilea Război Mondial, Ion F. Cantacuzino este persecutat de către noua dictatură comunistă și arestat pentru o scurtă perioadă de timp. După eliberare, lucrează ca medic psihiatru la Spitalul Brâncovenesc în anul 1975, când se stinge din viață. Rămâne atașat de lumea filmului întreaga viață și, chiar dacă nu a reușit să-și ia doctoratul în filmologie (ar fi fost primul din țară, dar vremurile i-au fost potrivnice), a continuat să-și ducă conștiincios asumarea misiunii. Ion F. Cantacuzino a luptat pentru afirmarea cinematografeiei românești într-o perioadă marcată de neîncredere și de multiple impedimente istorice. În onoarea sa, Asociația criticilor de film din România acordă în fiecare an premiul *Ion F. Cantacuzino* pentru publicistică cinematografică.

Dumitru Ion Suchianu

În 1924, pentru prima oară în publicațiile vremii despre film și cinematografie, apare numele Dumitru Ion Suchianu. A fost sociolog, eseist, jurist, istoric, critic literar și critic de film. Unul dintre cei mai pertinenti critici de film. A avut opinii mereu vizionare și a știut cum să-i molipsească pe cei

din jurul său de iubirea pentru film. I se spunea Maestrul D.I. Suchianu, Dom' Profesor sau Domnul Cinema. S-a născut la 2 septembrie 1895, în același an cu cea de-a șaptea artă. În țară, a studiat la *Liceul Internat* din Iași (astăzi *C. Negruzzi*), apoi a mers la Paris la facultate, unde și-a luat licența în drept, litere și filozofie. Doctoratul l-a susținut în științe politice și economice. Cu o astfel de pregătire revine în țară și, după război, devine profesor titular la Academia de Arte Frumoase și profesor de economie politică și finanțe la Școala de Științe de Stat. În 1929 este remarcat ca primul teoretician român al filmului, iar în 1931 publica *Curs de cinematograf*, primul manual românesc de specialitate. Fiind preocupat deopotrivă de mai multe domenii ale culturii, D.I. Suchianu abordează lumea filmului din diferite perspective. Cartea *Cinematograful, acest necunoscut*, este un amplu studiu despre funcțiile cuvântului în film. Pornind de la titlul filmului, autorul ne explică detaliat cele 38 de funcții (numărătoare personală) pe care le atribuie cuvântului în narațiunea filmică: „Filmul este literatură; pur și simplu. Este un gen literar ca oricare altul, cum e romanul, ca sonetul sau epopeea. Orice film e construit pe o poveste... Atât numai că în fiecare gen literar, povestitorul povestește altfel. Altfel sunt articulate evenimentele istorice într-o nuvelă, altfel într-o epopee, altfel într-o tragedie, altfel într-o anecdotă și, desigur, cu totul altfel într-o operă cinematografică” [6]. D.I. Suchianu își susține demersul său prin exemple din cinematografia mondială, îndrumându-i pe cititori să revină la filmele vizate. Ar mai trebui de spus că în perioada 1926-1948, D.I. Suchianu este magistrat și membru în comisia de cenzură a filmelor. În 1940 este numit Director general al Cinematografiei și contribuie la organizarea Studioului Oficiului Național Cinematografic.

Poate ar fi cazul să amintim că atât Ion F. Cantacuzino cât și D.I. Suchianu și-au făcut studiile la Paris și erau mereu conectați la fenomenul cinematografic francez. În perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial au studiat și lucrările critice ale lui André Bazin în domeniul filmului, care devenise o voce importantă în presa culturală din Franța. În 1951 a fondat *Cahiers du Cinéma*, o inovatoare revistă de specialitate al cărei editor a fost până la moartea sa. Este recunoscut drept unul dintre cei mai influenți critici francezi, iar opera sa de căpătâi intitulată *Ce este cinematograful?* este un reper important pentru cercetătorii din domeniul filmului.

Ervin Voiculescu

În anii '60, Editura Meridiane publică o selecție de texte din „*Ce este cinematograful?*”, în traducerea lui Ervin Voiculescu. Menționăm că acea perioadă a fost una de bun augur în România pentru cărțile de cinema – s-au tradus câteva publicații importante de teorie a filmului. În 1966 apar două volume cu titlul *A șaptea artă. Scrieri despre arta filmului*, antologie îngrijită de același Ervin Voiculescu, care cuprinde selecții de texte despre film, scrise de numeroși teoreticieni și cinești străini. Autorul face loc în paginile publicației sale, alături de nume mari din critica de film mondială și unor teoreticieni autohtoni. Victor Iliu este prezent cu o cugetare despre relația baladei cu filmul: „În baladele noastre există o interdependență atât de strânsă între forme și conținut, încât ele oferă cu o precizie și o forță de sugestie uimitoare adevărate „fraze de montaj”, imaginile și ritmul lor. Se știe că Eisenstein a ilustrat principiile montajului cinematografic cu texte ale lui Pușkin și ale lui Maupassant” [7]. Nu cunoaștem prea multe despre Ervin Voiculescu, dar meritul lui este că a încercat să sincronizeze critica de film din România cu valorile timpului din întreaga lume.

Florian Potra

Florian Potra, unic în felul său, conștient de evoluția filmului, mereu raportată la fenomenele vremurilor (sub aspect social și chiar politic) este un teoretician perfect, care a știut să-și cultive spiritul critic, rămânând mereu aproape de lumea filmului. A fost ani buni șeful catedrei de Teatologie – Filmologie de la IATC București, cercetător științific la Academia Română, redactor de editură, redactor și secretar general de redacție la revista *Secolul 20*, știind printre toate acestea să-și echilibreze timpul în favoarea sa ca filmolog.

Deși s-a lansat editorial în 1968 cu lucrarea *Experiență și speranță: ecran românesc*, abia cea de a doua carte, *O voce din off: teme cinematografice*, apărută la Ed. Minerva, București, în 1973, l-a validat în plan public ca un critic serios, al cărui demers merita urmărit. Considerentele teoretice referitoare la *Național și universal în arta filmului*, căutarea propriului chip al cinematografului românesc sau la *Realismul în arta filmului* rămân valabile și astăzi. „Ce înseamnă realismul în film și, în particular, în filmul nostru?” se întreabă profesorul Potra. Și tot dânsul răspunde: „Înseamnă opere cinematografice care își propun să exprime rațional, coerent și în termeni de „verosimil”, în accepțiunea aristotelică, o temă și o acțiune cu semnificații bine precizate, având menirea să obțină o „purificare” prin rațiune a sentimentelor, „într-un fel folositor pentru virtute”, pentru educarea morală și spirituală a oamenilor” [8].

Subiectul nefiind epuizat în prima lucrare, în același an, 1973, Florian Potra revine cu un alt titlu: *Specificul național în arta filmului: contribuții la definirea unui stil național în cinematograful românesc*, apoi, în 1975 publică *Voci și vocații cinematografice: național și universal în arta filmului*, iar în 1979 apare *Profesiune: Filmul – incursiune în timpul și spațiul cinematografului românesc*. Astfel, devine și el o voce între colegii săi de breaslă. Ultimul titlu semnat de Florian Potra este *Aurul filmului*. În 1984 apare primul volum cu subtitlul *Opere evocând trecutul*, iar în 1987 vine cu *Opere evocând prezentul* (prezentul devenit și el trecut între timp). Propunându-și ca acest studiu să fie o trilogie, cea de a treia carte ar fi trebuit să fie *Aesthetica in motu* în care „însuși instrumentul de lucru să faciliteze trecerea de la analiză la sinteza estetică în mișcare” [9]. Din păcate, cea din urmă parte a pretinsei trilogii nu a mai văzut lumina tiparului. Dar cititorul poate avea revelația descoperirii unor filme românești alături de importante creații cinematografice internaționale, cărora autorul le dă valoarea unor opere de artă, argumentându-și teoretic alegerea. „Gestul larg, frazarea sigură, sobrietatea argumentării din aparițiile publice ale profesorului Florian Potra, precum și scrisul său, niciodată lăsat la voia conexiunilor întâmplătoare sau furat de inutile jocuri de cuvinte, le-au lăsat multora – chiar dintre oamenii breslei – impresia unei personalități puternice” [10]. Puternică a devenit în timp, dar începuturile au fost ezi-tante. Deși venea cu o pregătire temeinică făcută la Roma (mama lui fiind de origine italiană), Florian Potra nu a găsit acasă un teren fertil pentru materializarea acumulărilor sale. Se întoarce în țară în perioada stalinistă și este forțat să-și câștige pâinea din scrimă. Dar de aici până la postul de inspector general la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, pe care și l-a asumat și pentru care a și fost acuzat de dimensiunea marxistă a esteticii lui, există o viață de om cu bune și cu rele.

Călin Căliman

Tot cu gândul de a duce filmul românesc într-un circuit internațional, la revista Contemporanul, Ideea Europeană, în 2011, Călin Căliman lansa o primă variantă a volumului *Istoria filmului românesc 1897-2010*, care va reapărea în 2017, revăzută și completată: *Istoria filmului românesc 1897-2017*, la Editura EuroPress. Autorului i se mai spunea Mister Contemporanul, pentru că din 1957 până la sfârșitul vieții a lucrat la aceasta revistă, unde a scris despre cinematografie. Când a dat la facultate, ambii părinți se aflau în arest. Șansa lui Călin Căliman a fost aplecarea spre un domeniu mai nișat cumva și fidelitatea cu care l-a slujit. A scris despre fiecare apariție cinematografică, a găsit lucruri de admirat și în cele mai neimportante realizări, a studiat, a comparat, a revăzut și iar a scris. „Când în lumea noastră, a cinematografiștilor s-au închis bisericile filmului, adică sălile de cinematograf, Călin și scrierile sale rămân interfața de valoare, necesară pentru spectator”, afirmă Călin Stănculescu la trecerea lui Călin Căliman la cele veșnice [11]. Iată de ce este cel mai în măsură să-și asume *Istoria filmului românesc* în care găsim înșiruite episoadele vremurilor, așa cum le-a perceput autorul. Justifică aici calitatea scăzută a producțiilor românești la începuturi prin lipsa resurselor. Vorbește despre criza subiectelor și cenzura politică. Se oprește cu lux de amănunte la regizorii din perioada comunistă, relatându-ne despre compromisuri, limitări și interdicții. Îl scoate în față pe Lucian Pintilie, apreciindu-i talentul, dar și ambiția. Se bucură de regizorii tineri, precum Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu

sau Cristi Puiu, relatând manierele lor diferite de abordare. „Istoria filmului românesc, datorată lui Călin Căliman, mi se pare a fi o încercare majoră de sinteză a istoriei a mai bine de un veac din istoria unei arte care n-a dus deloc lipsa de detractori, de apologeți neinspirați, de confrăți cu orgolii exacerbate, de oportuniști identificabili după conjuncturile unei epoci sau alteia”, – scria la apariția cărții Călin Stanculescu [12]. În această lucrare se regăsesc căutările autorului de o viață, începând de la prima sa carte, apărută în 1967 la Editura Meridiane, intitulată *Filmul documentar românesc*, urmată de volumul *Jean Mihail, primul regizor al cinematografiei naționale*, apoi *Secretul lui Saizescu sau Un surâs în plină iarnă*, dar și *Ion Bostan*, și *Cinci artiști ai imaginii*, despre cinci mari operatori.

A colaborat la volumele colective *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975* (1976), *Cinema 2000* (2000), *2009 – Filmul românesc încotro?* etc. Din 2002 a fost redactor-șef la Revista Cinema. Și împreună cu soția sa, criticul și profesorul de cinema, doctor Dana Duma, a editat și un *Dicționar al autorilor de film din România*.

Dana Duma

Ca să facem cât mai flexibilă trecerea de la un nume la altul, vom începe prin a spune că Dana Duma a preluat un titlu de la soțul ei, i-a mai adăugat un calificativ și în 2020, la o sută de ani de la prima animație autohtonă, a lansat *Istoria filmului românesc de animație*. Studiul reprezintă primul demers de acest fel întreprins în cultura română în relație cu o parte importantă a unei cinematografii, filmul de animație. Primul argument se sprijină pe notorietatea câștigată de filmul românesc la nivel mondial prin unul dintre marii creatori de animație, Ion Popescu Gopo, primul român câștigător al unui premiu Palme d'Or. Cel de-al doilea argument ține de rolul de avangardă cinematografică pe care l-a îndeplinit filmul de animație în România, fără a se bucura de notorietatea filmului de ficțiune propriu-zis. În 1996, Dana Duma publicase volumul *GOPO* la Editura Meridiane, carte consacrată în exclusivitate acestei personalități. O altă monografie importantă din scrierile acestei autoare, dedicată unui om anume, este cartea *Woody Allen. Bufon și filosof*, care a fost distinsă cu Premiul Uniunii Cineaștilor. Este un fascinant discurs despre unul dintre cei mai disputați actori și regizori, cu istorii scandaloase, al căror personaj atipic a fost. În 2010, Dana Duma a lansat cartea *Benjamin Fondane cineaste*, Ed. Art Print, București – un alt portret de artist perceput așa cum l-a văzut autoarea. Dana Duma, cunoscând la perfecție trei limbi străine este foarte conectată la circuitele de specialitate din afara țării, fiind invitată la conferințe, făcând parte din juriile celor mai importante festivaluri, percepe lumea filmului ca pe un tot întreg, iar cinematografia românească ca o parte din acest univers.

Nevoia autoarei de a fi cât mai conectată la lumea filmului, de a vorbi din interiorul industriei filmului, o face să-și realizeze cercetările prin interacțiuni directe cu protagoniștii ei. Cea mai recentă apariție editorială *Cineaști în era digitală*, Editura UCIN, București, 2020, este realizată în această manieră. Printre mărturisirile scenariștilor, regizorilor, producătorilor, actorilor și criticilor străini regăsim și nume de cineaști români pe care autoarea i-a inclus în studiile sale grație poziționării producțiilor lor în contextul filmului de azi. Un amplu spațiu îi este consacrat lui Cristi Puiu cu care va discuta despre noul Cinematograf Românesc, pornind de la filmul *Sieranevada*. În interviul cu Adina Pintilie, legat de controversata ei producție *Nu mă atinge-mă*, povestea se leagă în jurul modului de a percepe intimitatea prin aparatul de filmat, după cum avea să consemneze și Angelo Mitchievici: „Dana Duma a acordat o atenție deosebită și un capitol consistent generației '70 de regizori Dan Pița, Mircea Veroiu, Radu Gabrea, Stere Gulea, Iosif Demian, Nicoale Mărgineanu și unui operator de excepție, Vivi Drăgan Vasile, utilizat de regizori din toate generațiile. Demersul are și un côté restitativ, este în mic și un omagiu adresat unor regizori care nu s-au mai regăsit, nu toți, în „era digitală”, cu care generația Noului Val a intrat într-o polemică profitabilă, constructivă” [13]. Actorii români prezenți în carte sunt provocați să povestească despre experiențele lor pe platourile de filmare din afara țării. Luminița Gheorghiu, Maia Morgenstern, Marcel Iureș mărturisesc cu lux de amănunte despre colaborările lor cu regizori străini. Mie personal mi se pare chiar inedit capitolul dedicat criticilor de

film. Klaus Eder, Jean-Philippe Tessé, Joachim Lepastier, Michał Oleszczyk și Wang Yao sunt colegi de breaslă și împreună discută viziunea lor despre un film sau altul. Iar cu cel din urmă povestesc despre Noul Val Românesc în contextul cinematografului din Europa de Est, Wang Yao făcându-și teza de doctorat pe acest subiect.

Dana Duma este autoare a peste 3.000 de articole în reviste din țară și din străinătate, coordonează proiecte editoriale de grup, este profesor universitar și rămâne cu ochii pe evoluția filmului de azi din întreaga lume.

Ioan Lazăr

Ioan Lazăr este coleg de generație cu Dana Duma, dar are o altă structură narativă. Este criticul care despică firul în patru, stă cu lupa peste toate componentele unui film. A cerceta este pentru el un mod de a fi. Apoi, le adună pe toate într-un discurs personal elaborat de-a lungul anilor. A studiat mai întâi filologia (și poate jongla ușor cu tot felul de exprimări neobișnuite, inventând noi formulări lingvistice), apoi a urmat cursurile de filmologie la Universitatea de Arte din București. Doctoratul în știința artei l-a susținut la Paris. Cu o pregătire temeinică revine în țară, ținând pe filmul românesc. Despre prima carte pe care o semnează în 1981, *Arta narațiunii în filmul românesc*, Eugenia Voda, o altă colegă de breaslă, spune: „Armat în generozitate și înarmat cu cheia analizei structurale, autorul le detectează celor 50 de secvențe antologate virtuți stilistice, tematice, plastice, scenografice, de montaj, de interpretare. Analiza fiecărei secvențe e precedată sistematic de genericul filmului respectiv și de rezumatul subiectului... Operând cu termeni cu semă, semem, semn iconic, actanți, diegează ecranică, relații hipotaxice și hponimice etc., cititorul obișnuit care ar dori să guste din plin cartea ar trebui să-și însușească în prealabil câteva lecții de poetică structurală” [14]. Cartea este adresată mai degrabă unei nișe de cititori, dar cei care reușesc să se strecoare prin labirinturile ei, să stea în fața unui cadru/fotografie, cu care este exemplificat studiul și în care regăsește mesajele autorului, vor reveni cu siguranță la filmul vizat și se vor considera câștigători.

La doar doi ani distanță, Ioan Lazăr revine cu un nou titlu de carte, *Structuri filmice – o introducere în cinematograful românesc*, scrisă la fel de minuțios și tehnic. Urmează *Cum se face un film*, în 1986, și *Teme și stiluri cinematografice*, în 1987. Cele 4 volume ale lucrării *Istoria filmului în personaje și actori*, editate în 1992-1994 sunt organizate pe alte criterii. Autorul stă mai degrabă printre cinești, încercând să depisteze paradigme de funcționare în procesul creației, stabilindu-și niște spații tematice: Cupluri literare. Cupluri cinematografice; Seducția feminină, Fascinația diabolică; Aventurierii și inocenții cinematografului.

În urma susținerii tezei de doctorat la Universitatea din Paris, Ioan Lazăr publică în 2005 o carte cu titlul *Stilistica Filmului*. Demersul autorului este stabilirea unei continuități stilistice din acumulările de până acum în cinematografie, care se regăsesc și se îmbogățesc reciproc în toate domeniile multimedia. În 2009 apare volumul *Filmele-etalon ale cinematografului românesc (1897-2008)* (filmul-etalon fiind un concept nou, teoretizat de autor în preambulul cărții), în care Ioan Lazăr alege 115 filme din cei 112 ani de cinematografie românească – un arc peste timp, trasat între *Independența României* a lui Grigore Brezeanu și reconstituirea turnării acesteia, în *Restul e tăcere* al lui Nae Caranfil, acestea fiind tratate minuțios, din punct de vedere informativ și critic. Fiecare film este prezentat într-o expunere de vernisaj. Începe cu lista realizatorilor, considerându-i pe toți deopotrivă importanți (regie /scenariul/ imagine/ montaj/ decoruri/ muzică /costume/ sunet), apoi urmează numele actorilor și rolurile în care au fost distribuiți, festivalurile și premiile (dacă e cazul) filmului, o poveste scurtă, un fel de sinopsis, cu un titlu semnificativ, o descriere a subiectului filmului și abia la această etapă vine analiza. Deși este suficient de atractivă și mai prietenoasă ca lectură, *Lista lui Lazăr* nu a avut totuși impactul scontat, majoritatea celor implicați preferând să ignore cartea.

Un an mai târziu, Ioan Lazăr va publica *Cannes-ul românilor (1946-2010)*. Volumul „abundă în fișe tehnice, analize de film, interviuri luate „la cald”, planșe foto, din care cinefilii se pot documenta cu

ușurință despre acest subiect. De aici poți afla că printre filmele care ar fi putut lua Palme d'Or (fiind selectate în competiție), s-au aflat, de-a lungul vremii, *Afacerea Protar*, *La Moara cu noroc*, *Ciulinii Băraganului*, *Telegrama*, *Darclée*, *Codin sau Printre colinele verzi*. „Cum se face un film” este titlul publicat în 2013, în a doua ediție (prima fiind în 1986). Bucurându-se de aprecieri și ridicând un premiul UCIN pentru această carte, Ioan Lazăr consideră că lucrurile s-au schimbat între timp, că trebuie să ne uităm cu știință la filmele noului val românesc și mărturisește că a făcut-o în primul rând pentru că avem o generație de cinești instruiți, pregătiți, care fac lucruri deosebite și trebuie să vorbim despre ei.

George Littera

Atunci când ajungem să vorbim despre George Littera, nu titluri de lucrări publicate vor sta în față, deși o viață întreagă a fost un fidel cronicar al evenimentelor cinematografice. Considerat de multe voci avizate drept cel mai important istoric și teoretician român de film al ultimelor decenii, George Littera a luminat peste tot pe unde mergea prin cultura filmică. Atunci când lampa proiecteurului de cinema se stinge, George Littera continua să trăiască prin film, molipsindu-i pe cei din jurul său de drag de film. A rămas la catedră imediat după absolvirea Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică I. L. Caragiale, în 1964. Deși teza de doctorat *Configurație ideologică și amprentă stilistică în arta filmului* și-a susținut-o în 1979, el a reușit să educe generații de tineri care veneau la cursurile sale, chiar dacă obiectul lor de studiu nu era filmologia. Acest har al său de a contamina interlocutorul a fost valorificat în emisiuni televizate și radiofonice. Cine nu-și amintește de prezentările pe care le făcea la TVR pentru *Telecinematecă*, una dintre emisiunile pentru care oamenii se adunau în fața televizoarelor în anii de pomină. Sau interviurile radiofonice pe care le făcea cu vedetele genului... Poate suprasolicitarea publică nu-i mai lăsa timp pentru punerea pe hârtie a gândurilor sale în materie de cinematografie. La 12 ani după moartea sa apare cartea care-i poartă semnătura, intitulată *Pagini despre film*, care reunește o mare parte dintre textele despre cinema ale lui George Littera. Volumul de 300 de pagini este structurat în trei părți. Prima este dedicată unor texte de teorie și estetică, a doua – filmului românesc, iar ultima – unor mari pelicule și regizori din întreaga lume. „Observațiile lui George Littera caută întotdeauna esențele, plăcile tectonice care pun în mișcare limbajul cinematografic. Fiecare film, cineast, stil sau gen este integrat în context istoric și teoretic. Textele sunt lipsite de orice tentație impresionistă. Analizele sunt lucide, profesioniste fără a fi didactice, dezvăluind o pasiune rar întâlnită... o astfel de carte te învață cum să privești și să gândești cu adevărat un film, să conștientizezi de ce este cinematografia atât de fascinantă, puternică și importantă” [15].

Deși cartea nu este pusă la dispoziția publicului larg, fiind un proiect de reconstituire al unor inițiative de la UNATC, ea ar trebui inclusă în „bibliografia obligatorie” pentru cei pasionați de arta filmului. E un exemplu de devotament, pricepere, har și cel mai important este felul cum poți vorbi științific pe înțelesul tuturor. Cei din generația nouă consideră nedreaptă moartea lui înaintea marelui succes al Noului Val românesc, pentru că o parte din acesta îi aparține. Și mai cred că ar fi fost oportun ca George Littera să-i așeze în istoria filmului românesc, așa cum știa Domnia sa, punând accentele de rigoare.

Concluzii

Ar urma și alte nume notorii de critici și istorici de film care au contribuit la acest *Noul Val*. Unul dintre cei mai „colorați” analiști a fost Tudor Caranfil, care își căuta sursele nu doar în industria filmului, ci și printre consumatorii produsului cinematografic. Poate nu întâmplător, imediat după absolvirea facultății, și-a asumat săptămânal pagina de cinema „Carnet de cinefil”, pe care a redactat-o între 1960 și 1970. În 1962 a fondat primul cinematograf de arhivă din București (*Prietenii filmului*) pe baza căruia va fi creată, doi ani mai târziu, Cinemateca Română. A fost printre primii critici români invitați la marile forumuri cinematografice: din 1970 a fost solicitat anual la *Festivalul Internațional de Film* de la Karlovy Vary, din 1980 a fost invitat permanent al Festivalului de la Berlin, unde a fost

inclus frecvent în juriul FIPRESCI, iar din 1993 a fost corespondent la Festivalul de la Cannes. A participat la numeroase festivaluri, între care la Los Angeles, Locarno, Oberhausen, Cottbus, Lübeck, Namur, Rotterdam, Odesa și Kiev, precum și la principalele festivaluri de film din România. În 2011 a primit Premiul D. I. Suchianu pentru întreaga carieră de critic și istoric de cinema. „Am călătorit mult împreună și am văzut multe filme. M-a format”, a spus Irina Margareta Nistor la moartea lui – și ea un nume notoriu în lumea filmului românesc. Ar mai fi să vorbim despre Valerian Sava, un cronicar pasionat, despre Stefan Oprea, criticul de la Iași cu cele 3 jurnale din care te bucuri pentru întâlnirile pe care le-a avut cu atâția cineaști notorii, Manuela Cernat, Eugenia Voda, Magda Mihailescu, Cristina Corociovescu... Sau, dacă ar fi să povestim despre noul val al criticii de film, acesta numără mai bine de 40 de nume de oameni activi, bine instruiți, cu acumulările înaintașilor în spate, cu un mare orizont în față, la care cu siguranță vom reveni.

Contribuțiile analizate indică existența unei tradiții românești de reflecție asupra filmului, construită prin istorie, critică, estetică, pedagogie și dialog internațional. De la primele încercări de legitimare a cinematografului ca artă până la studiile dedicate Noului Val și erei digitale, filmologiei și teoreticienii români au creat o bază metodologică necesară pentru înțelegerea cinematografului ca fenomen artistic, cultural și social. Cercetarea lor rămâne relevantă atât pentru istoria filmului românesc, cât și pentru formarea noilor generații de cineaști, critici și cercetători.

Referințe bibliografice

1. WEBER, Max. *Teoria și metoda în științele culturii*. Iași: Polirom, 2021. ISBN 978-973-46-8562-2.
2. LAZĂR, Ioan. *Filmele-etalon ale cinematografului românesc (1897–2008)*. București: Felix Film, 2009. ISBN 978-973-0-07004-0.
3. VIANU, Tudor. *Fragmente moderne*. București: Cultura Națională, 1925.
4. REBREANU, Liviu. Despre specificul cinematografic. *Cinema*. 1930, nr. 138.
5. CANTACUZINO, Ion I. *Contribuții la istoria cinematografului în România 1896–1948*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.
6. LAZĂR, Ioan. *Istoria teoretică și estetică a filmului românesc*. București: Felix Film, 2013. ISBN 978-973-0-14877-0.
7. NISTOR, Irina-Margareta. *Magistrul. Povestea bis a maestrului D. I. Suchianu*. București: Kullusys, 2006. ISBN 973-87584-0-8.
8. VOICULESCU, Ervin. *A șaptea artă: scrieri despre arta filmului*. Vol. 1. București: Meridiane, 1966.
9. SAVA, Valerian. O voce din off – Bibliorama. *Cinema*. 1973, nr. 7, iulie.
10. ROMAN, Mariana. *Un om bogat în iubire – Florian Potra*. Disponibil: Yorick.ro [accesat 2026-05-19].
11. POP-VULCĂNESCU, Rodica. De la Aristotel la Gramsci. *Revista Film*. 2014, 1 aprilie.
12. STĂNCULESCU, Călin. Despre Istoria filmului românesc. Disponibil: Ideea Europeană [accesat 2026-05-19].
13. MITCHIEVICI, Angelo. Discuții despre cinema cu Dana Duma. *România literară*. 2021, nr. 16.
14. VODĂ, Eugenia. Filmul nostru la ora antologiilor. *Cinema*. 1982, nr. 7, iulie.
15. MAREȘ, Ionuț. George Littera – sau cum arată erudiția cinematografică. *Blogul care scrie ce vede*. 2013, 11 iunie.

Manuscris primit la 08. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 16. 06. 2026.

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

**CONSTRUIREA MITURILOR ARTISTICE:
PERCEPȚIE ȘI DISTORSIUNE A VALORII****THE CONSTRUCTION OF ARTISTIC MYTHS:
PERCEPTION AND DISTORTION OF VALUE****CONSTANTIN ȘCHIOPU¹**doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

CZU 316.752

316.74:7

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.20>

În articol este abordată problema construirii miturilor artistice în societatea contemporană. Studiul subliniază rolul capitalului simbolic, al instituțiilor culturale, criticilor și al mass-mediei în validarea operelor și artiștilor, inclusiv a celor care nu corespund criteriilor estetice obiective. Este examinată dimensiunea strategiei de automitologizare, precum și cea de canonizare artistică. Procesul de recunoaștere și de validare socială accentuează, în unele cazuri, disonanța dintre valoarea estetică intrinsecă și valoarea simbolică atribuită. În consecință, miturile artistice devin instrumente de mediere între creator, instituții și public, modelând memoria culturală și percepțiile colective asupra artei. Articolul evidențiază necesitatea unei evaluări critice permanente, care să diferențieze autenticitatea valorii estetice de legitimitatea conferită prin capital simbolic.

Cuvinte-cheie: mit, construire, automitologizare, valoare, nonvaloare, artist, operă

The article addresses the issue of constructing artistic myths in contemporary society. The study emphasizes the role of symbolic capital, cultural institutions, critics, and mass media in the validation of works and artists, including those that do not meet objective aesthetic criteria. It examines the dimensions of self-mythologization strategies as well as artistic canonization. The processes of recognition and social validation amplify the dissonance between intrinsic aesthetic value and attributed symbolic value. Consequently, artistic myths become instruments mediating between the creator, institutions, and the public, shaping cultural memory and collective perceptions of art. The article highlights the necessity of continuous critical evaluation, capable of distinguishing the authenticity of aesthetic value from the legitimacy conferred through symbolic capital.

Keywords: myth, construction, self-mythologization, value, non-value, artist, work

Introducere

Mitul artistic reprezintă un fenomen cultural complex, situat la intersecția dintre creație, percepția colectivă și istoria culturală. Acesta se referă atât la valoarea intrinsecă a operei, la talentul artistului, cât și la modul în care societatea construiește și transmite o imagine despre individ și operă. În societatea contemporană, procesul de mitizare devine tot mai insistent, iar artiștii și/sau operele lor sunt rapid transformate în simboluri culturale. Această tendință nu este însă una nouă: în perioada sovietică, miturile, inclusiv cele artistice, erau direct consecința ideologiei totalitare. Lideri politici, precum Vladimir Lenin, erau mitizați ca figuri simbolice, iar artiștii, adepți ai realismului socialist, precum și „creațiile” lor erau transformați în modele de valori și moralități colective. În ultimele două-trei decenii, deși trăim într-o societate democratică, în care, teoretic, libertatea artistică și pluralismul ar permite o apreciere critică și obiectivă, mitizarea artistică persistă, manifestându-se prin supraaprecierea unor figuri sau opere în funcție de gusturi sociale, presiuni, interese economice și narative mediatice. Astfel, miturile artistice nu dispar odată cu schimbarea regimului politic, ci se transformă, continuând să modeleze memoria culturală și percepția valorii artistice.

¹ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

Crearea persistentă a miturilor artistice servește mai multor scopuri sociale și culturale: conferă coeziune identitară prin exemplificarea unor valori simbolice, facilitează legitimizarea instituțională și economică a artei, oferă publicului experiențe estetice și emoționale însoțite de povești captivante. În plus, miturile devin instrumente prin care societatea negociază relația dintre succesul imediat, recunoașterea ulterioară și valoarea intrinsecă a operei. În multe cazuri, aceste mituri nu reflectă fidel performanța artistică, ci răspund mai degrabă nevoilor narative și sociale ale epocii contemporane.

Mitul artistic: mecanisme de formare și de consolidare a autorității simbolice

Analiza miturilor artistice necesită o abordare interdisciplinară, integrând teoria culturală, sociologia artei, studiile de media etc. În această ordine de idei, pentru a înțelege și a explica modul în care apar și se consolidează miturile artistice, este foarte utilă teoria lui Pierre Bourdieu, din care desprindem câteva concepte definitorii și anume: „capitalul simbolic și legitimarea artei”, „câmpul cultural”, „autonomie vs. heteronomie”, „funcția mitului în menținerea puterii simbolice”, „mituri și nonvalori”. Primul termen, „capitalul simbolic”, potrivit lui P. Bourdieu, înseamnă prestigiu, recunoaștere și autoritate culturală conferită unui individ sau unei creații [1]. În contextul artei, capitalul simbolic este ceea ce face ca un artist/o creație să fie perceput ca „valoros” sau „important”. Miturile artistice se formează adesea pe baza acumulării și legitimizării acestui capital, care poate fi conferit de instituții, critici, mass-media sau de comunități culturale etc. Un pseudocântec, devenit șlagăr, exemplifică plenar mecanismele prin care câmpul social și mediatic validează simbolic un produs. În cazul acestuia, popularitatea lui se consolidează prin expunere mediatică intensivă (difuzarea constantă la radio, televiziune sau prin platforme digitale creează iluzia calității și legitimității), asocierea cu evenimente sau campanii culturale (cântecul poate fi integrat în contexte sociale și festive, care sporesc vizibilitatea și acceptarea sa), recunoașterea colectivă (percepția publicului contribuie decisiv la canonizarea temporară a cântecului ca șlagăr, indiferent de judecata criticilor de specialitate). Astfel, nu valoarea obiectivă a operei este cea care contează în mod primordial, dar modul în care aceasta este recunoscută și validată social.

O importanță deosebită în crearea miturilor îl are câmpul artistic, definit de P. Bourdieu drept un spațiu social autonom, în care diferiți actori (artiști, critici, curatori, instituții) concurează pentru recunoaștere și prestigiu [1]. În câmpul acesta miturile se nasc atunci când anumite opere sau biografii sunt promovate ca exemplare, iar altele sunt marginalizate sau ignorate. Această competiție produce selecții care transformă artiștii în figuri mitice, în funcție de strategie, poziție socială și relații de putere. Deci, nu este exclus ca un produs artistic să fie recunoscut și validat social, chiar dacă, obiectiv, este lipsit de valoare artistică. Fenomenul respectiv se poate întâmpla tocmai prin mecanismele capitalului simbolic și ale câmpului cultural. Or, dacă un individ sau o instituție cu prestigiu acordă atenție sau promovare unei opere, aceasta poate deveni valoroasă în percepția publicului, independent de calitatea sa estetică obiectivă. Practic, recunoașterea socială poate transforma ceea ce este mediocru sau nevaloros într-un mit cultural, deoarece societatea tinde să accepte validarea actorilor percepuți ca autorități. Instituțiile culturale (muzee, teatre, galerii, festivaluri) pot conferi vizibilitate și legitimitate unui produs artistic, criticii, curatorii sau experții cu prestigiu pot „certifica” o operă, iar această validare instituțională devine un simbol al valorii, chiar dacă opera nu are calități artistice reale. În plus, există și interese strategice, fie particulare (un curator sau un critic poate susține o operă pentru a-și întări propriul prestigiu/capital sau pentru a influența câmpul cultural), fie sociale, economice etc., care determină mitizarea nonvalorilor. În rezultat, publicul tinde să accepte validarea instituțională drept un criteriu de valoare. La rândul ei, validarea colectivă produce consolidarea mitului, chiar dacă opera în sine nu merită această apreciere. În timp, mitul se autoperpetuează prin repetarea și promovarea continuă.

Este cunoscut faptul că miturile artistice apar adesea în zonele în care autonomia și heteronomia se intersectează: un artist poate fi mitizat atât prin merit artistic real, cât și prin promovare instituțio-

nală, chiar dacă opera sa nu corespunde valorilor estetice obiective. În acest cadru, formarea și consolidarea miturilor este strâns legată de procesul de canonizare, prin care anumite opere și personalități creatoare sunt consacrate ca repere durabile ale culturii, fiind integrate în repertoriul valorilor recunoscute. Relația dintre canonizare și mitul artistic este bidirecțională. Pe de o parte, canonizarea consolidează mitul, deoarece integrarea unui artist în repertoriul cultural consacrat îi conferă o autoritate simbolică suplimentară. Pe de altă parte, mitul artistic poate facilita procesul de canonizare, întrucât imaginea simbolică a creatorului și narațiunile construite în jurul operei sale pot influența percepția publicului și a instituțiilor culturale. În acest fel, mitul devine un factor ce favorizează recunoașterea și perpetuarea reputației artistice. Totuși procesul de canonizare poate genera și efecte de excludere. În momentul în care atenția culturală se concentrează asupra unor figuri artistice consacrate sau mai puțin consacrate, alte creații pot rămâne în afara circuitului de recunoaștere (de exemplu, Vincent van Gogh este un caz celebru de recunoaștere tardivă: în timpul vieții, a vândut doar câteva tablouri și a avut un succes aproape inexistent. Recunoașterea lui ca pictor important a început să se consolideze abia după moartea sa, la începutul secolului XX, când colecționarii și criticii de artă au început să aprecieze valoarea inovatoare a lucrărilor sale. Nici creația poetică a lui George Bacovia n-a fost recunoscută ca valoare decât aproape de sfârșitul vieții scriitorului. Astfel, mitul artistic poate domina discursul cultural și poate limita vizibilitatea altor forme de expresie artistică. În anumite cazuri, includerea unor creații discutabile în canon poate fi și rezultatul inerției culturale. Odată ce o operă sau un artist au fost integrați în repertoriul cultural consacrat, această poziție tinde să se perpetueze prin tradiție, prin programe educaționale și prin reproducerea discursului critic existent. Astfel, canonul poate conserva nu doar valori autentice, ci și creații care au fost consacrate în contexte istorice specifice și care nu mai corespund neapărat criteriilor estetice actuale. În ansamblu, existența unor nonvalori în interiorul canonului artistic demonstrează că procesul de canonizare nu este exclusiv un act de evaluare estetică, ci și rezultatul unor mecanisme culturale, instituționale și simbolice complexe. Analiza acestor mecanisme permite o înțelegere mai nuanțată a modului în care valorile artistice sunt construite, legitimitate și perpetuate în cadrul culturii. Totodată, o asemenea perspectivă critică evidențiază necesitatea reevaluării permanente a canonului artistic, astfel încât acesta să reflecte cât mai fidel criteriile autentice ale valorii estetice.

Pentru a recunoaște valorile și pentru a evita crearea unor false mituri artistice, e necesar a face diferența dintre autonomia și dependența externă a produsului artistic, în cazul primului termen, fiind vorba despre capacitatea câmpului artistic de a se autoregamenta, adică de a-și stabili propriile criterii de valoare și legitimitate, independente de presiunile economice, politice sau sociale, în cel de-al doilea - dependența câmpului artistic de factori externi. Într-un câmp autonom, succesul unui creator depinde, în primul rând, de meritul artistic, de originalitate și inovație, nu de aprobarea publicului larg sau a instituțiilor de prestigiu, iar într-unul heteronom, recunoașterea, promovarea și mitizarea artiștilor sau operelor sunt influențate mai mult de instituții, piață, ideologie sau de gustul publicului.

Cât privește mecanismele autonome și heteronome de constituire a mitului, în câmpul artistic, acestea vizează: a) criteriile (originalitate, calitate estetică, inovație, relevanță simbolică *versus* recunoaștere socială, presiune instituțională, gustul publicului, interese economice, politice etc.); b) actorii principali (artiștii, criticii specializați, comunități profesionale *versus* instituțiile culturale, mass-media, piața culturală); c) procese/funcții (evaluare artistică intrinsecă, aprecierea calității intrinseci, selecția și recunoașterea operelor inovative *versus* promovarea și validarea socială, mitizarea artiștilor și operelor, crearea popularității și a legitimității externe). Drept rezultat, în cazul autonomiei se poate vorbi despre recunoașterea durabilă bazată pe merit, despre valoare intrinsecă stabilită, în cel al heteronomiei – despre mitizarea artiștilor/ lucrărilor non-valorioase, despre popularitate temporară sau impusă. Așadar, în analiza fenomenului artistic este necesară distincția dintre valoarea estetică a operei și valoarea simbolică, pe care aceasta o dobândește în spațiul cultural. Deși aceste două dimensiuni pot coincide, ele nu sunt identice și funcționează conform unor logici diferite. Tudor Vianu, abordând

problema structurii artistice, menționa următoarele însușiri ale acesteia: a) intuitivul/puterea reprezentativă: „...puterea artistului de a reține și de a reproduce imaginii individuale este neasemuit superioară oamenilor lipsiți de înzestrare artistică” [2 p. 226], „gândirea lui este în adevăr intuitivă, totul rezolvându-se pentru el în imagini” [2 p. 229]; b) adâncimea psihică – „oricare dintre trăirile artistului, întrucât se comportă ca artist, găsește calea unei largi difuzări în adâncimile organizației sale fizice, de unde conștiința le culege sub forma unor emoții” [2 p. 231]; c) fantezia creatoare (din propria ei productivitate internă, fără niciun motiv exterior aparent, fantezia creatoare ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme); d) puterea expresivă (imaginile sensibile/reprezentarea unui sentiment se asociază cu imaginea expresiei corespunzătoare – sunet, culoare, cuvânt etc.). Pe lângă aceste însușiri ale creatorului, Tudor Vianu identifică și o serie de norme estetice, care decurg din însăși natura artei și care contribuie la determinarea valorii operei. Printre acestea, un loc central îl ocupă norma unității. Opera de artă trebuie să constituie un ansamblu coerent și organizat, în care elementele componente sunt integrate într-o structură semnificativă. După cum afirmă T. Vianu, „unde avem haos, întâlnire întâmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă” [2 p. 39]. Prin urmare, opera artistică rezultă din articularea necesară a elementelor sale într-un tot organic, în care fiecare componentă contribuie la unitatea expresivă a ansamblului. O altă normă esențială este originalitatea, care se explică prin faptul că opera de artă este produsul unei individualități creatoare și trebuie să poarte amprenta personalității artistului. În această ordine de idei, T. Vianu sublinia că orice creație autentică este „străbătută de curentul liric al unei personalități” [2 p. 39], ceea ce înseamnă că opera reflectă modul specific de a percepe și de a interpreta lumea al creatorului. Conform esteticianului român, originalitatea nu implică doar noutate formală, ci exprimă autenticitatea experienței artistice și caracterul irepetabil al perspectivei individuale. În ansamblu, concepția estetică a lui Tudor Vianu evidențiază faptul că opera de artă se constituie la intersecția dintre facultățile creatoare ale artistului – intuiție, profunzime psihică, imaginație și expresivitate – și normele structurale ale artei, precum unitatea și originalitatea. Aceste elemente determină atât specificul actului creator, cât și criteriile prin care poate fi evaluată valoarea estetică a operei.

Strategii de automitologizare

Automitologizarea reprezintă un fenomen esențial în procesul de construire a imaginii creatorului în societatea contemporană. Aceasta presupune că artistul, conștient sau inconștient, nu se limitează la producerea operei sale, ci se implică activ în modelarea percepției publice și culturale asupra propriei persoane. În acest sens, mitul artistic este rezultatul evaluărilor critice, al instituțiilor culturale și al strategiilor deliberate de promovare și de construire a unei imagini. Drept consecință, interacțiunea dintre identitatea reală a artistului, discursul său public și interpretările colective, transformă creația individuală într-un fenomen cultural mai amplu.

Unul dintre principalele mecanisme de automitologizare constă în gestionarea narativă a propriei biografii. Prin intermediul interviurilor, autobiografiilor, corespondenței sau declarațiilor publice, artistul își poate selecta momentele definitorii, exagera dificultățile depășite sau accentua „momentele de revelație” care îi definesc cariera. Astfel, biografia devine un instrument prin care se conturează mitul. Prin selectarea evenimentelor și prezentarea lor într-un mod coerent, artistul poate crea impresia unei traiectorii inevitabile și „destinate” succesului. El poate construi tipare repetate de apariții, declarații și gesturi care devin parte din mitul său. Acestea sunt adesea subtile – de la modul de a vorbi despre procesul creativ, până la alegerea mediului în care operele sunt prezentate. Ritualizarea produce un cadru de așteptare în rândul publicului, care percepe fiecare intervenție ca parte a unui discurs coerent, ce conferă autoritate și legitimitate. În această perspectivă, mitul se construiește atât prin narațiune, cât și prin performanța constantă a identității. Însăși opera lui poate fi utilizată ca instrument de automitologizare. În acest sens, creația încetează să mai fie doar expresia unei individualități interne, ea devenind un mijloc de a proiecta imaginea artistului în spațiul cultural și de a genera recunoaștere simbolică.

O altă dimensiune esențială a automitologizării constă în gestionarea relațiilor cu alți artiști, instituții sau figuri culturale, proces care contribuie semnificativ la consolidarea prestigiului și la conturarea imaginii de autor excepțional. În acest cadru, artistul se raportează la întregul ecosistem cultural în care operează, folosindu-l strategic pentru a-și amplifica vizibilitatea și autoritatea simbolică. Un prim mecanism îl reprezintă atribuirea sau exagerarea influenței unor mentori, prieteni și colaboratori. În situațiile în care un artist se asociază public cu figuri deja consacrate, percepția asupra capacităților sale este amplificată. Mentoratul devine astfel un instrument de validare indirectă: pe lângă calitățile proprii ale artistului este recunoscut și faptul că a fost „aprobat” sau „ghidat” de persoane cu prestigiu. Exagerarea acestor relații poate contribui la crearea unei aure de excepționalitate, chiar dacă impactul real al mentorului asupra operei nu este major. Această strategie reflectă un proces de interdependență simbolică, prin care prestigiul și capitalul cultural circulă între indivizi, sporind vizibilitatea și legitimitatea celor mai puțin consacrați. În paralel, asocierea cu curente/tendințe artistice recunoscute sau cu instituții prestigioase funcționează ca un mecanism de validare socială și culturală. Prin poziționarea în proximitatea unor grupuri sau mișcări artistice consacrate, individul își însușește o parte din aura și legitimitatea acestora. Această strategie nu implică neapărat aderarea totală la principiile curentului sau instituției respective, dar însăși utilizarea acestora ca marcatori simbolici facilitează recunoașterea în câmpul artistic. De exemplu, participarea la expoziții prestigioase, la festivaluri internaționale sau la proiecte notabile poate transforma un artist relativ necunoscut într-un reper cultural. Mai mult, aceste relații sunt adesea gestionate strategic pentru a produce efecte comparative și ierarhice. Artistul poate să-și sublinieze relațiile cu figuri de referință pentru a evidenția diferența dintre sine și alți creatori, creând implicit un raport de superioritate sau excepționalitate. În același timp, asocierea selectivă poate fi utilizată pentru a minimaliza influențele negative sau competiția percepută, reducând astfel riscul unei evaluări critice nefavorabile. În acest fel, automitologizarea devine o formă de negociere simbolică, unde relațiile externe sunt instrumente deliberate de consolidare a capitalului simbolic.

O dimensiune suplimentară a acestei strategii este crearea unei rețele culturale circulare, în care fiecare asociere și colaborare este mediată și reutilizată pentru a întări imaginea individuală. Relațiile devin instrumente de legitimare punctuală, ele făcând parte dintr-o construcție narativă mai amplă, în care artistul își conturează o identitate coerentă și recognoscibilă. Astfel, colaboratorii, mentorii, colegii de generație sau instituțiile culturale devin „elemente constitutive” ale mitului personal, contribuind la percepția unei autorități culturale inevitabile și la consolidarea unei poziții durabile în memoria colectivă a comunității artistice. Automitologizarea se amplifică esențial prin controlul mediului online. Platformele sociale permit promovarea operelor, gestionarea directă a imaginii publice: selectarea opiniilor publicului, modul în care operele sunt prezentate, crearea unei narațiuni coerente despre parcursul profesional și viața personală. Astfel, artistul devine un „manager de simboluri culturale”, care modelează percepția colectivă asupra valorii și prestigiului său.

Concluzii

Miturile artistice reprezintă instrumente complexe de mediere culturală, care modelează percepția valorii și a prestigiului în cadrul comunităților artistice. Ele funcționează ca mecanisme prin care capitalul cultural și autoritatea sunt consolidate, permițând anumitor creații sau personalități să dobândească vizibilitate și recunoaștere socială, chiar în absența valorii estetice obiective.

Procesul de canonizare este strâns legat de mitul artistic, ambele influențându-se reciproc: canonizarea conferă legitimitate și durabilitate imaginii unui artist, în timp ce mitul facilitează integrarea sa în repertoriul cultural consacrat. Această relație bidirecțională relevă faptul că selecția operelor și artiștilor include și mecanisme sociale, instituționale și simbolice, ceea ce poate conduce la includerea unor nonvalori în canonul artistic.

Strategiile de automitologizare demonstrează rolul activ al artiștilor în construirea propriei imagini culturale. Gestionarea relațiilor cu mentori, colaboratori, instituții și publicul, precum și controlul

narativ și mediatic al biografiei și operelor, transformă artistul într-un „manager de simboluri culturale”. Această dimensiune subliniază interdependența dintre creație și reprezentare socială, evidențiind modul în care mitul poate fi utilizat pentru a amplifica prestigiul personal și a consolida capitalul simbolic.

Distincția dintre valoarea estetică intrinsecă a operei și valoarea simbolică atribuită de mediul social, instituțional și mediatic rămâne esențială pentru o evaluare critică a fenomenului. Înțelegerea acestor mecanisme permite explicarea apariției și perpetuării miturilor artistice, precum și formularea unor criterii mai riguroase pentru selecția și promovarea operelor autentice, reducând riscul legitimizării nonvalorilor și contribuind la o cultură artistică mai coerentă și responsabilă.

În ansamblu, analiza miturilor artistice relevă că percepția colectivă, capitalul simbolic și dinamica câmpului cultural interacționează complex, producând atât consolidarea unor valori autentice, cât și perpetuarea unor distorsiuni estetice. Conștientizarea acestor mecanisme este crucială pentru dezvoltarea unei gândiri critice în cadrul studiilor culturale și pentru practicile curatoriale și educaționale, care vizează promovarea artei autentice.

Referințe bibliografice

1. BOURDIEU, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. București: Univers, 1998. ISBN 973-34-0425-x.
2. VIANU, Tudor. *Estetica*. București: Orizonturi, 2004. ISBN 973-9154-71-9.

Manuscris primit la 30. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 15. 05. 2026.

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

DANSUL CA ELEMENT DRAMATURGIC ÎN SPECTACOLUL DE OPERĂ: ABORDĂRI SCENICE ÎN OPERELE LUI GIUSEPPE VERDI

DANCE AS A DRAMATURGICAL ELEMENT IN OPERA PERFORMANCE: SCENIC APPROACHES IN THE OPERAS OF GIUSEPPE VERDI

MAIA DOHOTARU¹

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

<https://orcid.org/0009-0001-2189-0220>

CZU 792.54:792.83(450)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.21>

Prezentul studiu examinează rolul dansului în șase opere ale lui Giuseppe Verdi: *Nabucco*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida* și *Otello*. În teatrul verdian dansul nu trebuie privit doar ca un element decorativ al spectacolului, ci ca o parte activă a construcției scenice și muzicale, care contribuie la dezvoltarea acțiunii și la transmiterea sensului dramatic. În funcție de profilul fiecărei opere, componenta coregrafică apare sub diverse forme: mișcare ceremonial-religioasă, coregrafie colectivă de masă, divertisment de curte, dans de salon, balet triumfal sau structură scenică a deghizării tragice. Studiul analizează rolul acestor scene în construcția dramatică a spectacolului, felul în care sunt alcătuite scenic și muzical, precum și specificul lor ca forme de dans integrate în opera lirică. Dansul nu apare doar ca moment de divertisment, ci ajută la crearea atmosferei scenice, la evidențierea puterii și a ceremoniilor, precum și la accentuarea diferenței dintre aparența de sărbătoare și tensiunile ascunse ale acțiunii. Prin mișcare, ritm și organizarea grupurilor pe scenă dansul poate face mai vizibil conflictul dramatic și poate întări caracterul tragic al spectacolului. Din acest motiv dansul poate fi considerat o parte importantă a teatrului verdian și merită cercetat nu doar din perspectiva coregrafiei, ci și în legătură cu muzica și dramaturgia scenică.

Cuvinte-cheie: dans, operă, Giuseppe Verdi, dramaturgie, coregrafie, ceremonial, spectacol liric, funcție scenică

This study examines the role of dance in six operas by Giuseppe Verdi: *Nabucco*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida* and *Otello*. In the Verdian theatre, dance should not be regarded merely as a decorative element of the performance, but as an active component of the scenic and musical construction, contributing to the development of the action and to the articulation of dramatic meaning. Depending on the specific character of each opera, the choreographic component takes various forms: ceremonial and religious movement, collective mass choreography, court entertainment, ballroom dance, triumphal ballet or a scenic mechanism of tragic disguise. The study analyses the role of these scenes in terms of their dramatic construction of the performance, the way they are composed scenically and musically as well as their specificity as dance forms integrated into the lyric opera. Dance does not only appear as a moment of entertainment, but also contributes to the construction of scenic atmosphere, to the representation of power and ceremonies, and to underline the difference between festive appearance and the latent tensions of the action. Through movement, rhythm and the organization of stage groups, dance makes the dramatic conflict more visible and intensifies the tragic dimension of the performance. Thus, dance may be considered as an important component of the Verdian theatre and deserves to be researched not only from the perspective of choreography but also in relation to music and stage dramaturgy.

Keywords: dance, opera, Giuseppe Verdi, dramaturgy, choreography, ceremony, lyric theatre, scenic function

Introducere

În istoria teatrului liric dansul a fost privit frecvent ca un element complementar al spectacolului, asociat mai ales dimensiunii decorative, fastului scenic sau respectării unor convenții de reprezentare caracteristice operei italiene. Totuși, această interpretare devine insuficientă în cazul creației lui Giuseppe Verdi, unde dansul și mișcarea scenică dobândesc adesea o semnificație dramaturgică mai

¹ E-mail: dohotarumaya@yandex.com

amplă. În universul verdian, componenta coregrafică nu se reduce la funcția de ornament spectaculos, ci participă la organizarea acțiunii scenice, la configurarea spațiului teatral și la intensificarea sensului dramatic.

Chiar și în situațiile în care nu apare sub forma unui balet autonom, dansul contribuie la construirea registrelor simbolice ale operei și la reliefaarea tensiunilor dintre aparență și esență, dintre ceremonialul exterior și conflictul interior al personajelor. Prin intermediul mișcării colective, al gestului scenic și al organizării ritmice a spațiului, episoadele coregrafice devin purtătoare de sens, susținând logica dramaturgică a spectacolului. Astfel, în operele lui Verdi, dansul se afirmă nu ca un simplu element decorativ, ci ca o componentă activă a expresiei scenico-muzicale [1, 2].

În operele lui Verdi dansul nu are o formă unică, el poate apărea ca mișcare ritualică, procesională sau corală, ca divertisment de curte, dans de salon, tablou triumfal ori ca mecanism scenic al ambiguității și al deghizării. Această varietate impune o analiză diferențiată, capabilă să evidențieze modul în care fiecare operă integrează dansul în propria construcție dramaturgică. Astfel, în *Nabucco*, accentul cade pe mișcarea colectivă și ceremonială a comunităților scenice; în *Rigoletto* dansul reflectă degradarea morală a curții; în *La Traviata* acesta exprimă sociabilitatea lumii mondene și drama intimă a personajelor; în *Un ballo in maschera* dansul devine un mijloc scenic al deghizării și al crimei; în *Aida* capătă amploare ritualică, ceremonială și triumfală; iar în *Otello* se manifestă mai ales printr-o mișcare coral-ceremonială implicită, completată de un balet propriu-zis [1, 2, 3].

Pentru fiecare operă au fost urmărite trei direcții principale: funcția dansului în dezvoltarea acțiunii dramatice, organizarea scenică și muzicală a episodului coregrafic și tipul de formă artistică în care acesta se încadrează. Termenul „dans” este utilizat într-un sens extins, incluzând nu doar episoadele de balet propriu-zise, ci și formele de mișcare colectivă, procesională sau ceremonială care contribuie la imaginea scenică și la transmiterea sensului dramatic.

Nabucco

În cazul operei „*Nabucco*” dimensiunea coregrafică nu se manifestă ca balet autonom,

ci este absorbită în mișcarea colectivă a corului, în procesiunile rituale, în tablourile puterii și în gestică ceremonială a mulțimilor. Această configurație corespunde profilului general al operei, în care corul primește un rol structural major și devine purtătorul unor stări colective extreme, de la teamă și lamentație până la credință, speranță și exaltare. În consecință, dansul trebuie înțeles aici în sens larg, ca organizare plastică și simbolică a colectivității scenice [1, 2].

Primul nucleu semnificativ apare în actul I, în templul din Ierusalim. Gesturile de implorare, prosternarea colectivă, organizarea procesională a comunității și tensiunea rituală a spațiului sacru generează o veritabilă coregrafie a rugăciunii și a spaimei. Mișcarea nu urmărește divertismentul, ci traduce corporal o stare de criză istorică și religioasă. Din punct de vedere dramaturgic, această organizare ceremonial-religioasă pregătește irupția violenței politice în spațiul sacrului și transformă corpul colectiv într-un purtător al tragediei.

În actele următoare dimensiunea coregrafică se deplasează spre ceremonialul puterii. Scena încoronării, tablourile de curte și dispoziția scenică a grupurilor de magi, preoți, demnitari și soldați construiesc o coregrafie politică de masă. Masele sunt organizate în jurul centrului de autoritate, iar dinamica lor transformă scena într-un tablou monumental al dominației și, în final, al restaurării ordinii sacre. În acest sens, *Nabucco* nu oferă dans ca divertisment scenic, ci o coregrafie ceremonial-politică cu prezența corului, orientată spre reprezentarea comunității și a puterii [3].

Rigoletto

În *Rigoletto* dansul apare integrat în tabloul de curte din actul I și fixează de la început climatul moral al operei. Balul de la palatul ducal nu este un simplu decor festiv, ci expresia exterioară a unui univers dominat de seducție și degradare etică. Intrarea dansatorilor și atmosfera fastuoasă a sălii de

bal funcționează ca semn al hedonismului aristocratic și al corupției instituționalizate. Dansul este aici un indicator social și moral [1, 2].

Funcția sa dramaturgică devine evidentă prin contrastul pe care îl produce cu intervenția lui Monterone și cu instaurarea blestemului. Continuitatea festivă este fracturată de intrarea tragediei, iar mișcarea dansantă se vede brusc transformată în fundal al unei lumi compromise. Compozițional, scena este construită prin opoziția dintre mobilitatea voluptuoasă a curții și violența morală a revelației tragice. În acest fel, dansul nu celebrează ordinea socială, ci o expune în degradarea ei profundă.

Din perspectiva formei artistice, dansul din *Rigoletto* poate fi încadrat în categoria dansului de curte sau a dansului de societate aristocratică. Totuși, în contextul operei, el nu are doar rol de divertisment, ci capătă o funcție critică evidentă. Dansul nu creează o imagine a armoniei și a rafinamentului social, ci dezvăluie, încă de la început, degradarea morală a curții și tensiunile dramatice care vor marca evoluția acțiunii [4].

La Traviata

În *La Traviata* dansul este legat de universul monden și are rolul de a evidenția lumea aparențelor sociale. În salonul Violetei acesta contribuie la crearea unei atmosfere elegante, dar superficiale, în care relațiile dintre personaje sunt marcate de stereotip, seducție și instabilitate afectivă.

Cel mai important moment coregrafic apare în actul al II-lea, la petrecerea Florei, unde sunt introduse episoadele de divertisment cu țigănci și matadori. Aceste intervenții nu au doar rol spectaculos, ci accentuează, prin contrast, drama interioară a Violetei și degradarea relațiilor dintre personaje. În acest context, dansul devine un mijloc de opoziție între veselia exterioară a petrecerii și tensiunea dramatică ascunsă [2, 3].

Din perspectiva formei scenice, aceste episoade pot fi încadrate ca divertisment de salon și dans de caracter, construit printr-o anumită stilizare exotică. Spre deosebire de *Aida*, unde dansul este asociat ceremonialului puterii și imaginii triumfale, în *La Traviata* el exprimă stereotipurile societății mondene și atmosfera festivă care ascunde fragilitatea umană [4].

Un ballo in maschera

În *Un ballo in maschera* dansul este concentrat mai ales în scena balului final. Acest moment nu are doar rol decorativ sau festiv, deoarece întreaga acțiune a operei se îndreaptă spre acest spațiu al măștilor, al relațiilor de curte și al crimei. Balul este anunțat încă din actul I ca un eveniment important, ceea ce îi oferă un rol de anticipare și de organizare a conflictului dramatic [1, 2].

Din punct de vedere dramaturgic, dansul este mai întâi pregătit prin anunțarea balului, apoi devine un mijloc prin care tensiunea se amplifică. În scena finală, mișcarea mulțimii, măștile și circulația personajelor creează confuzie și ascund identitățile. Acest cadru permite amânarea confruntării directe și pregătește momentul crimei. Astfel, dansul nu doar însoțește acțiunea, ci contribuie la desfășurarea ei: ascunde adevărul, creează tensiune și face posibilă lovitura finală.

Scena finală este construită clar și eficient: mai întâi apare cadrul festiv al balului, apoi urmează circulația personajelor mascate, jocul recunoașterilor, întâlnirea de rămas-bun, momentul violenței și moartea. Din perspectiva formei scenice, dansul poate fi înțeles ca dans de salon sau dans de curte mascat, cu elemente ceremoniale și carnavalești. Specificul lui constă în faptul că nu exprimă armonia societății, ci scoate la iveală tensiunile ascunse și conduce acțiunea spre deznodământul tragic [4].

Aida

În *Aida* dansul are una dintre cele mai dezvoltate forme dintre operele analizate. În această operă pot fi identificate trei momente coregrafice importante: dansul sacru al preoteselor, dansul sclavilor mauri din apartamentul Amneris și baletul din scena triumfală. Aceste episoade nu sunt introduse

întâmplător, ci au roluri clare în construcția spectacolului: exprimă lumea religioasă, fastul curții și imaginea victoriei militare.

Dansul sacru al preoteselor din actul I însoțește ritualul consacrării lui Radamès înainte de plecarea la luptă. Acest moment nu are rol de divertisment, ci contribuie la crearea unei atmosfere solemne și religioase. Prin mișcarea ceremonială, prin intervențiile corale și prin prezența preoților, scena capătă caracter ritualic și subliniază faptul că misiunea lui Radamès este prezentată ca una sprijinită de autoritatea religioasă. Din perspectiva formei scenice, acest episod poate fi încadrat ca dans ritualic-sacru [5].

În actul al II-lea dansul sclavilor mauri din apartamentul Amneris evidențiază luxul curții și atmosfera rafinată a palatului. Totodată, acest moment are și un rol dramatic important, deoarece contrastează cu tensiunea psihologică dintre Amneris și Aida. În timp ce cadrul scenic sugerează sărbătoare, bogăție și plăcere, dialogul dintre cele două personaje aduce în prim-plan gelozia, suferința și conflictul afectiv. Astfel, dansul pregătește trecerea de la imaginea festivă a curții la drama interioară a personajelor. Ca formă scenică, episodul poate fi înțeles ca dans de curte sau divertisment cu elemente exotice [6].

Baletul din scena triumfală reprezintă cel mai amplu moment coregrafic al operei. Marșul, defilarea, corul și dansul formează împreună un tablou grandios al victoriei militare. Totuși, această scenă nu exprimă doar gloria publică, ci pregătește și tensiunea morală a operei. În spatele triumfului se află suferința celor învinși, conflictul dintre datorie și iubire și drama Aidei, prinsă între identitatea ei de fiică a regelui etiopian și iubirea pentru Radamès. Dansul contribuie astfel la trecerea de la spectacolul public al victoriei la conflictul interior al personajelor [2, 3].

Un moment semnificativ se regăsește și în finalul operei, când preotesele, prin mișcarea lor ritualică și prezența scenică solemnă, revin deasupra mormântului în care se află Aida și Radamès. În acest context, ritualul nu mai exprimă doar solemnitate religioasă, ci devine fundal tragic al morții celor doi. Prin urmare, în *Aida*, dansul are o funcție complexă: creează spectacol vizual, exprimă simboluri religioase și politice și participă direct la dezvoltarea sensului dramatic al operei.

Otello

În cazul operei *Otello* rolul dansului trebuie analizat cu mai multă atenție, deoarece în versiunea standard nu există un moment coregrafic autonom, asemănător celor din *Aida* sau *La Traviata*. Totuși, opera conține numeroase forme de mișcare scenică organizată: apariții ale maselor corale, ceremonii publice, saluturi festive, scene de primire oficială și tablouri colective legate de autoritate și putere. Aceste elemente formează o coregrafie implicită, construită prin mișcarea grupurilor pe scenă și prin organizarea spațiului dramatic [1].

Din punct de vedere dramaturgic, această mișcare colectivă are rolul de a arăta ordinea publică și solemnitatea comunității cipriote. În același timp, ea contrastează cu starea interioară a lui Otello, care se destramă treptat sub presiunea geloziei și a manipulării. Astfel, ceremonialul exterior nu liniștește conflictul, ci îl face mai vizibil. Cu cât spațiul public pare mai organizat și mai solemn, cu atât drama interioară a personajului devine mai puternică.

În *Otello* dansul nu trebuie înțeles ca balet în sens propriu, ci ca mișcare procesională, corală și ceremonială. El se manifestă prin felul în care comunitatea se organizează pe scenă, prin aclamații, intrări solemne și tablouri de reprezentare publică. Aceste forme de mișcare contribuie la atmosfera operei și la accentuarea conflictului dintre aparența de ordine și destrămarea interioară a protagonistului.

Este important de menționat că, pentru premiera pariziană din 1894, Verdi a compus un *Ballabile*, introdus în actul al III-lea, în contextul ceremonial al primirii ambasadurilor venețieni. Acest fapt permite o dublă interpretare: pe de o parte, versiunea standard a operei, în care predomină mișcarea coral-ceremonială implicită; iar pe de altă parte, versiunea pariziană, care include un balet propriu-zis,

cu funcție de protocol scenic. În acest sens, *Otello* confirmă faptul că dansul în teatrul verdian poate avea forme diferite: uneori apare ca balet propriu-zis, iar alteori ca mișcare scenică organizată, integrată în dinamica dramatică și simbolică a acțiunii [3, 6].

Concluzii

Analiza operelor *Nabucco*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida* și *Otello* evidențiază faptul că dansul în teatrul verdian are un rol mai complex decât acela de simplu element decorativ. În funcție de contextul dramatic al fiecărei opere, dansul poate exprima ceremonialul religios, autoritatea politică, viața de curte, sociabilitatea mondenă, deghizarea tragică sau imaginea triumfului public.

Prin integrarea sa în construcția scenică și muzicală a spectacolului, dansul contribuie la crearea atmosferei, la organizarea spațiului scenic și la accentuarea sensului dramatic. În unele opere el apare sub forma mișcării colective și ceremoniale; în altele ca divertisment de salon, dans de curte sau balet amplu. Indiferent de forma pe care o ia, dansul participă la evidențierea contrastului dintre aparența festivă a scenei și tensiunile interioare ale personajelor.

Prin urmare, dansul trebuie înțeles ca parte importantă a dramaturgiei spectacolului de operă, nu ca un adaos exterior acțiunii. În creația lui Giuseppe Verdi el contribuie la dezvoltarea conflictului, la construirea imaginii scenice și la transmiterea semnificației dramatice. Din această perspectivă, cercetarea dansului în opera verdiană deschide un câmp relevant de analiză interdisciplinară, aflat la intersecția muzicologiei, studiilor teatrale și artei coregrafice.

Referințe bibliografice

1. CONSTANTINESCU, Grigore. *Giuseppe Verdi*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2009. ISBN 978-973-30-2451-4.
2. CONSTANTINESCU, Gabriela; Daniela CARAMAN-FOTEA; Iosif SAVA și Grigore CONSTANTINESCU. *Ghid de operă*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.
3. СОЛОВЦОВА, Любовь А. *Джузепе Верди. Жизненный и творческий путь*. Москва: Музыка, 1986.
4. CARAMAN-FOTEA, Daniela, Grigore CONSTANTINESCU și Iosif SAVA. *Ghid de balet*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.
5. BUGA, Ana și Cristina Maria SÂRBU. *4 secole de teatru muzical*. București: Editura Du Style, 1999.
6. БЛОК, Любовь Д. *Классический танец: история и современность*. Москва: Искусство, 1987.

Manuscris primit la 11.05 2026. Acceptat pentru publicare la 17. 06. 2026.

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

PERSPECTIVE REGIZORALE ASUPRA TEXTULUI ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN

DIRECTORIAL PERSPECTIVES ON THE TEXT IN CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE

DANIELA STRUNGARU¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-9938-822X>

CZU 792.97.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.22>

Articolul investighează metamorfoza perspectivelor regizorale asupra textului în teatrul de animație contemporan. Cercetarea se structurează pe două direcții: una teoretică, privind relația regizorului cu materialul literar, și alta aplicată, ce analizează modalități de punere în scenă ale unor spectacole semnificative din ultimele decenii. Studiul evidențiază caracterul interdisciplinar al fenomenului, corelând hermeneutica textuală cu semiotica vizuală și estetica postdramatică. În această paradigmă, practica regizorală depășește transpunerea fidelă a textului, devenind un proces de reconstrucție artistică. Dramaturgia este tratată ca un material maleabil, un pre-text ce permite explorări semnificative prin diverse mijloace de expresie scenică. Regizorul menține un dialog permanent cu scriitura dramatică, oscilând între intenția autorului și libertatea creativă, pentru a transforma substanța verbală într-un limbaj scenic stratificat, adaptat sensibilității prezentului.

Cuvinte-cheie: logocentrism, dramaturgie vizuală, pondere ontologică, estetică postdramatică, fenomenologia materiei, obiect animat, regizor

The article investigates the metamorphosis of the directorial perspectives on the text in contemporary animation theatre. The research is structured along two directions: a theoretical one, concerning the relationship between the director and the literary material, and an applied one, analyzing staging methods of significant performances from recent decades. The study highlights the interdisciplinary character of the phenomenon, correlating textual hermeneutics with visual semiotics and post-dramatic aesthetics. Within this paradigm, directorial practice transcends the faithful transposition of the text, becoming a process of artistic reconstruction. Dramaturgy is treated as a malleable material, a pre-text that enables meaningful explorations through diverse scenic means of expression. The director maintains a permanent dialogue with the dramatic writing, oscillating between the author's intention and creative freedom, in order to transform verbal substance into a stratified scenic language adapted to the sensibilities of the present.

Keywords: logocentrism, visual dramaturgy, ontological weight, post-dramatic aesthetics, phenomenology of matter, animated object, director

Introducere

În spectrul teatrului de animație al secolului XXI textul traversează o evoluție profundă, depășind statutul de gen ilustrativ și devenind un veritabil spațiu de experiment creativ. Relația dintre instanța regizorală și materialul dramatic constituie nucleul acestei redefiniri a limbajului scenic. Dacă în practica teatrală tradițională textul era perceput ca o autoritate fixă, paradigma contemporană îl repoziționează, conferind regizorului rolul de autor al spectacolului. Din această perspectivă, se conturează configurații performative – adică structuri scenice complexe, în care elementele vizuale, sonore și corporale se îmbină cu textul dramatic pentru a genera modalități variate de expresie. Aceste construcții depășesc logocentrismul clasic, punând accent pe o poeticitate intermediară, unde cuvântul devine doar una dintre componentele ansamblului artistic.

¹ E-mail: strungarudana@gmail.com

Importanța scriiturii scenice nu mai constă în simpla linearitate a dialogului, ci în potențialul ei de a fi remodelată într-o compoziție vizuală și estetică. În acest proces regizorul nu se limitează la redarea fidelă și imitativă a textului, ci îl reinterpretează și îl reconfigurează într-o construcție scenică proprie, deschisă către orizonturi expresive diverse. Regizorul, ca strateg al imaginii, tratează textul ca pe un pretext, supunându-l disoluției pentru a valorifica potențialul expresiv al elementelor teatrale. Astfel, el construiește o dramaturgie hibridă, în care cuvântul, imaginea, sunetul, mișcarea și păpușa coexistă și se completează. Această viziune rezonază cu postulatul lui Edward Gordon Craig, „arta teatrului nu este nici actoria, nici piesa, nu este nici scena, nici dansul, ci constă din toate elementele din care acestea sunt alcătuite - acțiunea (care este însuși spiritul actoriei), cuvintele (care sunt trupul piesei), linia și culoarea (care sunt chiar inima scenei), ritmul (care este însăși esența dansului)” [1 pp. 270-275]. În consecință, textul se transformă într-un vector esențial al dinamicii teatrale plurimediale, unde regizorul valorifică interacțiunea dintre limbajul verbal și celelalte forme de expresie artistică.

Aspecte teoretice privind relația regizorului cu textul în teatrul de animație contemporan

Analiza relației dintre regizor și textul dramaturgic în teatrul de animație presupune o reconsiderare profundă a rolului acestuia. Textul nu mai este perceput ca un nucleu imuabil, ci ca un material flexibil, supus condensării, fragmentării și transpunerii diverselor modalități de reinterpretare. Această schimbare marchează depășirea paradigmei bazate pe text și deschiderea către complexitatea formelor postdramatice. Regizorul devine mediator al sensului, negociind interacțiunea dintre discursul verbal, imaginea animată, dimensiunea sonoră și spațiul scenic.

Modelul aristotelic, care considera textului sufletul tragediei, a dominat mult timp gândirea teatrală. Logosul organiza ierarhic toate elementele scenice, dar în teatrul de animație prezența păpușii introduce o logică proprie a reprezentării, contrazicând adesea succesiunea verbală. Estetica postdramatică a demonstrat limitele acestui cadru, componenta verbală pierzându-și centralitatea autoritară, fiind transformată într-un element paritar în raport cu imaginea sau sunetul. „În formele teatrale postdramatice textul care este pus în scenă (atunci când e pus) nu mai este conceput decât ca o componentă cu drepturi egale a unui context general gestual, muzical, vizual etc.” [2 p. 53]. Această deschidere a permis regizorului să deconstruiască ierarhia cuvântului și să confere autonomie semnelor non-verbale, proces care a contribuit la afirmarea registrelor vizuale în teatrul contemporan.

Spațiul scenic s-a deschis nu doar către zonele de tăcere și subtext, ci și către straturi simbolice, arhetipale, senzoriale și intermediare ale discursului teatral. Corpusul dramatic se configurează ca o structură proteică, adaptată legilor compoziționale ale imaginii și mișcării, în care dimensiunea gestual-vizuală prevalează asupra celei verbale. Schimbarea statutului textului de la dictat la resursă introduce valența ontologică a materialității animate, în care păpușa devine partener dialectic al creatorului, iar piesa este tratată ca pretext, un declanșator de imagini menit să servească exclusiv viziunea scenică. „Teatrul de păpuși este, în mare măsură, o artă vizuală, de ordin plastic și sculptural. Acest fapt este esențial, având în vedere o trăsătură fundamentală a artei teatrului de păpuși – economia de mijloace verbale. Acțiunile plastice ocupă uneori în spectacole o poziție dominantă” [3 p. 56].

În plan semiotic, semnul lingvistic se convertește într-o configurație vizuală complexă. Prezența scenică a obiectului animat dobândește o individualitate ontologică proprie ce modelează percepția publicului prin densitatea simbolurilor vizuale și auditive. Păpușa își afirmă existența prin materialitatea sa, atribuind semnului vizual o pondere esențială superioară, independentă de medierea verbală. „Teatrul cu păpuși, în special în formele sale contemporane de practică, trebuie înțeles ca o formă extinsă de teatru: un teatru ale cărui mijloace expresive nu sunt reduse, ci dimpotrivă, amplificate considerabil prin explorarea acestor linii de convergență – în confruntarea dintre cuvânt, obiect și materie, dintre tăcerea și inerția non-viului, dintre violența brută și frumusețea eterică a figurilor, dintre limbajul indirect al poeziei și multiplele moduri de existență ale agenților non-umani” [4 p. 325]. În acest context, independența elementului vizual reconfigurează relația dintre componenta textuală și scenă,

stabilind un raport dialectic în care păpușa devine mediatorul interacțiunii dintre cuvânt și imagine. Disponibilitatea textului de a fi remodelat vizual îi oferă regizorului posibilitatea de a interveni creativ, prin materializarea conceptelor abstracte în imagini scenice concrete. Această intervenție stabilește un nou raport între dramaturgie și obiectul animat, care funcționează ca un semn polifonic, capabil să emită simultan mesaje vizuale, cinetice și simbolice.

Din unghi fenomenologic, perspectiva regizorală deplasează accentul de la funcția narativă a textului către imanența materiei. Alegerea materialului din care este creată păpușa reprezintă un act dramaturgic esențial, capabil să rescrie sensul prin simpla sa prezență fizică. Textura, greutatea și dinamica unor materiale precum lemnul, hârtia, metalul sau gheața devin vectori de comunicare ce pot potența ori contrazice mesajul verbal. Regizorul explorează în spectacol capacitatea materiei de a-și dicta propriul ritm scenic, determinat de consistența obiectului. Dincolo de acest nivel concret, materialitatea se constituie ca text primar, devenind fundamentul unei dramaturgii a prezenței performative. O asemenea abordare implică reconfigurarea rolului regizorului. „Raportarea activă și creatoare la dramaturgie este un drept inerent, dar, mai exact, o obligație a regiei. Regizorul nu montează o piesă, ci creează un spectacol” [5 p. 43]. În calitate de orchestrator al echilibrului dintre planul verbal și cel vizual, el integrează textul ca fibră a ansamblului cinetic și stabilește raporturile de ierarhizare dintre semnele scenice.

Scriitura scenică nu se reduce la transpunerea unui text literar pe scenă, ci desemnează modul în care spectacolul își construiește un limbaj propriu, alcătuit din semne vizuale, sonore și corporale. Pornind de la această constatare, regizorul devine autor al spectacolului, pentru că el organizează aceste elemente într-un sistem semiotic independent, pe care spectatorul îl citește ca pe un text vizual și auditiv, nu doar verbal. Ca urmare a acestei deplasări de accent, textul își poate asuma funcții variate, conform esteticii regizorale, specificului figurilor animate și arhitecturii scenice.

În teatrul contemporan, relația regizorului cu textul este influențată și de tehnologie, remodelând atât piesa ca material dramaturgic, cât și spectacolul ca experiență scenică, într-un peisaj mediativ divers și stratificat. Proiecțiile video și designul sonor fragmentează și multiplică discursul, oferind noi straturi dramaturgice. Intermediarul se intersectează cu dimensiunea antropologică, unde relația dintre corpul viu al manipulatorului și corpul inert al păpușii creează un hibrid scenic. Din acest contrast se constituie procesul de investire simbolică, prin care obiectul animat încetează să fie o simplă prezență materială, devenind o grefă de semnificații în care arhetipul poate fi descris ca o tendință spre formă, o matrice a reprezentărilor, care structurează percepția chiar și în absența unei imagini determinate.

Configurația simbolică astfel generată permite păpușii să penduleze între concret și abstract, transformând mecanismul inert într-o figură purtătoare de mit. Această transformare se proiectează în sfera percepției spectatorului: „Procesul de schimbare structurală se finalizează în planul receptării, unde spectatorul decodează metafora vizuală și participă activ la producerea sensului. Orice legătură cu arhetipul, fie ea trăită sau doar rostită, este emoționantă, adică impresionează; căci ea provoacă în noi un glas mai puternic decât al nostru” [6 p. 86]. În acord cu paradigmele postdramatice, logica transformării textului se sprijină pe patru piloni teoretici: deconstrucția logosului, ontologia materiei, supremația scriiturii scenice și intermediarul. Acești piloni constituie fundamentul analizei aplicate din etapa următoare a studiului, în cadrul căreia relația regizor-text este investigată prin spectacole de referință.

Abordări regizorale asupra textului în spectacole de animație

Evoluția limbajului scenic contemporan a modificat raportul dintre literatura dramatică și viziunea regizorală. Textul nu mai apare ca o structură centrală, ci ca un strat maleabil de semnificare, deschis polifoniei vizuale și sonore. Actul scenic se configurează ca un sistem relațional dinamic, în care ierarhiile nu sunt fixe, ci fluctuează în funcție de contextul performativ, inclusiv prin interacțiunea dintre corpul viu al manipulatorului, autonomia expresivă a păpușii și structura textuală: „Totul este o

formă de dialog și un dans între regizor și actor. Dansul este o metaforă precisă, un vals între regizor, actor și text. Progresia e circulară, iar liderul se decide în funcție de poziție” [7 p. 168]. Astfel, textul nu mai ocupă o poziție privilegiată, ci participă ca element constitutiv al unui sistem scenic plurivocal. În acest context, analiza spectacolelor evidențiază modul în care regizorii rescriu textul prin mijloace scenice, redefinind funcția dramaturgică a cuvântului.

Un prim reper al abordării regizorale asupra textului îl constituie universul creat de Silviu Purcărete, în montarea spectacolului *Cenușăreasa* (1990, Teatrul de Animație *Țândărică*, România), unde propune o transfigurare a basmului clasic. Adaptarea scenică a textului inspirat de Perrault și frații Grimm încetează să mai funcționeze ca un dictat narativ. Textul este recalibrat într-o partitură sonoră fragmentată, suprapusă pe muzica lui Gioachino Rossini.

Regizorul proiectează o viziune avangardistă, depășind limitele tradiționale și transformând basmul într-o operă cu păpuși de o densitate vizuală remarcabilă. Montarea nu se limitează la reproducerea basmului, ci îl reinterpretează într-o cheie ironică și delicată, introducând personaje noi și un registru vizual de subtilitate aparte, aspect sugerat de afirmația: „Teatrul comunică cu spectatorul nu doar prin cuvintele actorilor, ci și prin costume, decoruri și prin toate mijloacele sale expresive” [8 p. 52]. Această orientare teoretică se regăsește în procesul de creație a lui Silviu Purcărete. El își asumă explicit rolul de co-autor al textului și îl rescrie scenic prin mijloace vizuale și sonore.

În producția scenică, configurația figurilor animate este inspirată din estetica păpușilor de porțelan din secolul al XIX-lea, îmbinată cu tehnica wayang la paravan. Din această îmbinare rezultă un contrast între chipurile imobile, de o frumusețe statuară, și dinamismul exuberant al tablourilor de bal. Păpușile din lemn, cu fragilul aspect de porțelan, contestă supremația cuvântului prin expresivitatea mișcărilor lor mecanice. Expuse în cămăruțe de sticlă, ele fragmentează spațiul scenic și transformă artificul într-un principiu estetic.

În spectacolul lui Purcărete se observă o dublă orientare estetică: pe de o parte, complexitatea polifonică și stratificarea discursului scenic trimit către registrul baroc, iar pe de altă parte, ornamentația vizuală a păpușilor și eleganța decorului evocă subtilitatea rococo. Scriitura scenică se constituie ca un limbaj propriu, în care cuvântul coexistă cu imaginea și sunetul, într-o structură postdramatică. Spectacolul se constituie ca o experiență contemplativă, depășind convențiile narrative tradiționale. Succesul internațional și longevitatea de peste două decenii confirmă universalitatea viziunii regizorale, demonstrând capacitatea spectacolului de a oferi multiple paliere de receptare.

O altă formulă pentru redefinirea relației dintre regizor și text este oferită de Rezo Gabriadze în spectacolul emblematic *Stalingrad Battle* (trad. *Bătălia de la Stalingrad*, 1996, Teatrul de Marionete Gabriadze, Georgia). Convențiile dramaturgiei tradiționale sunt depășite în favoarea unei estetici a fragilității. Punctul de plecare al textului nu este o cronică oficială, ci o imagine obsesivă din copilăria regizorului. Această amintire devine nucleul poetic al spectacolului, transformată într-o scriitură alimentată de memoria subiectivă. Textul încetează să funcționeze ca suport narativ rigid, fiind tratat ca un material flexibil supus disoluției, unde detaliul fragil al păpușii sau al obiectului animat reflectă amploarea catastrofei istorice.

Regizorul abordează textul poetic ca pe un pretext, transpunând cronica frontului într-un limbaj liric redus la șoapte, onomatopee și frânturi de scrisori. În acest univers postdramatic asistăm la o democratizare a suferinței, în care ierarhia personajelor dispare, iar destinul unui general se află pe același plan cu tragedia unei mame-furnici sau cu dragostea dintre caii de povară. Un aspect crucial în analiza spectacolului este materialitatea marionetelor. Lemnul ars, pământul, cărpa și sârma nu sunt simple suporturi, ci purtătoare de amintiri dureroase. Prin acest mecanism fenomenologic, rezistența naturală a materialelor degradate în timpul acțiunii devine un limbaj de sine stătător care înlocuiește textul scris, transformând cuvântul într-o dramaturgie a semnelor vizuale. Prin jocul marionetelor, Gabriadze reactivează memoria afectivă colectivă, conferind scenei profunzimea unei picturi tridimensionale, ce amintește de universul poetic și cromatic al lui Marc Chagall.

Utilizarea sistemului de marionete cu fire scurte îi permite regizorului să stabilească o proximitate microscopică între manipulator și obiect, unde mișcarea frântă devine mai elocventă decât perfecțiunea mimesis-ului uman. Gabriadze nu forțează păpușa să imite omul, ci îi respectă greutatea și limitările fizice, conferind spectacolului o prezență copleșitoare în detrimentul simplei reprezentări mimetice. „Marioneta contemporană a devenit un obiect expresiv într-un mod nou, fără nici o tendință de a imita ființa umană” [9 p. 30], aspect vizibil în modul în care păpușile lui Gabriadze devin simboluri ale vulnerabilității și ale memoriei colective. Sensul nu mai este extras exclusiv din replică, ci din ontologia obiectului și din metafore materiale active.

Textul dramatic este subordonat elocvenței materiei, demonstrând că un obiect mic poate genera o densitate simbolică infinită. În producția scenică se evocă stări arhetipale, transformând păpușa într-un nod de energie psihică capabil să exprime intensitatea traumei colective, rezistența simbolică și forța imaginarului care transfigurează experiența istorică. Ritmul senzorial deliberat încetinit impune un tempo ce favorizează interiorizarea, validând marioneta ca pe o formă de artă majoră, capabilă să susțină discursuri filosofice de o profunzime universală.

Muzica depășește funcția de acompaniament și devine un element dramaturgic central. Ea organizează ritmul intern al spectacolului și consolidează coeziunea dintre text, imagine și emoție. Selecția muzicală conferă montării un caracter sinestezic, unde sunetul și imaginea se contopesc într-o simfonie scenică despre război, iubire și moarte. Spectacolul rămâne o elegie atemporală, unde tăcerea unei marionete schiloade exprimă adevărul istoric mai profund decât logoul autoritar. Rezultatul este un hibrid vizual-material care confirmă faptul că, în teatrul de animație, prezența simbolică a obiectului animat și tăcerea sa elocventă devin unul din principalele motoare de generare a sensului.

Trecerea către registrul intermediar este marcată de regizorul Roman Paska în producția scenică *Echo in Camera* (trad. *Ecou în cameră*, 2013, La MaMa Ellen Stewart Theater, New York). Dimensiunea tehnologică în spectacol este articulată prin utilizarea proiecțiilor video și a designului sonor digital, care nu funcționează ca simple accesorii scenice, ci ca straturi dramaturgice autonome. Acestea fragmentează discursul narativ și reconfigurează relația dintre corpul marionetei și imaginea virtuală. Regizorul propune un teritoriu de cercetare simbolică unde granițele dintre concret și imaterial se estompează, oferind un model de referință pentru teatrul postdramatic de animație.

Paska folosește mitul lui Orfeu ca text de bază, dar îl rescrie poetic, transformându-l într-o călătorie vizuală și simbolică. În această montare, intermediarul funcționează ca strat dramaturgic esențial, unde logocentrismul este deconstruit nu prin absență, ci prin multiplicare. Textul dramatic este uniformizat deliberat, pierzând statutul de entitate fixă și devenind un flux informațional fragmentat de tehnologie.

Sistemul de păpuși utilizat se remarcă prin sofisticare intelectuală, figuri hibride aflate în interacțiune directă cu proiecțiile video și umbrele digitale. Marioneta (Ecou) devine interfață pentru fragmentele de text dislocate, un corp suspendat între prezență și absență. Spectatorul asistă la tensiunea dintre corpul viu al manipulatorului și umbra digitală a păpușii, prin care spectacolul evidențiază conceptul de materialitate fluidă. Ritmul senzorial este sincopat, structurat de ecrane și design sonor digital, instituind un fenomen de dublare în care imaginea precede sau multiplică materialul verbal.

Regizorul construiește o scriitură scenică de tip eseu, o dramă mentală, influențată de rigoarea estetică a lui Robert Wilson și de minimalismul beckettian. Marioneta devine o efigie a solitudinii, un corp care locuiește un spațiu golit de certitudini narrative. Cuvântul repetat și fragmentat nu mai servește comunicării, ci atestă fragilitatea identității captive în propria cameră de ecou. În această arhitectură senzorială, Paska nu utilizează sunetul doar ca fundal, ci ca un spațiu fizic de coliziune. Vocea înregistrată a păpușarului devine o entitate independentă care locuiește corpul marionetei, producând o schizofrenie scenică controlată.

Textul se transformă într-o extensie a unui spațiu tehnologizat, unde materialitatea și virtualul fuzionează, generând noi ontologii scenice. Acest principiu se reflectă în spectacol prin interacțiu-

nea dintre corpul marionetei și proiecțiile digitale, configurând un spațiu mental în interiorul căruia obiectul animat devine o arhivă a fragmentelor de identitate pierdută.

Discursul dramatic dobândește o funcție ritualică, integrându-se în ontologia vizuală a spectacolului. Nu mai apare ca o construcție lineară, ci ca un strat semiotic volatil, comparabil cu lumina sau imaginea digitală. El devine parte a unei arhitecturi scenice fluide, unde cuvântul, imaginea și sunetul coexistă ca elemente ale aceleiași materii performative. Semnificația nu este transmisă direct, ci se constituie prin interacțiunea dintre obiectul material și reflexia sa virtuală, configurând o dramaturgie a diferenței. O astfel de evoluție se reflectă la nivelul practicilor scenice contemporane: „Teatrul contemporan de păpuși se dezvoltă intens și își schimbă destul de frecvent înfățișările. Se modifică mijloacele și procedeele regizorale, căutările stilistice ale scenografilor nu încetează, iar arta actorului și exigențele profesionale față de acesta sunt în continuă schimbare.” [10 p. 21]. Autonomia teatrului de animație, în care teatrul de păpuși se înscrie ca formă specifică, se manifestă prin capacitatea regiei de a gestiona straturi dramaturgice suprapuse, unde textul se constituie ca o devenire permanentă sub privirea spectatorului.

Punctul culminant al acestui parcurs îl constituie spectacolul *Anywhere* (trad. *Oriunde*, 2016, Théâtre de l'Entrouvert, Franța), creație a regizoarei Élise Vigneron, care marchează trecerea definitivă de la textul ca discurs la textul ca stare de agregare, inspirat din romanul *Oedip la Colona* de Henry Bauchau. Montarea nu urmărește ilustrarea tragediei clasice, ci transmutarea acesteia în fenomenologia materiei instabile a gheații. Textul suferă aici o dizolvare ontologică totală, gheața devenind nucleul dramatic central, o scriitură vie guvernată de legile topirii și evaporării.

În spectacol se explorează metamorfoza interioară a personajului Oedip prin intermediul diferitelor stări ale apei. Marioneta realizată dintr-un mlaș de gheață, animată prin mecanisme de sfuri, se transformă treptat sub privirea spectatorului, trecând de la solid la lichid și, în final, la gaz prin procesul de sublimare — un moment vizual deosebit, ce marchează dispariția formei materiale. Succesiunea vizuală și simbolică ilustrează procesul de transfigurare și dispariție, conferind spectacolului o dimensiune fenomenologică și poetică. Vigneron valorifică materialitatea păpușii ca sursă de semnificație, ilustrând autonomia vizuală. Gheața devine o metaforă a condiției umane: o existență solidă care, sub presiunea timpului și a suferinței, se dezintegrează, lăsând doar urme de apă pe podea.

Materia instabilă abordată în spectacol anulează distincția tradițională dintre actor și obiect prin două coordonate fundamentale – imanența materiei și autonomia obiectului – care definesc noua ontologie a scenei. Pe măsură ce corpul de gheață își pierde masa, se fragmentează și se transformă în vapori, marioneta transcende simpla reprezentare, oferind publicului experiența unei morți în direct a obiectului – un adevăr ontologic incontestabil.

Scriitura scenică se desfășoară ca un timp biologic, circular, valorificând efemerul ca materie scenică, în acord cu reflecția „Conștiința efemerului invită ființa care joacă sau ființa ce privește să devină ființă a memoriei” [11 pp. 11-12]. Manipulatorul intervine direct asupra corpului de gheață prin atingere și prin utilizarea jeturilor de fum cald, provocând o topire accelerată a materiei în momentele de tensiune dramatică. Contrastul termic violent transformă procesul fizic al topirii într-o metaforă a suferinței mistuitoare ce precede eliberarea metafizică a spiritului lui Oedip. Spectacolul materializează ideea conform căreia regizorul contemporan nu mai este un simplu interpret al textului, ci un gestionar al energiilor materiale. Receptarea spectacolului se constituie ca experiență senzorială intensă, unde semnificația se naște din materialitatea tranzitorie. Constatarea devine relevantă pentru înțelegerea modului în care spectacolul regizoarei Vigneron nu se bazează pe text, ci pe procesul material efemer, care se consumă în fața spectatorului și rămâne doar ca amintire.

De la transfigurarea basmului clasic în *Cenușăreasa* lui Silviu Purcărete, la estetica fragilității din *Stalingrad Battle* (*Bătălia de la Stalingrad*) a lui Rezo Gabriadze, la intermedialitatea poetică din *Echo in Camera* (*Ecou în cameră*) de Roman Paska și până la fenomenologia efemerului din *Anywhere* (*Oriunde*) de Élise Vigneron, aceste viziuni regizorale conturează un parcurs evolutiv al teatrului contem-

poran, în care textul își pierde centralitatea, iar scena se redefineste prin primatul materiei, al corporalității și al experienței senzoriale. „Tendințe noi, tendințe vechi, teatrul de animație este o artă care se va înnoi mereu, ca oricare altă artă. Sub presiunea cerințelor publicului, influențat de noile tehnologii, de noile materiale, sub influența celorlalte arte, în funcție de condițiile practice în care se desfășoară, în funcție poate și de evoluția științelor și a societății” [12 p. 77].

Concluzii

Cercetarea evidențiază faptul că teatrul de animație contemporan traversează un proces de redefinire a raportului cu textul dramatic, trecând de la o funcție ilustrativă la una plurifuncțională și interdependentă. Analiza spectacolelor demonstrează că fiecare regizor propune o abordare distinctă, în care sensul se naște din interacțiunea dintre cuvânt, imagine, materie și păpușă. Regizorul devine un arhitect al intermediarului și al efemerului, transformând textul într-un partener al metamorfozei scenice. O asemenea dinamică se confirmă în montările analizate, unde textul nu își pierde relevanța, ci se reinventează fragmentar, fluid și adaptat sensibilităților actuale. Înțelegerea relației astfel configurate este fundamentală pentru afirmarea identității estetice a teatrului de animație în secolul XXI. Arta hibridă a animației nu doar reflectă realitatea prin metaforă, ci acționează ca un motor de schimbare a percepției asupra lumii, validând autonomia scriiturii regizorale și libertatea creatoare a autorului de spectacol.

Referințe bibliografice

1. CRAIG, Edward Gordon. *Despre arta teatrului*. București: Editura Cheiron, 2012. ISBN 978-606-8220-12-3.
2. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic*. București: Editura UNITEXT/UNITER, 2009. ISBN 978-973-8129-44-3. Disponibil: <https://amtap.md/assets/pdf/Lehmann%20Hans-Thies.%20Teatrul%20postdramatic..pdf> [accesat 2026-02-02].
3. ГОЛОВКО, Леонид. Характер и образ: их место в учебном процессе подготовки актера. «В профессиональной школе кукольника». In: *Зборник научных трудов*. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград: Ленуприздат, 1987, с. 44–56.
4. PLASSARD, Didier. *Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020*. Cham: Palgrave Macmillan, 2026. ISBN 978-3-032-05151-6. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-032-05151-6>. [accesat 2026-02-02].
5. РЕХЕЛЬС, Марк. *Режиссер — автор спектакля: этюды о режиссуре*. Ленинград: Искусство, 1969.
6. JUNG, Carl Gustav. *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*. Opere complete, vol. 15. Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș. București: Editura Trei, 2007. ISBN 973-707-058-5.
7. BROOK, Peter. *Spațiul gol*. Ed. a 2-a. București: Nemira, 2023. ISBN 978-606-43-1666-0.
8. ОБРАЗЦОВ, Сергей. *Актёр с куклой*. Москва: Государственное издательство, 1938.
9. JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: la marionnette au XXe siècle*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2008. ISBN 978-2-912877-54-3.
10. КОРОЛЁВ, Михаил. Двадцатилетний опыт кафедры. «В профессиональной школе кукольника» In: *Зборник научных трудов*. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Ленуприздат, 1979, с. 3–21.
11. BANU, George. *Teatrul memoriei*. București: Editura Univers, 1993. ISBN 973-34-0273-2.
12. PEPINO, Cristian. *Regia spectacolului de animație*. București: Editura UNATC Press, 2006.

Manuscris primit la 24. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 29. 05. 2026.

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

VIDEOCLIPUL MUZICAL: INTRE INDUSTRIE CULTURALĂ ȘI EXPRESIE AUDIOVIZUALĂ

THE MUSIC VIDEO: BETWEEN CULTURAL INDUSTRY AND AUDIOVISUAL EXPRESSION

VIOLETA GORGOS¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-6369-257X>

CZU791-22:78

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.23>

Articolul analizează videoclipul muzical ca formă audiovizuală situată la intersecția dintre industria culturală, publicitate, film muzical și expresie artistică. Pornind de la afirmarea televiziunii muzicale în anii 1970-1980 și de la consolidarea modelului MTV, studiul urmărește mecanismele prin care clipul devine instrument de promovare, spațiu de experiment vizual și formă de construcție a imaginii starului. Sunt discutate contribuțiile regizorilor de film la dezvoltarea genului, clasificările propuse de E. Ann Kaplan și dificultățile delimitării unor tipologii stabile într-un domeniu dominat de mobilitate, hibridizare și permanentă reinventare.

Cuvinte-cheie: videoclip muzical, MTV, film muzical, industrie culturală, postmodernism, star, imagine, televiziune

The article examines the music video as an audiovisual form positioned at the intersection of cultural industry, advertising, musical film and artistic expression. Starting from the expansion of music television in the 1970s and 1980s and from the consolidation of the MTV model, the study follows the mechanisms through which the music video becomes a promotional tool, a field of visual experimentation and a means of constructing the star image. The article discusses the contribution of film directors to the development of the genre, the classifications proposed by E. Ann Kaplan and the difficulties of establishing stable classifications in a domain defined by mobility, hybridization and continuous reinvention.

Keywords: music video, MTV, musical film, cultural industry, postmodernism, star, image, television

Introducere

Videoclipul muzical apare ca rezultat al întâlnirii dintre muzică, imagine cinematografică, televiziune și publicitate. În plan istoric, el continuă experiențele filmului muzical, dar le modifică funcția: accentul nu mai cade exclusiv pe narațiune sau pe spectacolul scenic, ci pe condensarea unei identități sonore și vizuale într-un interval scurt, intens și ușor recognoscibil. În acest sens, clipul devine o formă de comunicare culturală accelerată, adaptată ritmului televiziunii și, ulterior, al mediilor digitale.

La mijlocul anilor 1970, descoperirea televiziunii ca piață de difuzare pentru muzică a generat o dezvoltare cantitativă rapidă a videoclipului. Expansiunea a produs, totodată, o problemă de evaluare: abundența clipurilor nu a fost însoțită întotdeauna de o creștere proporțională a calității estetice. Multe dintre aceste producții au urmărit, în primul rând, ocuparea unui spațiu în show-business, fabricarea notorietății și consolidarea imaginii interpretului. De aceea, analiza videoclipului trebuie să țină seama atât de dimensiunea artistică cât și de condiționarea sa mediatică și economică.

Perspectiva de față pornește de la ideea că videoclipul muzical nu poate fi redus la simpla ilustrare a unui cântec. El este, în egală măsură, produs al industriei culturale, construcție de imagine, experiment audiovizual și formă de negociere între autor, interpret, producător și public. În acest cadru, televiziunea nu este doar suport tehnic, ci și mediu de modelare a gustului, a ritmurilor de consum și a vizibilității artistice.

¹ E-mail: violeta.gorgos@yahoo.fr

Constituirea videoclipului muzical ca fenomen mediatic

Lansarea postului *MTV* la începutul anilor 1980 a reprezentat unul dintre momentele decisive în instituționalizarea videoclipului muzical. Conceptul unui canal dedicat difuzării continue de clipuri a transformat raportul dintre muzică și imagine, impunând un nou mod de consum cultural. Clipul exista anterior, însă modelul difuzării non-stop i-a conferit stabilitate industrială și vizibilitate globală.

În această formulă videoclipul poate fi înțeles ca o îmbinare între filmul muzical și clipul publicitar. El preia de la filmul muzical sincronizarea dintre ritm, corp și spectacol, iar de la publicitate preia concizia, impactul vizual și orientarea spre memorabil. De aici rezultă o formă ambiguă: aparent destinată divertismentului, dar profund implicată în mecanismele de promovare și standardizare a culturii de masă.

Primul clip difuzat de *MTV* a fixat rapid un model de receptare în care imaginea artistului devine inseparabilă de produsul muzical. Ulterior, modelul american a fost urmat de canale francofone sau locale, precum *MCM*, dar și de posturi independente sau filiale regionale. Astfel, spațiul audiovizual a fost invadat de difuzări clip, iar publicul a început să asocieze prezența televizată cu validarea valorică.

Această situație confirmă observația potrivit căreia industria culturală produce o cultură de masă standardizată și omogenizată, în care logica pieței tinde să acopere sau să substituie criteriile estetice. În cazul videoclipului, standardizarea nu exclude experimentul, ci îl integrează într-o economie a nou-tății permanente. Clipul trebuie să pară mereu diferit, chiar atunci când repetă mecanisme comerciale similare.

De la promovare la expresie artistică

Un reper frecvent invocat în istoria genului este filmarea piesei *Bohemian Rhapsody* a grupului *Queen*, realizată în 1975. Clipul a fost filmat la 10 noiembrie, în 4 ore, la „Elstree Studios”, de regizorul Bruce Gowers. S-a montat într-o zi. Peste ani, Brian May își amintește: „Toți credeau că e o filmare complicată. A fost foarte ușor. De atunci, am petrecut mult mai mult timp pe platourile de filmare, dar clipul acela rămâne cel mai reușit” [1]. Aprecierea este emotivă; în realitate, această realizare reprezintă multiplicarea interpretelor cu ajutorul oglinzilor, un efect de pionierat în domeniul dat. Dar valoarea acestui clip nu ne interesează sub aspect creativ, ci mai mult din punctul de vedere al fenomenului în sine. A fost un prim videoclip care a permis grupului *Queen* să rămână în fruntea clasamentelor muzicale timp de mai multe săptămâni, demonstrând nivelul de influență al televiziunii asupra melomanilor. Videoclipul a arătat că imaginea poate prelungi viața comercială a unei piese și poate construi o memorie vizuală durabilă în jurul ei.

Din acest moment, interpreții au fost puși în fața unei noi realități: succesul nu depindea doar de calitățile vocale sau de prezența scenică, ci și de capacitatea de a produce o imagine coerentă, recunoscutibilă și seducătoare. Videoclipul a lărgit aria de activitate a muzicianului, solicitând calități actoricești, disponibilitate performativă, fantezie vizuală și adaptare la limbajul camerei de filmat.

Prin urmare, realizarea videoclipului a devenit un proces colaborativ. Regizorii, operatorii, scenograful, coregrafii și montorii au intrat într-un domeniu nou de creație, în care rigoarea cinematografică se intersectează cu libertatea experimentului. În acest sens, clipul poate fi considerat un teritoriu al eliberării semnificativului, „unde imaginea nu trebuie să explice fidel textul muzical, ci poate amplifica, contrazice sau dezorganiza semnificațiile acestuia” [2].

Forța de propagare a videoclipului în mediile audiovizuale explică interesul regizorilor de film pentru acest gen. Clipul oferă acces la un public larg, libertate de experiment și posibilitatea de a testa forme expresive imposibil de susținut într-un lungmetraj. Așa se explică prezența unor cineaști consacrați în zona videoclipului, fie ca exercițiu între două proiecte cinematografice, fie ca formă autonomă de creație. La începutul anilor 2000 Viorel Badea spunea că „videoclipul își păstrează o poziție privilegiată în peisajul canalelor media cu mare putere de propagandă” [3].

Regizori de film și seducția limbajului clipurilor

Participarea unor regizori consacrați la realizarea videoclipurilor demonstrează că genul nu aparține exclusiv industriei muzicale. Jonathan Demme, cunoscut pentru filmul *The Silence of the Lambs*, a realizat videoclipuri pentru artiști precum Artists United Against Apartheid și Suzanne Vega. Wim Wenders, asociat unui cinema cerebral și reflexiv, a lucrat cu formația U2, a cărei muzică a integrat-o și în filmele sale.

În cazul lui Wenders, apropierea de U2 poate fi înțeleasă ca o continuitate între universul filmic și cel muzical. Muzica nu funcționează doar ca fundal, ci devine o extensie a atmosferei, a ritmului interior și a imaginii cinematografice. „Caracterizarea creației sale ca fiind rece, cerebrală și adesea eliberată de imperativele succesului de public explică interesul pentru formule vizuale care pot depăși narațiunea tradițională” [4].

Un exemplu emblematic îl constituie colaborările lui Michael Jackson cu regizori precum John Landis, Martin Scorsese sau John Singleton. Clipuri ca *Thriller*, *Bad* sau *Remember the Time* au contribuit la transformarea videoclipului într-un spectacol complex, apropiat de scurtmetrajul narativ, de musical și de filmul de gen. În aceste cazuri, interpretul nu mai este doar cântăreț, ci personaj, actor și nucleu al unei construcții mitologice personale.

Această apropiere dintre cinema și videoclip produce o dublă legitimare: pe de o parte, videoclipul împrumută prestigiul regizorului de film; pe de altă parte, regizorul descoperă în clip un laborator al concentrării expresive. Durata redusă obligă la densitate, iar ritmul muzical impune o altă logică a montajului. Astfel, clipul ajunge să creeze un limbaj propriu, situat între narațiune, performanță și colaj vizual.

Tipologii ale videoclipului muzical

Una dintre cele mai influente încercări de clasificare a videoclipului muzical îi aparține cercetătoarei E. Ann Kaplan, care distinge cinci categorii: videoclipuri romantice, social conștiente, nihiliste, clasice și postmoderne. Criteriile sale pornesc de la temă, conținut și atitudinea imaginilor față de sensul transmis

Videoclipurile romantice valorifică teme ale despărțirii, împăcării, dorinței și senzualității, construind adesea decoruri compatibile cu o sensibilitate melodramatică. Cele social conștiente introduc teme sociale sau politice și tind să acorde imaginii o funcție explicativă, documentară sau pseudo-documentară. Videoclipurile nihiliste refuză narațiunea stabilă și sunt asociate cu imagini ale excesului, ale corporalității agresive și ale ambiguității identitare. Cele clasice reiau sau parodiază modelele hollywoodiene, în special filmul de suspans, horror sau science-fiction. În fine, „videoclipurile postmoderne refuză comunicarea unui semnificat clar și preferă echivocul, citatul, fragmentarea și instabilitatea”, concluzionează E. Ann Kaplan [5].

Totuși, aceste categorii nu pot fi aplicate mecanic. Videoclipul este un gen mobil, instabil și hibrid, iar plasarea unei producții într-o singură clasă poate deveni forțată. Tocmai această mobilitate explică dinamica internă a genului: fiecare nou clip încearcă să evite formulele prea recunoscutibile și să inventeze un mod propriu de vizualizare a cântecului. Industria videoclipului promovează astfel „recrearea constantă a unei individualități instabile” [6].

Imaginea starului și individualitatea clipului

„Caracterul individual al videoclipului nu aparține doar piesei muzicale sau interpretului, ci rezultă din interacțiunea mai multor factori: tehnica interpretării, rolul acompaniamentului, regia, imaginea, montajul, scenografia și relația dintre prim-plan și planul secund. Din acest motiv, un clip poate fi înțeles ca o transpunere a cântecului într-o limbă cinematografică, dar și ca o construcție autonomă de imagine” [7].

Cazul Madonnei rămâne relevant pentru înțelegerea modului în care videoclipul produce și reprojectează identitatea starului. Individualitatea sa publică a fost construită printr-o succesiune de ima-

gini contradictorii: provocatoare, scandaloasă, senzuală, impunătoare, tandră sau visătoare. Această transformare continuă nu reprezintă doar o strategie personală, ci și o logică proprie industriei clipului, care solicită schimbarea permanentă a imaginii pentru menținerea interesului public.

În acest sens, videoclipul nu este un simplu accesoriu al carierei muzicale, ci un mecanism de producere a personalității mediatice. Starul nu se oferă publicului ca identitate stabilă, ci ca serie de apariții atent construite. Imaginea devine eveniment, iar evenimentul devine capital simbolic și comercial. Clipul este, prin urmare, un spațiu al fabricării vizibilității, dar și un spațiu în care artistul poate negocia sau destabiliza propriul statut.

Concluzii

Analiza permite formularea a patru observații principale. Prima se referă la originea hibridă a videoclipului muzical: acesta nu poate fi înțeles în afara filmului muzical, a publicității și a televiziunii. A doua observație vizează funcția sa dublă: clipul promovează un produs muzical, dar poate deveni și expresie artistică autonomă. A treia observație privește implicarea regizorilor de film, care au contribuit la sofisticarea limbajului clipurilor și la apropierea acestuia de scurtmetrajul cinematografic. A patra observație se referă la instabilitatea tipologică: videoclipul se definește mai degrabă prin hibridizare și reinventare decât prin reguli fixe.

Interpretarea acestor rezultate arată că videoclipul muzical este una dintre formele cele mai reprezentative ale culturii audiovizuale contemporane. El comprimă într-un spațiu redus tensiunile dintre artă și piață, dintre expresie și standardizare, dintre identitate artistică și imagine fabricată. Din acest motiv, studiul videoclipului trebuie să combine instrumente de analiză cinematografică, semiotică, sociologie a culturii și teorie media.

Videoclipul muzical s-a constituit ca gen printr-o relație permanentă între necesitatea promoțională și dorința de experiment artistic. Deși a fost produs și intensificat de logica industriei culturale, el a generat forme vizuale originale, a atras regizori importanți și a contribuit decisiv la transformarea interpretului muzical într-un star audiovizual.

În același timp, videoclipul rămâne un gen dificil de încadrat. Clasificările propuse de teoreticieni sunt utile pentru orientare, dar nu pot epuiza diversitatea formelor clipurilor. Natura sa postmodernă, fragmentară și instabilă face ca fiecare producție să poată funcționa simultan ca reclamă, mini-film, performance, colaj, manifest estetic sau exercițiu de imagine.

Prin urmare, videoclipul muzical trebuie analizat ca un fenomen de frontieră. El aparține muzicii, cinematografiei, televiziunii și publicității, dar nu se reduce complet la niciuna dintre aceste zone. Tocmai această poziție intermediară îi conferă forță culturală și relevanță pentru cercetarea artelor audiovizuale contemporane.

Referințe bibliografice

1. SILVERSTONE, Roger. *Televiziunea în viața cotidiană*. Iași: Polirom, 1999. ISBN 973-683-381-X.
2. CONNOR, Steven. *Cultura postmodernă*. București: Meridiane, 1999. ISBN 973-33-0374-7.
3. BADEA, Viorel. Clipul cel repede. *Dilema*. 1999, nr. 24, p. 4.
4. CORCIOVESCU, Cristina și Bujor T. RÎPEANU. *Dicționar de cinema*. București: Univers Enciclopedic, 1997. ISBN 973-9243-48-7.
5. KAPLAN, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. London and New York: Methuen, 1987. ISBN 978-0416333701.
6. AUFDERHEIDE, Patricia. Music Videos: The Look of the Sound. In: Todd GITLIN (ed.). *Watching Television*. New York: Pantheon Books, 1986, p. 135. ISBN 0-394-74651-1.
7. PETROVSKAIA, Elena. Încercarea de a descifra. *Iskusstvo kino*. 1999, nr. 7, p. 26.

Manuscris primit la 05. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 2 iunie 2026.

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

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

ALEEA SAVANȚILOR ȘI MEDICILOR ILUȘTRI DE LA UNIVERSITATEA DE STAT DE MEDICINĂ ȘI FARMACIE NICOLAE TESTEMIȚANU DIN CHIȘINĂU

ALLEY OF OUTSTANDING SCIENTISTS AND DOCTORS OF THE CHIȘINĂU STATE UNIVERSITY OF MEDICINE AND PHARMACEUTICS NAMED AFTER NICOLAE TESTEMIȚANU

ANA MARIAN¹

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

CZU 730:61-05]:712.36(478-25)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.25>

Unică de felul său, Aleea Savanților și Medicilor Iluștri de la Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” din Chișinău a fost inaugurată la 9 octombrie 2015, în prezența mai multor personalități din domeniul medicinei, culturii și politicii. Ideea creării acestei alei aparține rectorului USMF „Nicolae Testemițanu”, profesorului universitar, academicianului Ion Ababii. Aleea conține busturile pedagogilor și medicilor, care, timp de peste 70 de ani, au format, către anul 2015, peste 40 de mii de medici. Diferiți ca prestanță artistică, cei 14 sculptori au realizat în total 49 de busturi, lucrând preponderent după fotografiile portretizaților, dar și solicitând părerea apropiaților acestora. A fost importantă și amplasarea armonioasă a busturilor în spațiul arhitectural, lucru la care a contribuit arhitectul Victor Chiosa.

Cuvinte-cheie: alei, busturi, monumente de sculptură, sculptori, arhitecți, personalități notorii din domeniul medicinei, amplasare armonioasă, expresie plastică.

The unique Alley of Outstanding Scientists and Doctors of the Chișinău State University of Medicine and Pharmacy „Nicolae Testemițanu” was inaugurated on October 9, 2015, in the presence of numerous personalities from the fields of medicine, culture and politics. The idea for this alley belongs to SUMPH Rector Nicolae Testemițanu and university professor and academician Ion Ababii. The Alley contains busts of educators and doctors, who, over the course of over 70 years, have shaped the careers of more than 40,000 medical professionals by 2015. Fourteen sculptors, each with a different artistic focus, created a total of 49 busts, working primarily from photographs of the subjects but also consulting with their families. A key aspect was the harmonious arrangement of the busts within the architectural space, facilitated by architect Victor Chiosa.

Keywords: alley, busts, sculptural monuments, sculptors, architects, outstanding personalities from the field of medicine, harmonious arrangement, artistic expression.

Introducere

Inaugurată la 9 octombrie 2015, în prezența mai multor personalități din domeniul medicinei, culturii și politicii, Aleea Savanților și Medicilor Iluștri, care se află în scuarul blocului nr. 1 de studii al Universității de Stat de Medicină și Farmacie (USMF) Nicolae Testemițanu, a fost un prilej favorabil pentru a întruni medici din diferite generații, foști studenți, care și-au recunoscut, în chipurile sculptate, profesorii de altădată [1 pp. 5-6].

¹ E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

Crearea Aleii Savanților și Medicilor Iluștri ai USMF – un gest de mulțumire a generației actuale de medici pentru predecesorii lor

Ideea creării acestei alei aparține rectorului USMF *Nicolae Testemițanu*, profesorului universitar, academicianului Ion Ababii, care a ținut să perpetueze amintirea despre personalitățile care au contribuit la formarea mai multor generații de medici și farmaciști [1 p. 9]. Inițiativa a fost cu atât mai mult oportună, cu cât în acel an se împlineau 70 de ani de activitate a USMF. Relativ „tânără”, comparativ cu universitățile similare din țările Europei, către anul 2015, USMF a format peste 40 de mii de medici și farmaciști, dintre care mai mult de 7.000 activează în prezent peste hotarele țării.

Fondat în 1945, în baza transferului la Chișinău a Institutului de Medicină din Kislovodsk, creat, la rândul său, în baza Institutului de Medicină nr. 1, Institutului de Medicină nr. 2 și Institutului de Pediatrie din Leningrad, Institutul de Stat de Medicină din Chișinău (ISMC), deja la începutul anilor '50, pregătește absolvenți, printre care au fost și primii băștinași. Mulți dintre aceștia au devenit profesori universitari, continuitatea devenind o tradiție. La fel, câțiva dintre absolvenți au exercitat funcția de rector al Universității, de rând cu predecesorii Ipatie Sorocean (1945-1948), Nikolai Harauzov (1948-1951), Leonid Ganul (1951-1953), Nikolai Starostenko (1953-1959), printre care sunt Nicolae Testemițanu (1959-1963), Vasile Anestiadi (1963-1986), Leonid Cobăleanschi (1986-1994), Ion Ababii (1994-2016), Emil Ceban (2016-până în prezent) [2]. Întreg colectivul de profesori universitari a fost ghidat cu înțelepciune, de-a lungul timpului producându-se schimbări calitative în organizarea procesului de lucru, în structura universității, care, pe parcursul acestor ani, a fost îmbunătățită și extinsă. Datorită studiilor aprofundate, dar și mediului cultural în care s-au aflat, medicii și farmaciștii din Republica Moldova au făcut parte din pătura socială a intelectualității progresiste, care a susținut Mișcarea de Renaștere Națională și democrația în țară.

Crearea Aleii Savanților și Medicilor Iluștri ai USMF reprezintă un gest de mulțumire a generației actuale de medici pentru predecesorii lor. La propunerea Ministerului Sănătății, Aleea a fost inclusă ca parte componentă a Planului de dezvoltare a infrastructurii USMF, aprobat și de Guvernul Republicii Moldova [1 p. 10]. În lista personalităților selectate au fost incluse cadre didactice experimentate, clinicieni, savanți fondatori de școli și direcții științifice, medici – oameni de stat. Lista personalităților ale căror busturi urmau să fie edificate a fost pusă în discuție și aprobată la Consiliul științific al USMF și la Senatul universitar. A fost stabilit obiectivul de a reda chipurile sculpturale ale medicilor, profesorilor eminenți și savanților cu maximă asemănare portretistică și cu atitudine plină de demnitate. În cele ce urmează, prezentăm succint personalitățile ale căror busturi se află acum pe această Alee și autorii busturilor respective.

Repertoriul busturilor de pe Aleea Savanților și Medicilor Iluștri ai USMF din Chișinău

Vasile Anestiadi (1928-2014), rector, academician al AȘM, model de principialitate, exigență și responsabilitate (**Figura 1**); *Nicolae Eșanu* (1941-2009), distins profesor, model de patriotism universitar în numele prezentului și al viitorului. Busturile acestor două personalități au fost realizate, în forme fluide, unduioase, de către sculptorul Valerian Doicov (n. 1941).

Pavel Bâtcă (1927-2014), profesor, Lucrător Emerit al Școlii Superioare, mînuitor iscusit al bisturului; *Andrei Banaru* (1937-1987), pedagog talentat și excelent morfopatolog, cu o ținută academică impecabilă. Busturile acestor medici iluștri au fost lucrate cu atenție la detaliul portretistic de către sculptorul Mihai Damian (n. 1962).

Ștefan Plugaru (1938-2010), șef al Catedrei de microbiologie, virusologie și imunologie, decan al Facultății de Medicină Preventivă, un model de dăruire cauzei medicale și al omenescului cultivat în „cei șapte ani de acasă”. Bustul, elocvent sub aspectul mesajului și al interpretării plastice, a fost realizat de către sculptorul Ion Zderciuc (n. 1957).

Petru Galețchi (1938-2004), profesor eminent, specialist notoriu în domeniul microbiologiei, metodist de excepție al școlii superioare, patriot al neamului. Chipul acestui medic a fost transpus în bronz, cu detalii fidele de portret, de către sculptorul Ioan Grecu (n. 1968).

Figura 1. Bustul lui Vasile Anestiadi (1928-2014), lucrat de sculptorul Valerian Doicov



Sursa: foto Iurie Foca

Figura 2. Bustul lui Nicolae Testemițanu (1927-1986), lucrat de sculptorul Veaceslav Jiglițchi



Sursa: foto Iurie Foca

Nicolae Testemițanu (1927-1986), rector al ISMC, ministru al Sănătății, academician, profesor și distins Om de Stat (**Figura 2**); *Nicolai Starostenko* (1897-1972), rector al ISMC, ilustru savant, fondator al școlii de medicină internă din Moldova; *Vasile Procopișin* (1934-2008), savant eminent și patriarh al farmaceuticii moldave; *Diomid Gherman* (1928-2014), personalitate ilustră în domeniul neurologiei, academician al AȘM; *Toma Ciorbă* (1864-1936), ilustru medic umanist din Basarabia, fondator al primului Spital de boli infecțioase din Basarabia în 1896, bacteriolog, diagnostician; *Natalia Gheorghiu* (1914-2001), medic-legendă, pionier al chirurgiei pediatrie în Moldova, academician al AȘ a URSS; *Eugen Gladun* (1936-2014), ministru al Sănătății, membru corespondent al AȘM, personalitate notorie în domeniul obstetricii și ginecologiei, om cu o vastă cultură umanistă. Busturile tuturor acestor personalități au fost realizate cu respectarea asemănării portretistice și cu expresie plastică exemplară în redarea chipurilor de către sculptorul Veaceslav Jiglițchi (n. 1970).

Alexandra Vizitiu (1928-1990), prorector al ISMC, Pedagog Emerit, practician și savant în domeniul microbiologiei; *Constantin Matcovschi* (1930-2015), promotor al farmaceuticii autohtone, primul decan al Facultății de Farmacie a ISMC; *Valentin Topalo* (1943-2020), stomatolog, chirurg, specialist în domeniul chirurgiei oro-maxilo-faciale, monumentul căruia a fost instalat la Clinica de stomatologie universitară de pe strada Mihai Viteazul, nr. 1 din Chișinău. Busturile tuturor acestor personalități de asemenea au fost lucrate de sculptorul Veaceslav Jiglițchi.

Vasilii Cuprianov (1912-2006), șef al Catedrei de anatomie a omului a ISMC, academician al AȘM din URSS. Bustul acestui eminent profesor a fost lucrat și definitivat de sculptorii Tatiana Bazarova-Jiglițchi (n. 1972) și Dmitrii Harsanov, sub îndrumarea sculptorului Veaceslav Jiglițchi, care a monitorizat edificarea bustului.

Mihail Borzov (1899-1983), profesor, primul decan al ISMC, fondator al Școlii de dermatovenerologie; *Nicolae Anestiadi* (1916-1968), ilustru savant, fondator al Școlii naționale de chirurgie cardiovasculară; *Vitalie Bețișor* (1937-2005), promotor al ortopediei contemporane, academician al AȘM; *Timo-fei Moșneaga* (1932-2014), ministru al Sănătății, iscusit manager și Medic al Poporului; *Ion Prisacari*

(1935-1996), profesor universitar, Om de Stat cu nume de rezonanță în medicina autohtonă. Busturile acestor personalități ilustre au fost realizate cu mare grijă pentru detaliul realist de către plasticianul Vasile Sitari (n. 1971). În aceeași parametri artistici se încadrează și alte două busturi lucrate de sculptorul Vasile Sitari – *Ion Marin* (1931-2015), profesor universitar, renumit medic ortoped-traumatolog, talentat savant, ilustru pedagog, și *Ilarion Postolachi* (1936-2011), profesor universitar, șef al Catedrei de stomatologie ortopedică. Bustul lui Ilarion Postolachi a fost instalat în fața Clinicii stomatologice universitare de pe strada Mihai Viteazul, nr. 1.

Boris Șarapov (1897-1969), ilustru savant, fondator al Școlii naționale de neurochirurgie; *Andrei Zorchin* (1919-2005), profesor, fondator al Școlii de fiziopatologie din republică. Busturile acestor medici notorii au fost lucrate cu migală de sculptorul Grigore Sultan (n. 1958).

Ipatie Sorocean (1900-1964), primul rector al ISMC, cel mai grijuliu și iubitor părinte al studenților; *Arsenie Guțan* (1927-2010), personalitate notorie în domeniul stomatologiei naționale; *Gurie Coșciug* (1924-2013), patriarh al oncologiei naționale, savant înzestrat cu modestie excepțională; *Boris Pelin* (1912-1995), profesor la Catedra de anatomie a omului, personalitate ilustră a învățământului superior medical; *Chiril Draganiuc* (1931-2004), ministru al Sănătății, medic ilustru în domeniul afecțiunilor pulmonare, personalitate marcantă a medicinei autohtone; *Valerian Stîrikovici* (1890-1962), profesor, fondator al Școlii pediatrie din republică. Busturile acestor personalități notorii au fost sculptate cu păstrarea aspectului psihologic de către Veaceslav Zaițev (1945-2018). Tot acestui sculptor îi aparține efortul de a crea bustul lui *Roman Coșciug* (1924-1999), șef al Catedrei de terapie nr. 1 a Facultății de Perfecționare a Medicilor a ISMC, Om Eminent al Ocrotirii Sănătății.

Eugen Popșoi (1936-2001), profesor universitar în domeniul istoriei medicinei și cel al medicinei sociale, personalitate de rezonanță cu o vastă cultură. Bustul acestuia a fost lucrat de sculptorul Ion Bolocan (n. 1961), care a reușit să evidențieze starea interioară a portretizatului.

Valentina Halitov (1926-2012), profesor, ilustru medic infecționist, cu tact pedagogic și spirit moral înăscut. Bustul acesteia a fost sculptat de către Tatiana Bazarova-Jiglițchi (n. 1972).

Leonid Cobâleanșchi (1939-1994), rector al USMF *Nicolae Testemițanu*, proeminent savant, cu moralitate și modestie ireproșabile; *Constantin Țăbârnă* (1929-2010), patriarh al chirurgiei naționale, academician al AȘM. Busturile acestor două personalități ilustre din domeniul medicinei autohtone au fost modelate cu inspirație și pătrundere în aspectele psihologice de către sculptorul Grigore Băț (n. 1964).

Anatolie Zubkov (1900-1967), eminent savant, fondator al Catedrei de fiziologie a ISMC, autor al multor studii de fiziologie a omului. Bustul acestui om de știință medicală a fost realizat de sculptorița Natalia Vlasova (n. 1940). *Efim Muhin* (1918-1999), profesor universitar la Catedra de farmacologie. Bustul acestuia, lucrat, de asemenea, de Natalia Vlasova, se află la USMF *Nicolae Testemițanu*, Centrul Universitar de Simulare în Instruire Medicală de pe str. 31 August 1989.

Moisei Ghehtman (1901-1973), vice-ministru al Sănătății, eminent savant, a fondat Catedra de medicină socială și organizare a ocrotirii sănătății la ISMC; *Nikolai Kuznețov* (1897-1988), profesor, patriarh al histologiei practice și al chirurgiei regenerative. Busturile acestor doi medici notorii au fost sculptate cu dedicație de Iuri Terehov (n. 1943). De asemenea, acestui sculptor îi aparțin busturile străluciților medici: *Alexei Molohov* (1897-1966), profesor universitar, fondator al Catedrei de psihiatrie a ISMC; *Constantin Ețco* (1941-2017), unul dintre cei mai importanți specialiști în domeniul medicinei sociale și al managementului sanitar din țară; *Gheorghe Paladi* (1929-2025), profesor universitar, șef al Catedrei de obstetrică și ginecologie, monumentul căruia a fost instalat la Spitalul Clinic Municipal nr. 1; *Ion Lupan* (1952-2017), profesor universitar, academician al AȘM, șef al Catedrei de stomatologie infantilă; *Savelie Rubașov* (?-?), medic eminent, șef al Catedrei de chirurgie.

Aron Cocerghinschi (1898-1971), savant, clinician și fondator al Școlii de obstetrică și ginecologie din Moldova; *Vasilii Cecurin* (1891-1963), fondator al Catedrei de otorinolaringologie a ISMC. Chi-purile acestora, cu atitudine plină de inteligență și demnitate, au fost realizate de către sculptorul Ion Beldii (n. 1938).

Gheorghe Baci (n. 1936), ilustru profesor de medicină legală, academician. Bustul acestuia a fost instalat, în 2021, în prezența protagonistului, la Centrul de Medicină Legală, str. Vladimir Korolenko, nr. 8 din Chișinău.

Caracterul inedit și documentar al Aleii Savașilor și Medicilor Iluștri ai USMF

Este de menționat faptul că sculptorii care au lucrat la Aleea Savașilor și Medicilor Iluștri din Chișinău au considerat, urmărind segmentul nou al Aleii Clasicilor din Chișinău [3] [4], că ar fi mai indicat să fie stabilite aceleași proporții pentru toate busturile. Mai mult ca atât, au decis să fie păstrat și un „stil” documentar, aproape identic, lucrând chipurile de pe fotografiile de epocă, în special cele din acte. Astfel a fost păstrat aspectul unei anumite vârste, pentru aceasta fiind necesară asemănarea portretistică, dar și conferirea unei aluri de umanism și dedicație profesiei, sesizabile în toate chipurile sculptate [5].

Diferiți ca prestașă artistică, cei 14 sculptori au realizat în total 49 de busturi, lucrând preponderent după fotografiile portretizașilor, dar și solicitând părerea apropiașilor acestora. De altfel, a fost importantă și menșinerea unei stilistici, a unui concept unic, în elaborarea căruia artiștii plastici au fost susșinuși de Consiliul Nașional pentru Monumente de For Public, Direcșia Patrimoniu Cultural și Arte Vizuale, Muzeul Nașional de Artă a Moldovei, Asociașia Arhitecșilor din Moldova. A fost importantă și amplasarea armonioasă a busturilor în spașiu arhitectural, lucru la care a contribuit arhitectul Victor Chiosa.

Concluzii

De o însemnătate deosebită pentru tabloul cultural al Republicii Moldova, fiind și de o veritabilă valoare artistică, aceste busturi poartă amprenta atât a personalitașilor notorii și a realizașilor acestora cât și a perioadelor din istorie în care au activat. Contribușia lor la prosperarea știinșelor medicale, ponderea lor ca profesioniști au contribuit la crearea acestui panteon, care va rămâne ca o mărturie a dăruirii de sine a medicilor și farmaciștilor de la USMF *Nicolae Testemișanu* timp de opt decenii.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul Proiectului de cercetare: „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene” (2024-2027) al Institutului Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii din Republica Moldova.

Referinșe bibliografice

1. GROSSU, Iulian; Ion ABABII; Emil CEBAN; Didina NISTREANU; Silvia CIUBREI et al. *Aleea savașilor și medicilor iluștri*. Chișinău, 2015. ISBN 978-9975-82-007-3.
2. RAEVSCHI, Mihail și Dumitru TINTIUC. *Ghidul muzeului Universitașii de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemișanu”*. Chișinău: Medicina, 2011. ISBN 978-9975-113-22-9.
3. TRIFAN, Călina. *Aleea Clasicilor*. Chișinău: ARC, 2009. ISBN 978-9975-61-541-9.
4. DEMCENCO, Nicolae; Ion HÎNCU; Tamara NESTEROV; Petru RAILEAN; Ion CHIRTOACĂ et al. *Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova*. Chișinău: Știinșă, 1993. ISBN 5-376-01429-0.
5. Aleea savașilor și medicilor iluștri din Chișinău. In: *Wikipedia*. Enciclopedia liberă. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Aleea_savan%C8%9Bilor_%C8%99i_medicilor_ilu%C8%99tri_din_Chi%C8%99in%C4%83u [accesat 2025-05-235).

Manuscris primit la 15. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 29. 05. 2026.

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

METAMORFOZE ALE SIMBOLULUI ÎN IMAGINARUL VIZUAL: VINCENT VAN GOGH ȘI ANSELM KIEFER

THE METAMORPHOSIS OF THE SYMBOL IN THE VISUAL IMAGINARY: VINCENT VAN GOGH AND ANSELM KIEFER

OANA MARIA POPESCU¹

doctor, asistent de cercetare,
Universitatea de Vest din Timișoara, România

<https://orcid.org/0009-0003-4490-5290>

CZU 75.071.1(492+430)

75.047

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.26>

Natura reprezintă un reper al inspirației artistice care se regăsește recurent în diferite perioade ale istoriei artei. Acest motiv contribuie la crearea unui dialog care pune accentul pe studiul relațiilor vizuale, temporale și conceptuale dintre opera lui Vincent van Gogh și cea a lui Anselm Kiefer. Elemente recurente, cum ar fi câmpul, cerul, lumina și materia, devin repere vizuale identificabile în creațiile celor doi artiști, natura având rolul de a oferi inspirație și de a constitui un spațiu al contemplației sinelui. În pictura lui Vincent van Gogh aceste elemente reprezintă expresii ale unei interiorități dinamice; în lucrările lui Anselm Kiefer acestea se transformă în forme materializate, încărcate de sens, memorie și temporalitate.

Cuvinte-cheie: dialog artistic, simbolism, temporalitate, materialitate, motive recurente, Vincent van Gogh, Anselm Kiefer

Nature serves as a source of artistic inspiration that recurs throughout various periods of art history. This theme helps foster a dialogue that highlights the visual, temporal, and conceptual relationships between the works of Vincent van Gogh and Anselm Kiefer. Recurring elements, such as the field, the sky, light, and matter, become identifiable visual landmarks in the creations of the two artists, with nature serving to provide inspiration and to constitute a space for self-contemplation. In Vincent van Gogh's paintings, these elements represent expressions of a dynamic inner world; in Anselm Kiefer's works, they transform into materialized forms, imbued with meaning, memory, and temporality.

Keywords: artistic dialogue, symbolism, temporality, materiality, recurring motifs, Vincent van Gogh, Anselm Kiefer

Introducere

Natura reprezintă o sursă de inspirație care cunoaște diverse nuanțări și interpretări pe parcursul diferitelor perioade ale istoriei artei. Analiza lucrărilor celor doi artiști de referință, Vincent van Gogh și Anselm Kiefer, are scopul de a demonstra că între operele acestora există un dialog al creației vizuale. Cei doi artiști folosesc repere ale realității, care își găsesc originea în lumea naturală, însă modul de tratare al acestora diferă. Opera lui Vincent van Gogh se înscrie în contextul istoric al postimpresionismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea, caracterizat prin explorarea expresivității subiective, a intensității cromatice și prin valorificarea limbajului pictural ca mijloc de exprimare a trăirii interioare [1 p. 7]. Practica artistică a lui Anselm Kiefer este asociată neoexpresionismului și artei contemporane, evidențiind o orientare către materialitate, memorie și dimensiune istorică a imaginii. În lucrările sale se conturează o tensiune între perspectiva interpretativă asupra istoriei și ancorarea în materialitatea lumii reprezentate, sugerând imposibilitatea unei detașări complete față de realitate și trecut [2 p. 87]. Simbolul nu este analizat doar ca simplu semn, ci ca formă vizuală integrată într-un sistem compozițional complex, care se transformă și transcede limitele temporalității. „În spatele operei se ascunde omul, și opera trebuie să spună tot” [3 p. 22]. Pornind de la această premisă, opera de artă inițiază un dialog nonverbal între sensibilitatea, intenția artistului și transpunerea mesajului artistic.

¹ E-mail: maria.popescu@e-uvv.ro

Punctul comun de inspirație identificat este natura, privită ca spațiu de proiecție contemplativ, emoțional sau situațional, care, deși este interpretată diferit în funcție de contextul istoric și artistic, generează forme vizuale recunoscutibile și comparabile. Cercetarea constă în identificarea elementelor comune din lucrările analizate, urmată de o examinare a acestora din punct de vedere tehnic și compozițional. Se urmărește modul în care limbajul vizual evoluează în timp și modul în care simbolurile sunt utilizate, transformate sau reinterpretate în practica artistică a artiștilor de referință.

Cadru teoretic și metodologie

Simbolul în arta vizuală

Prin definiție, simbolul cunoaște o serie de interpretări explicative; convențional acesta poate fi definit astfel: „Simbol, simboluri, s.n. 1. Semn, obiect, imagine care reprezintă sau evocă o idee, o noțiune, un sentiment; procedeu expresiv în artă și literatură, prin care se sugerează o idee sau o stare sufletească. 2. Semn convențional folosit în știință și în tehnică pentru notarea anumitor noțiuni, operații, cantități etc.” [4 p. 552]. Definirea simbolului în context artistic implică necesitatea abordării retrospective a caracterului expansiv al semnelor. Simbolul apare ca element necesar al receptării și consemnării realității, astfel „gândirea simbolică este capabilă de a extrage din realitate, într-un proces de analiză tot mai precis, simboluri ce constituie, în paralel cu lumea reală, lumea limbajului, prin care este asigurată abordarea realității” [5 pp. 265-266]. Reperetele realității artistului sunt transpuse în operă printr-un proces de transfigurare simbolică, în care elementele vizibile sunt reinterpretate în funcție de experiența și sensibilitatea individuală. Realitatea reprezintă „imaginea ființelor și a lucrurilor așa cum ne-o dau habitudinile simțurilor și ale spiritului” [6 p. 34]. Percepția elementelor realității se manifestă distinct pentru fiecare artist; aceasta nu reprezintă o imagine brută, ci o imagine modelată de percepție și de structurile sale afective. Din perspectiva filosofiei artei, F.W.J. Schelling afirmă: „Elucidarea esenței artei sunt *natura*, pe latura obiectului creației, și *sufletul*, pe latura subiectului creator” [7 p. 478]. Sensibilitatea artistului spre recepționarea unor simboluri sau elemente care compun spectrul vizibil se diferențiază în abordarea prezentată de cei doi artiști, fiind evidențiat modul în care simbolul nu reflectă realitatea în mod direct, ci o reconfigurează în mod diferențiat. În pictura lui Vincent van Gogh realitatea se transpune într-un registru cromatic expresiv, dominat de emoție; în opera lui Anselm Kiefer aceasta este reinterpretată subiectiv prin materialitate și prin raportarea la memorie. În universul creativ al pictorului Vincent van Gogh simbolul este construit prin intermediul strălucirilor cromatice, al gestului pictural și al ritmului compozițional ca formă de exteriorizare a trăirii interioare. În compozițiile lui Anselm Kiefer simbolul dobândește o dimensiune materială, tactică și brută, fiind integrat în substraturile lucrării prin utilizarea unor materiale concrete, devenind astfel purtător al memoriei și al semnificației personale. În cadrul celor două lucrări de referință, poate fi identificată o serie de elemente recurente precum *păsări* nuanțate în tonuri de negru, *câmpul* care se distinge în tonalități de ocru, *pământ* și *cer*. Prin analiza atentă a fiecărui element-simbol pot fi descoperite interpretări subiective ale unor simboluri arhetipale, care, prin însăși natura lor, sunt încărcate de semnificație.

Metodologia cercetării

Metodologia cercetării se bazează pe o analiză comparativă, care integrează mai multe niveluri de interpretare: compozițional, simbolic și tehnic. Analiza compozițională urmărește organizarea spațiului compozițiilor studiate, relațiile dintre elemente și dinamica substraturilor operelor. Analiza simbolului are scopul de a identifica și a interpreta semnificațiile asociate motivelor recurente, precum câmpul, cerul sau lumina, în funcție de contextul artistic și de intenția autorului. Analiza materialelor utilizate evidențiază rolul materiei în construcția sensului, urmărind modul în care aceasta devine nu doar un simplu suport, ci și o componentă a discursului vizual, în special în cazul practicii artistice a lui Anselm Kiefer, în contrast cu abordarea picturală a lui Vincent van Gogh. Motivul recurent face referire la elementul de legătură care are menirea de a iniția un dialog retrospectiv între creațiile, sensibilitatea și simbolurile utilizate de cei doi artiști de referință.

Limbajul vizual în opera lui Vincent van Gogh

În operele lui Vincent van Gogh natura devine un spațiu interiorizat și contemplativ, în care artistul „continuă opera naturii” [8 p. 58]. Mediul natural, câmpul, cerul, lumina și formele organice prezintă un reper permanent de inspirație pentru artist. În scrisorile sale acesta descrie adesea elementele naturale, atribuind nuanțări cromatice specifice fiecărui reper. Expresivitatea tușelor picturale, realizate adesea în tehnica *impasto*² [9 p. 294], este remarcabilă atât din punct de vedere al aplicării armoniilor și contrastelor cromatice cât și pentru dinamismul și narativitatea lucrărilor sale. Sensibilitatea artistului se manifestă prin descoperirea unui univers microscopic, în care fiecare tușă de culoare definește un microunivers interior și conferă o notă distinctă lucrărilor sale. Creația sa nu este atribuită unui spațiu definit sau unei perioade temporale determinate; artistul creează în contexte geografice diferite de-a lungul vieții, descoperind în fiecare dintre acestea noi repere vizuale și cromatice oferite de natură. În scrisorile sale, menționează adesea contrastele cromatice pe care le descoperă în reperele naturale. Galbenul solului care conține irizații violet, aspect menționat în scrisorile adresate lui Bernard din 18 iunie 1888, flora și fauna de la Montmajour reprezentate în nuanțe de verde crud sau oranjul luminos al florilor, descris într-o scrisoare adresată lui Theo din 9 iulie 1888 [10 pp. 51-53] denotă o preocupare constantă a artistului pentru contrastele și armoniile cromatice. Expresivitatea culorilor și a tușelor picturale, relația dintre materie și emoție se armonizează pe suprafața picturală în tonuri distincte de culoare, cu o atenție deosebită atribuită fiecărui element vizual. Fiecare element al compoziției contribuie la complexitatea imaginii și la capacitatea acesteia de a transmite o stare afectivă distinctă.

Materialitate și memorie în opera lui Anselm Kiefer

Transformarea simbolului în materialitate se realizează diferit în cazul celor doi artiști: în cazul lui Vincent van Gogh simbolul dobândește formă prin transpunerea picturală a tușelor de culoare precum ocru, galben, verde crud, oranj, albastru; în creația lui Anselm Kiefer actul pictural este fragmentat și depășește limitele tradiționale ale picturii, generând un spațiu destinat contemplației introspective. Spațiul propus de Anselm Kiefer oferă un cadru larg, adesea incert al mesajului simbolic. Atenția asupra detaliilor, dispunerea elementelor naturale în forme abstracte creează un dialog deschis cu creația lui Vincent van Gogh. Dialogul dintre cei doi artiști, deși separați de diversitatea curentelor istorice și de distanța temporală, este totuși pregnant și relevant în cadrul celor două lucrări de referință analizate.

Anselm Kiefer utilizează materiale precum pământ, paie și cenușă, care reprezintă în mod tangibil rezultatele naturii. Pământul roditor este privit ca prezență a vieții și sursă de hrană pentru om, dar și ca simbol al sfârșitului acesteia. Paiele reprezintă urma secerării recoltelor care oferă hrană. Cenușa reprezintă elementul finalității, al focului purificator care transformă materia în substanță. Massimo Cacciari descrie pictura lui Anselm Kiefer ca fiind asemănătoare unui proces alchimic în care elementele sunt descompuse și transformate pentru a-și pierde identitatea inițială și a genera o nouă formă de prezență. „Pictură=ardere. Reprezentarea este transformarea și dizolvarea” [11 p. 11]. Natura este utilizată ca spațiu al memoriei și temporalității în creația artistică, fiind un cadru viu și un martor constant al trecerii timpului, care cunoaște o existență continuă și un ritm ciclic al transformărilor. Memoria locului, memoria pământului, memoria personală sunt elemente care se regăsesc recurent în practica artistică a lui Anselm Kiefer. Artistul utilizează adesea peisajul ca nucleu al lucrărilor sale, inspirându-se din cadrele naturale cotidiene. Peisajul devine un motiv central care arhivează și transpune memoria. Efectele trecerii timpului și degradarea materiei contribuie la definirea creației sale, astfel încât „pentru o mare parte a carierei sale, peisajul înnegrit și ars a dominat subiectul lucrărilor sale” [12 p. 133]. Strălucirea cromatică prezentă în picturile lui Vincent van Gogh, în contrast cu regis-

2 *Impasto* – strat gros de vopsea opacă (de obicei vopsea în ulei), care păstrează vizibile urmele pensulei sau ale altui instrument de aplicare; cf. Ian Chilvers, *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, 2003, „impasto” (p. 294). Traducere realizată de autor.

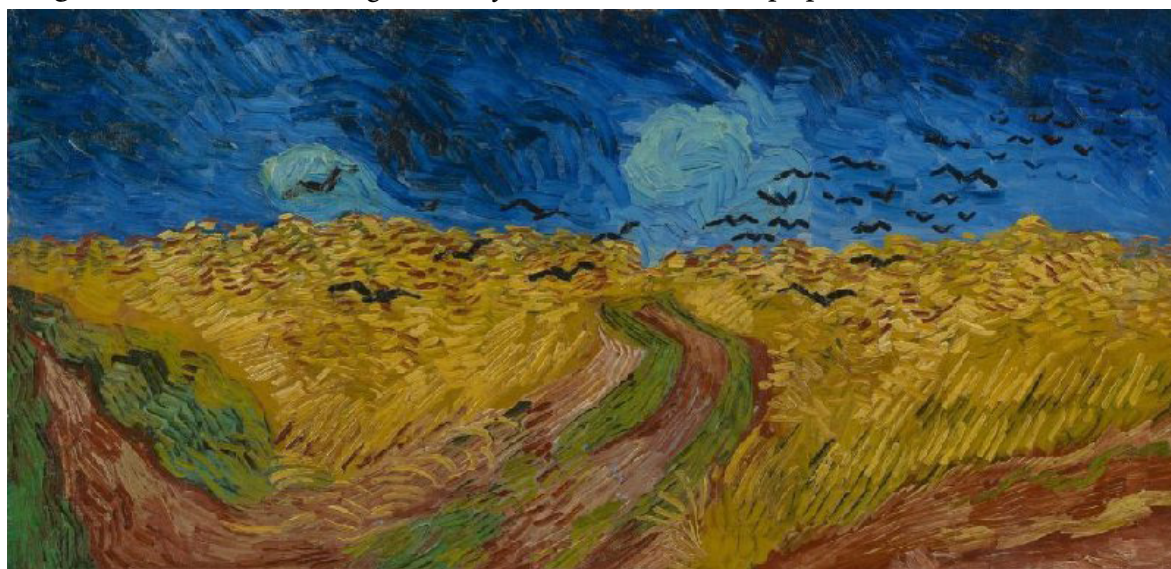
trele cromatice austere utilizate de Anselm Kiefer, pare să se estompeze treptat, tușele devin mai temperate, iar cerul este redat în nuanțe grizate, de gri plumburiu, conturând astfel un registru emoțional complex și tensionat. Alegerea unei palete cromatice nesaturată, comparativ cu cea folosită de Vincent van Gogh, diminuarea luminii și opacizarea cerului adâncesc aspectul contemplativ asupra fragilității memoriei, a timpului și a permanenței materiei.

Analiză comparativă: continuități și discontinuități

Analiza comparativă a lucrărilor lui Vincent van Gogh – *Wheatfield with Crows* (1890) și ale lui Anselm Kiefer – *The Crows* (2019), are scopul de a determina elementele comune ale creației, modul de interpretare subiectivă a acestora și semnificația atribuită în contextul compozițional. „Vincent van Gogh și Anselm Kiefer împărtășesc o admirație profundă pentru natură. Kiefer realizează adesea peisaje pe care le consideră martori ai istoriei umane. La Van Gogh, peisajele sunt de asemenea „vii”, exprimând emoții și trăiri interioare. Grâul sau reprezentările grâului apar în lucrările ambilor artiști ca o referință la ciclul vieții” [13].

În lucrarea *Wheatfield with Crows* (**Imaginea 1**) Vincent van Gogh folosește ca motiv câmpul de grâu, cerul și lumina, natura fiind folosită ca expresie a emoției și a stării interioare. Tehnic, lucrarea este realizată în culori de ulei pe pânză, cu tușe vizibile și stratificări cromatice. Poate fi remarcată o paletă cromatică vibrantă și un contrast puternic între câmp și cer, care formează o compoziție dinamică, generând ritm vizual și profunzime. Simbolic, natura exprimă trăirile, iar câmpul și cerul devin o extensie a universului său lăuntric. Efectul vizual este unul intens, emoțional și subiectiv, marcat de mișcare și vitalitate cromatică.

Imaginea 1. Vincent van Gogh, *Wheatfield with Crows*, ulei pe pânză, 50.5 cm x 103 cm, 1890



Sursa: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

În lucrarea *The Crows* (**Imaginea 2**) Anselm Kiefer folosește ca motiv central pământul, paie și materialele brute, punând accent pe memorie și dimensiunea istorică.

Tehnic, lucrarea utilizează materiale neconvenționale precum pământ, paie și cenușă, rezultând o suprafață densă, cu textură reliefată. Formal, predomină tonurile închise, culorile slab saturate și o compoziție statică, monumentală, organizată în planuri stratificate care contribuie la accentuarea greutății materiei. Simbolic, natura și materia devin purtătoare ale memoriei și efectelor timpului, iar sensul este concentrat în materialitate, nu în expresivitate emoțională directă. Efectul vizual este contemplativ și sobru, evocând ideea de permanență și de sedimentare istorică.

Imaginea 2. Anselm Kiefer, *The Crows*, tehnică mixtă, 2019

Sursa: Collection of the artist © Anselm Kiefer, courtesy White Cube Photo: Georges Poncet

Concluzii

Cercetarea evidențiază existența unui dialog vizual, conceptual și simbolic între opera lui Vincent van Gogh și cea a lui Anselm Kiefer, în pofda distanței istorice care îi separă, demonstrând continuități semnificative la nivelul raportării la natură și al motivelor recurente. Natura funcționează ca element de inspirație primordial în ambele practici artistice, devenind un element esențial al imaginarului vizual, cunoscând funcții diferite. În picturile lui Vincent van Gogh, aceasta reprezintă spațiul expresivității și al trăirii subiective. În compozițiile realizate de Anselm Kiefer natura devine un suport al memoriei, al istoriei și al materialității încărcate simbolic. În picturile lui Vincent van Gogh, simbolul este exprimat prin gest pictural și culoare; în opera lui Anselm Kiefer, acesta este integrat în materie, textură și procese de degradare și stratificare. Analiza comparativă confirmă faptul că, deși limbajul vizual utilizat de cei doi artiști este distinct, acesta găsește un reper comun în explorarea unor motive similare precum natura, timpul, memoria și ciclul existențial, contribuind astfel la înțelegerea evoluției imaginarului vizual.

Referințe bibliografice

1. THOMSON, Belinda. *Post-Impressionism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.
2. GILMOUR, John. *Fire on the Earth: Anselm Kiefer and the Postmodern World*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
3. GUICHARD-MEILI, Jean. *Să privim pictura*. București: Meridiane, 1980.
4. BREBAN, Vasile. *Dicționar al limbii române contemporane*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.
5. LEROI-GOURHAN, André. *Gestul și cuvântul*. Vol. 1. București: Meridiane, 1983.
6. BERGER, René. *Descoperirea picturii*. Vol. 1. București: Meridiane, 1975.
7. SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filozofia artei*. București: Meridiane, 1992.
8. PROUDHON, Pierre-Joseph. *Principiul artei și destinația ei socială*. București: Meridiane, 1987.
9. CHILVERS, Ian. *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford: Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19-860477-7.
10. VAN GOGH, Vincent. *Letters from Provence: Illustrated Letters*. Edited by Martin BAILEY. London: Collins & Brown, 1990. ISBN 0-517-12032-1.
11. CACCIARI, Massimo și Germano CELANT. *Anselm Kiefer*. Milano: Charta, 1997. ISBN 88-8158-130-2.
12. ROSENTHAL, Mark. *Anselm Kiefer*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.
13. „Who is Anselm Kiefer”. *Art and Stories. Van Gogh Museum*. Disponibil: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/who-is-anselm-kiefer> [accesat 2026-04-06].

Manuscris primit la 4 mai 2026. Acceptat pentru publicare la 11 iunie 2026.

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

ARCHETYPAL SYNTHESIS IN THE CREATION OF MIHAIL GRECU

SINTEZA ARHETIPALĂ ÎN CREAȚIA LUI MIHAIL GRECU

LUDMILA MOKAN-VOZIAN¹doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă din Chișinău<https://orcid.org/0000-0001-5350-4921>

CZU 75.071.1(478)

75.04(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.27>

Studiul analizează universul artistic al lui Mihail Grecu, personalitate marcantă a artei basarabene contemporane, unde estetica devine reflecție asupra identității. Opera sa se fundamentează pe tradiție, folclor și modernism, transformând realitatea imediată în simboluri universale. Lucrările timpurii evidențiază rigoarea construcției și refuzul decorativismului, iar trecerea spre simbol se conturează prin structuri geometrice. Satul și spiritualitatea rurală constituie surse de arhetipuri, transfigurate în compoziții precum „Ospitalitate”, unde gestul arhaic devine declarație de demnitate. Identitatea este concepută ca proces dinamic, de la local la universal, vizibil în „Fetele din Ceadîr-Lunga” sau „Zi de toamnă”. Prin tehnici inovatoare și simbolistică abstractă Grecu reînnoiește tradiția, oferind un limbaj organic ce unește istoria și modernitatea. Creația sa se impune ca model de revitalizare culturală, demonstrând că identitatea artistică este o regenerare continuă a spiritului prin actul creației.

Cuvinte-cheie: identitate, tradiție, modernitate, simbolism plastic, arhetipuri colective

The study analyses the artistic universe of Mihail Grecu, a major personality of contemporary Bessarabian art, where aesthetics becomes a reflection on identity. His work is based on tradition, folklore and modernism, transforming immediate reality into universal symbols. Early works highlight the rigor of construction and the refusal of decorativism, and the transition to symbol is outlined through geometric structures. The village and rural spirituality constitute sources of archetypes, transfigured in compositions such as “Hospitality”, where the archaic gesture becomes a declaration of dignity. Identity is conceived as a dynamic process, from local to universal, visible in “The Girls from Ceadir-Lunga” or “The Autumn Day”. Through innovative techniques and abstract symbolism, Grecu renews tradition, offering an organic language that unites history and modernity. His creation stands out as a model of cultural revitalization, demonstrating that artistic identity is a continuous regeneration of the spirit through the act of creation.

Keywords: identity, tradition, modernity, artistic symbolism, collective archetypes

Introduction

Mihail Grecu is considered by specialized historiography to be the founder of Bessarabian plastic modernism and one of the artisans of what was later called the National School of Painting in the Republic of Moldova. Of the over seventy works he signed throughout his career, six canvases – including *Hospitality*, *Recruits*, *The Autumn Day* and *The Girls from Ceadir-Lunga* – are today considered heritage landmarks of Moldovan painting [1]. The artist's biographical path is atypical for an Eastern European creator of the last century: initially formed in the interwar Romanian artistic environment, he continued his activity after 1940 in a political regime that did not look favourably on the free expression of aesthetic individuality. However, through the tenacity of a personal vision, he managed to give birth to a plastic language that would influence several generations of artists from the area between the Prut and the Dniester rivers.

Through this study, we do not intend to review biographical data, but rather try to understand the internal mechanism of creation: the way in which Mihail Grecu took elements from the life of the Bessarabian village, from local customs, from Christian-popular practices and from collective memo-

¹ E-mail: mokan-vozian.ludmila@upsc.md

ry, transforming them into a set of key images – the hearth, the hospitable gesture, the female face, the harvest, etc. – to which he gave a symbolic weight that goes beyond the strictly ethnographic framework. We conventionally call this operation “archetypal synthesis”: not a decorative juxtaposition of traditional motifs, but a process of essentialization through which the concrete reality of the village is transformed into a space for inner reflection, and the story of a community becomes a parable about the human condition in general.

Biographical landmarks: the formation of a visionary between two cultural worlds

Coming from a region of ethnic and linguistic encounter (his birthplace appears in sources either under the name Faraonovca or in the Romanian form Faraoni, a territory currently located in the Odessa region, Ukraine), Mihail Grecu had, as is evident from his own accounts, a difficult childhood, which he later recalled with affection. His artistic training occurred at the meeting of two distinct cultural traditions, and it was precisely this meeting that later became the main source of his plastic language.

During the interwar period, the young artist studied at the Academy of Fine Arts in Bucharest, where he came into contact with professors such as Francisc Șirato, Nicolae Dărăscu and others [2], from whom he took over a certain discipline of compositional construction and a specific sensitivity for color, close to the modern Romanian painting of the era. The year 1940 brought a radical change: following the annexation of Bessarabia by the Soviet Union, Grecu left Bucharest and settled in Chisinau, where he continued his studies at the Republican School of Fine Arts, under the guidance of Moisei Gamburd, himself trained at the Academy of Fine Arts in Brussels [3]. This double affiliation – to the Romanian artistic space and to a Central European tradition transmitted through the Chisinau school – helps to understand the stylistic synthesis of his work, where the rigor of drawing coexists with an expressive chromatic palette. Most of Grecu's career took place under the Soviet regime, in a climate in which a personal artistic vision, which did not fully obey the canon of socialist realism, could bring professional problems. Various sources mention difficult periods in the painter's career, which he overcame by constantly refusing to adapt his art to official requirements. Since 1946 he has been a member of the *Union of Fine Artists* of Chisinau, and since 1958 his works have been included in the collection of the *State Museum of Art of the Moldavian S.S.R.* (today the National Museum of Art of Moldova). In 1966 and 1970 he received official distinctions – gold medals of the Republican Exhibition of Achievements of the National Economy of the U.S.S.R. – for the canvas *The Autumn Day* and, respectively, for the triptych *History of a Life*, and in 1991, already after the proclamation of independence, the work *Homage to the Ancestors* received the Grand Prize at the first edition of the Moldavian Salons, organized in Romania [4].

Mihail Grecu's studio functioned, according to several testimonies, as a training space for artists such as Andrei Sârbu, Andrei Mudrea, Dumitru Peicev, Iurie Platon, etc. In 2016, on the occasion of the centenary of his birth, the Moldovan authorities dedicated an anniversary year to the artist, and in 2018 the National Museum of Art of Romania hosted a large retrospective exhibition, bringing together 72 works from the heritage of the *National Museum of Art of Moldova* – an important moment for the knowledge, in the Romanian cultural space, of an artist less visible to the public beyond the Prut, but considered, in Bessarabia, the most important representative of the national school of painting [5].

Conceptual framework: the archetype and the problem of symbolic synthesis in visual art

The notion of archetype comes from the analytical psychology of Carl Gustav Jung [6] and describes those basic symbolic patterns, common to the collective unconscious, that appear in dreams, in myths, in rituals and, equally, in artistic creation. Transposed into the field of visual arts, the idea of archetypal synthesis involves the identification of those motifs – the hearth, the threshold of the house, the cross, the spiral, the harvest, the hospitable gesture, the maternal face – which, although they

originate in a specific ethnographic context, end up functioning as recognizable symbols beyond the borders of the culture that produced them.

Art critics and others have often resorted to such a reading of Mihail Greco's work [7, 8, 9], even if not with the tools of Jungian theory. Thus, it was noted that, starting in the 1960s, the painter showed an increasingly pronounced interest in integrating elements of popular spirituality into his own creation, the artist himself explaining, in a discussion that remained known, that he was not only interested in the local specificity, but rather in what could be called the creative genius of simple people, viewed in a broad, universal, not just Bessarabian sense [10].

Also, former disciples of the master, including Tudor Zbârnea, emphasized the innovative nature of his approach, showing that Greco managed to propose new aesthetic principles precisely because his work put into circulation ideas and symbols from several cultural areas at once [10] – an observation coming from within the artistic process, which confirms the synthetic, trans-cultural side of the images that the painter developed throughout his career.

The archetypal synthesis should not be understood here as a simple decorative combination of folkloric-inspired motifs, but as a real process of transformation: the object of ethnographic origin – the jug, the basket, the agricultural tool, the traditional garment – is gradually emptied of purely descriptive detail and reduced to a simple formal structure (the circle, the spiral, the cross, the triangle), capable of carrying a broader symbolic charge than the object from which it started.

The formative stage: from the observation of the object to the germs of the symbol

Mihail Greco's youthful works show a constant concern for the solidity of the compositional construction and for a certain austerity of form, opposed to any purely decorative temptation. In this stage, the artist starts from the direct exercise of observation – still life, peasant portrait, rural interior scene – in order to gradually form a plastic vocabulary that he would later develop in an increasingly symbolic direction.

The triptych *History of a Life* (1967), (awarded the gold medal of the Republican Exhibition of the U.S.S.R. in 1970) also dates from this transitional period, consisting of the panels *Childhood*, *Tractor Driver* and *Family*. Even through the titles alone, the work develops the artist's intention to construct, from the life stages of a collective, anonymous character, an exemplary existential path: childhood as the starting point, work – represented by the tractor driver, a frequent motif in the official iconography of the era, but here reinterpreted – as a stage of maturation through effort, and the family as the natural fulfilment of this path. The organization of the work into three parts, itself an ancient form of structuring the story, found in rites of passage in many traditional cultures, develops, under the appearance of a common theme for the era, a deeper reflection on the cyclical nature of existence.

The canvas *Recruits* (1965), considered one of the most representative works of Moldavian painting, illustrates the encounter between a way of using colour close to that of Van Gogh – a painter for whom Greco had a confessed admiration – and the aesthetics of folk art, noted for its compositional unity and artisanal finesse. It is a conclusive example of the way in which the artist takes a language of Western modernism and puts it at the service of a local theme, developing that combination of tradition and modernity that would remain the defining feature of his entire work.

The village as an archetypal reservoir: hearth, hospitality, ritual

If the stage of youth outlines the formal instrumentation, the sixties and seventies of the last century mark the moment when the Bessarabian village becomes for Mihail Greco a true source of archetypes – not in the sense of a simple illustrative collection of folkloric motifs, but as a spiritual source from which the artist extracts the fundamental symbolic structures of his mature work. In the same vein, the art critic Eleonora Brigalda remarked "M. Greco sees in the symbol the image of an archetype, which preserves the existence of a primitive, fundamental language" [11 p. 157].

The programmatic work *Hospitality* (1967), the result of a long period of artistic searches, develops the theme of welcoming the guest with bread and salt – an essential ritual gesture of the Romanian/Bessarabian peasant culture and, more generally, of the agrarian civilizations of central and eastern Europe. The particularity of the coloristic work was noted: the white tones of the main motifs stand out against an all-white background, with bright colour accents inserted into the structure of the painting, a plastic solution through which the idea of ritual purity associated with the hospitable gesture gains direct formal expression. Through this work, an everyday gesture, specific to a specific area – Bugeac, southern Bessarabia – is elevated to the rank of an emblem of human dignity in general, the artist managing to give a rigorous compositional form to an entire way of being of the rural community.

The work *The Hearth in Bugeac* (1982) also falls in the same direction, often mentioned alongside *Hospitality* and *The Girls from Ceadir-Lunga* as an example of the artist's constant concern, after 1960, for the integration of the popular spirit into his own painting. The hearth – a domestic place by definition, but also an ancient symbol of the centre, of family continuity and of the sacredness of the home in agrarian cultures – appears in Grecu as a recurring plastic structure, resumed in different forms throughout his entire career.

In the eighth decade of the last century, an important technical change takes place: the artist resorts to less common materials for easel painting – bitumen, industrial pigments, bronze and silver powder, spray paints [5] – through an experiment that is not only related to the formal search, but also contributes to the outline of his own artistic universe, with almost spiritual accents. It is the period in which his works acquire a special depth, the material texture of the pictorial surface becoming itself a carrier of meaning – the roughness, opacity or metallic shine being put in relation to themes related to memory, the passage of time and the deep, almost organic connection with the land and rural life.

From the regional face to the icon of universality: identity and transfiguration

One of the artist's most famous works, *The Girls from Ceadir-Lunga* (1960), illustrates very well the process of identity transformation on which, in our opinion, the entire archetypal synthesis of Grecu's painting is based: starting from a specific human face, geographically and ethnographically linked to a specific locality in southern Bessarabia – Ceadir-Lunga, a settlement with a mixed Romanian, Gagauz and Bulgarian population –, the artist constructs an image of femininity that goes beyond the regional particular, by eliminating any anecdotal detail, in order to arrive at a form of symbolic generality. This process is not isolated in his work: it is found, with similar means, in an entire series of portraits and rural scenes through which Grecu builds, over the years, a gallery of human types with exemplary value.

The work *Homage to the Ancestors*, awarded the Grand Prize at the first edition of the Moldavian Salons organized in Romania in 1991, marks, towards the end of the artist's career, an explicit synthesis of the identity theme: the title itself reveals the idea of an uninterrupted connection between generations, of a spiritual continuity with the ancestors – a central theme for any archetypal thinking, to the extent that the archetype presupposes precisely the transmission of stable symbolic structures beyond the immediate historical context. It is noteworthy that this transition from the particular to the universal takes place in an artist who carried out most of his activity in a political context that viewed with distrust any uncontrolled manifestation of ethnic or religious identity. The fact that Grecu's work nevertheless managed, under the appearance of an officially tolerated ethnographic interest, to convey a profound reflection on identity and the sacred, explains the way he is viewed today: as an artist who preserved his creative freedom and inner coherence in a historical period strongly marked by the political factor.

Colour, matter, and technique as vehicles of the sacred

An important aspect of the archetypal synthesis achieved by Mihail Grecu concerns the connection between the symbolic content and the plastic means actually used. Commentators almost

unanimously recognize his quality as an exceptional colourist, with a luminous temperament, whose pictorial logic is based on the relationship between warm and cold tones, between light and shadow [12]. The works *The Autumn Day* (1964), (awarded a gold medal in 1966) and *Supper in the Field* (1970-1971) are frequently mentioned as examples of this chromatic force, achieved through a wealth of yellow-reddish shades that evoke, at the same time, the light specific to the season and a symbolic warmth linked to the harvest and abundance.

The artist's technical innovative side – the use of collage, fluorescent dyes, metallic effects obtained with bronze or aluminium powder – should not be seen separately from his archetypal project, but rather as a natural continuation of it: the experiment with the material becomes, for Grecu, a means of obtaining new tactile and optical qualities of the painted surface, capable of suggesting something beyond simple representation, almost the nature of a ritual gesture in itself. In a context in which any formal innovation was viewed with suspicion by the cultural authorities, this technical experimentalism was one of the means by which Grecu managed to impose, on the scale of the entire artistic space, new aesthetic criteria.

Conclusions

The archetypal synthesis achieved by Mihail Grecu lies precisely in his ability to transform the concrete elements of the Bessarabian village — the hearth, the hospitality, the folk costume, the harvest, the regional human face — into a plastic language capable of expressing ideas with universal value: the continuity between generations, the sacredness of the home, the dignity of the hospitable gesture, the cyclical nature of existence.

His legacy, confirmed by the trajectory of his disciples and by the institutional recognition, remains a relevant example of how art can transform the historical and spiritual reality of a community into a language whose cultural relevance transcends the spatial and temporal boundaries of the context in which it was born.

Bibliographical references

1. *Despre cel mai mare pictor al Basarabiei: Mihail Grecu*. 5 ianuarie 2017. Disponibil: <https://www.artindex.ro/2017/01/05/despre-cel-mai-mare-pictor-al-basarabiei-mihail-grecu/> [accesat 2026-04-25].
2. GRECU-PEICEV, Tamara. Talent magnific, spirit combativ. *Limba română: revistă de știință și cultura*. Chișinău, 2011, nr. 3–6, anul XXI. Disponibil: <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1219> [accesat 2026-05-05].
3. *Mihail Grecu – între metaforă și realitatea obiectivă*. Disponibil: <https://mnar.ro/descopera/expozitii-temporare/251-mihail-grecu-%E2%80%93-%C3%AEntre-metafor%C4%83-%C8%99i-realitatea-obiectiv%C4%83/608-mihail-grecu-%E2%80%93-%C3%AEntre-metafor%C4%83-%C8%99i-realitatea-obiectiv%C4%83> [accesat 2026-03-05].
4. Mihail Grecu In: *Wikipedia*. 5 ianuarie 2017. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Mihail_Grecu [accesat 2026-5-05].
5. LAINICI, D. *O superbă expoziție a celui mai mare pictor basarabean: Mihail Grecu*. 3 mai 2018. Disponibil: <https://evz.ro/expozitie-mihail-grecu.html> [accesat 2026-02-05].
6. JUNG, Carl Gustav. *Opere complete - 9/1. Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Trei, 2014. ISBN 978-973-707-942-8.
7. TOMA, Ludmila. *Mihail Grecu*. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1997. ISBN 9975-68-000-3.
8. TOMA, Ludmila. *Mihail Grecu*. Chișinău: ARC, 2005. ISBN 9975-61-411-5.
9. TOMA, Ludmila și GRECU-PEICEV Tamara. *Mihail Grecu: 100 de ani de la naștere*. Chișinău: Epigraf, 2016. ISBN 978-9975-125-95-6.
10. *Mihail Grecu, centenarul unui mare artist*. 24 noiembrie 2016. Disponibil: <https://moldova.europalibera.org/a/28137334.html> [accesat 2026-02-05].
11. BRIGALDA, Eleonora. Mihail Grecu și valorile simbolice ale artei naționale. *ARTA*. Chișinău: 2016, vol. XXV, nr. 1, pp. 156–158. ISSN 2345-1181.
12. *Grecu Mihail*. 9 ianuarie 2012. Disponibil: <https://www.artindex.ro/2012/06/09/grecu-mihail/> [accesat 2026-05-05].

Manuscris primit la 19.05.2026. Acceptat pentru publicare la 19.06.2026.

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

SINTEZA ARTELOR PLASTICE ȘI A ANIMAȚIEI

SYNTHESIS OF FINE ARTS AND ANIMATION

STEPAN CRANI¹doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0009-0007-9680-890X>IARÎNA SAVIȚKAIA-BRAGHIN²doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0002-9581-6744>

CZU 791.228:7.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.28>

Animația și artele plastice reprezintă două domenii strâns legate, în care imaginea vizuală are un rol esențial. Deși dezvoltarea tehnologiilor digitale a schimbat metodele de producție, animația continuă să se bazeze pe principii provenite din pictură, grafică și alte tehnici tradiționale. Prin utilizarea atât a mijloacelor clasice cât și a celor digitale, se formează un limbaj vizual specific, care reflectă sinteza dintre tradiție și inovație.

Cuvinte-cheie: animație, arte plastice, expresivitate vizuală, tehnici de animație, materialitate, limbaj artistic, sinteză

Animation and visual arts represent two closely interconnected fields in which the visual image plays a central role. Although the development of digital technologies has transformed production methods, animation continues to rely on principles derived from painting, drawing, and other traditional techniques. Through the use of both classical and digital means, a distinctive visual language is formed, reflecting a synthesis of tradition and innovation.

Keywords: animation, visual arts, visual expression, animation techniques, materiality, artistic language, synthesis

Introducere

În peisajul variat al artelor ecranului animația ocupă un loc aparte. Ea nu poate fi considerată doar „sora mai mică” a cinematografiei; este o lume autonomă, dotată cu un limbaj propriu și o libertate estetică unică. Specificul său este determinat de natura sa sintetică: o operă de animație combină elemente din artele plastice, literatură, teatru și muzică, formând un sistem complex de mijloace de expresie. Tocmai această complexitate face din animație o formă unică de exprimare artistică, capabilă nu doar să împrumute, ci și să transforme diverse principii estetice.

Artele plastice au jucat un rol fundamental în formarea animației ca fenomen artistic. Încă de la începuturile cinematografiei au apărut acele modele artistice care au definit ulterior caracterul școlilor naționale de animație și le-au stabilit direcția pentru deceniile următoare. Aceste modele se trag în mare parte din grafică, caricatură și ilustrația de carte de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX. Tocmai tradiția ilustrativă a stabilit bazele gândirii compoziționale, ale ritmului imaginii și ale interacțiunii dintre formă și spațiu, care au devenit ulterior elemente cheie în animație.

1 E-mail: stepancrani@gmail.com

2 E-mail: iarina.savitkaia-braghin@amtap.md

Materialele plastice ca purtătoare ale sensului artistic

O importanță deosebită o are creația lui Ladislav Starewicz (Владислав Старевиц), ale cărui filme cu păpuși de la începutul secolului XX au reprezentat o etapă importantă în dezvoltarea animației tridimensionale. Folosind obiecte reale și creând compoziții complexe, el a transpus, de fapt, principiile sculpturii și ale naturii moarte în cinematografie (*Imaginea 1*). Operele sale demonstrează că animația s-a dezvoltat inițial ca o continuare a artelor plastice, unde materialitatea formei joacă un rol-cheie [1]. În acest sens, animația timpurie nu atât imita realitatea cât o recrea, bazându-se pe practicile artistice de lucru cu forma și textura.

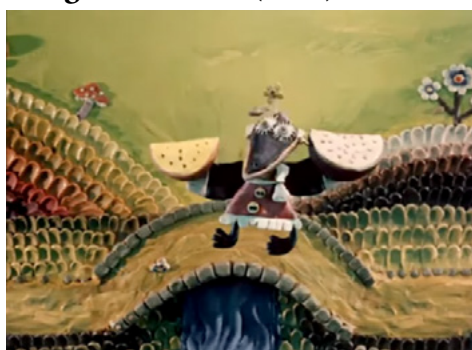
Imaginea 1. Strekoza i muravey (1913)



Sursa: IMDb

Apariția noilor tehnici de animație nu este un efect secundar al progresului tehnic, ci rezultatul unei lungi maturizări a ideilor din interiorul artei înseși. Potențialul apariției lor a fost pus în dezvoltarea gândirii artistice și a transformării practicilor picturale [2]. Animația desenată, care a atins succesul comercial datorită industriei, în special studioului Disney, s-a bazat pe principiile picturii academice – perspectivă, anatomie, compoziție, lumină și umbră. În același timp, animația europeană a interacționat activ cu curentele moderniste, inclusiv expresionismul, suprarealismul și constructivismul, ceea ce i-a permis să dezvolte forme mai experimentale și de autor. Un aspect esențial îl constituie utilizarea diverselor materiale ca purtătoare ale sensului artistic. În animația cu păpuși și plastilină, materialul determină plasticitatea mișcării și caracterul imaginii. În lucrările lor, Garri Bardin (*Imaginea 2*) și Alexandr Tatarsky (*Imaginea 3*) au transformat plastilina într-o metaforă a schimbării lumii, maleabilitatea materialului devenind principalul instrument dramaturgic. Garri Bardin sublinia că proprietățile materialului influențează direct expresivitatea animației: plastilina, hârtia, sârma sau țesătura au propria „logică a mișcării” și creează o atmosferă emoțională specială [3 p. 13]. O abordare similară este pusă în practică de studioul Aardman Animations, unde se păstrează textura și natura „artizanală” a imaginii, care subliniază materialitatea lumii.

Imaginea 2. Brek! (1985)



Sursa: IMDb

Imaginea 3. Plastilinovaya vorona (1981)



Sursa: IMDb

Tehnicile picturale au adus, de asemenea, o contribuție semnificativă. Pictura pe sticlă – o tehnologie de creare a filmelor de animație, a cărei esență constă în utilizarea vopselei în ulei cu uscare lentă pe o suprafață de sticlă. O astfel de abordare nu numai că extinde posibilitățile expresive ale animației, dar subliniază și legătura strânsă a acesteia cu tradițiile picturii clasice, unde fiecare cadru există ca o operă de artă de sine stătătoare [4]. Lucrările lui Alexander Petrov demonstrează posibilitățile unice de integrare a picturii în ulei în procesul de animație, unde mișcarea apare prin transformarea treptată a imaginii. Filmul său *Bătrânul și marea* (1999), realizat după opera omonimă a lui Ernest Hemingway și creat în această tehnică, a câștigat premiul Oscar în 2000 la categoria „Cel mai bun scurtmetraj de animație” (*Imaginea 4*).

Imaginea 4. The Old Man and the Sea (1999)

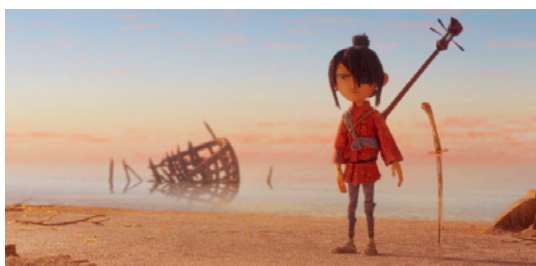


Sursa: IMDb

Colajul, materialele textile și alte materiale extind limitele expresivității, permițând crearea de structuri vizuale complexe și metafore. În aceste practici se manifestă în mod deosebit legătura dintre animație și arta avangardistă a secolului XX, unde principiul combinării elementelor eterogene devine o metodă artistică cheie. Animația, astfel, apare nu doar ca formă de narațiune, ci și ca domeniu al experimentului vizual.

Odată cu dezvoltarea industriei, animația tradițională și, ulterior, animația 3D au ajuns să ocupe o poziție dominantă datorită universalității și eficienței lor tehnologice. Conform estimărilor pentru anul 2024, animația 2D reprezintă aproximativ 35% din piața mondială, în timp ce ponderea animației 3D ajunge la 44% [5]. Astfel, aceste două direcții constituie partea principală a industriei moderne de animație. Ca urmare, multe tehnici alternative – animația cu păpuși, picturală, colaj – s-au mutat în sfera cinematografului de autor și experimentale, unde se apelează din ce în ce mai des la estetica materialelor tradiționale, folosind computerul ca instrument pentru recrearea și interpretarea acesteia [6 p. 15]. Acestea sunt prezentate activ la festivaluri internaționale și sunt considerate un spațiu de căutare artistică și inovații. În același timp, interesul pentru tehnicile materiale se menține și în cinematografia comercială. Studioul Laika, în filmele *Coraline* (2009) (*Imaginea 5*), *The Boxtrolls* (2014) și *Kubo and the Two Strings* (2016) (*Imaginea 6*), demonstrează o sinteză între animația tradițională cu păpuși și tehnologiile digitale.

Imaginea 5. Coraline (2009)



Sursa: IMDb

Imaginea 6. Kubo and the Two Strings (2016)



O abordare similară este pusă în practică în filmul *Isle of Dogs* (2018) al regizorului Wes Anderson, unde materialitatea imaginii devine un principiu estetic important. Prin urmare, afirmația că tehnologiile digitale au înlocuit practicile vizuale tradiționale pare a fi simplistă. Mediul digital oferă artistului noi posibilități de imitare a texturilor – lut, plastilină, lemn, țesături, acuarelă sau vopsea în ulei, iar în acest context devine importantă nu doar reproducerea tehnică, ci și transmiterea senzației de „lucru manual”, a imperfecțiunii, a întâmplării, care sunt parte integrantă a artei tradiționale.

Exemplele de opere de animație contemporane sunt revelatoare. Scurtmetrajul studioului Disney, *Paperman* (2012) demonstrează sinteza dintre animația desenată și cea computerizată, unde tehnologiile digitale sunt utilizate pentru a păstra expresivitatea liniei (*Imaginea 7*).

Imaginea 7. Paperman (2012)



Sursa: IMDb

În filmele *My Neighbors the Yamadas* (1999) (*Imaginea 8*) și *Ernest et Célestine* (2012) (*Imaginea 9*) se utilizează imitația picturii în acuarelă, creând senzația de ușurință, transparență și spontaneitate a imaginii.

Imaginea 8



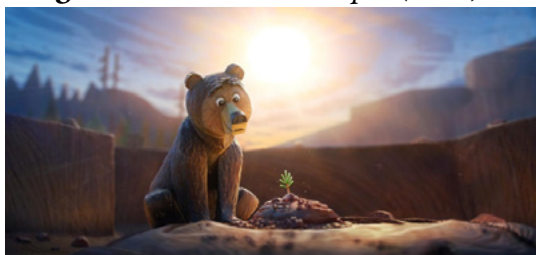
Sursa: IMDb

Imaginea 9



În același timp, în scurtmetrajul *The Dam Keeper* (2014) (*Imaginea 10*), accentul este pus pe textura picturală, apropiată de pictura în ulei, ceea ce conferă imaginii densitate și materialitate. Tendințe similare se manifestă și în lucrări mai recente, precum *Forever Green* (2026) (*Imaginea 11*), unde tehnologiile digitale sunt utilizate pentru a transmite organicitatea formelor și texturilor naturale. Aceste exemple demonstrează dorința animației de a păstra legătura cu fundamentele materiale ale artelor plastice, în ciuda trecerii la mediul digital.

De asemenea, este interesantă utilizarea soluțiilor vizuale hibride în serialele de animație. În proiecte precum *Smiling Friends* (*Imaginea 12*) și *The Amazing World of Gumball* (*Imaginea 13*), personajele și mediul înconjurător pot fi realizate folosind diverse tehnici – de la animația 2D clasică la grafica 3D, colaj și chiar elemente fotografice, ceea ce creează un efect de diversitate vizuală și subliniază însăși ideea de sinteză ca principiu fundamental al animației.

Imaginea 10. *The Dam Keeper* (2014)

Sursa: IMDb

Imaginea 11. *Forever Green* (2026)**Imaginea 12.** *Smiling Friends*

Sursa: IMDb

Imaginea 13. *The Amazing World of Gumball*

Sursa: IMDb

O atenție specială merită filmul *Loving Vincent* (2017) (**Imaginea 14**), care reprezintă un exemplu unic de animație, realizată în întregime în tehnica picturii în ulei. Fiecare cadru al filmului a fost realizat manual de artiști, ceea ce transformă opera într-o pânză picturală dinamică. Acest proiect demonstrează nu numai posibilitatea integrării picturii tradiționale în animație, ci și importanța fundamentală a păstrării materialității artistice în era tehnologiilor digitale. Experimente similare demonstrează că animația contemporană nu se limitează la o singură tehnică sau estetică, ci, dimpotrivă, tinde spre integrarea diferitelor limbaje artistice, creând astfel noi forme de expresie vizuală. În acest context, computerul nu apare ca un înlocuitor al instrumentelor tradiționale, ci ca un mediu universal, capabil să le unească și să le reinterpreteze.

Imaginea 14. *Loving Vincent* (2017)

Sursa: IMDb

În ultimii ani, au cunoscut o largă răspândire tehnologiile de inteligență artificială, capabile să genereze animație pe baza descrierilor textuale sau a parametrilor vizuali predefiniți. În ciuda lipsei unei participări manuale directe a artistului la crearea imaginii, alegerea stilului și a „materialului” – imitații de pânză, fire, lut, țesătură sau tușe picturale – rămâne o decizie artistică conștientă (**Imaginea**

15). Faptul că utilizatorii și autorii se străduiesc să reproducă tocmai astfel de texturi dovedește atracția persistentă a tehnicilor tradiționale de reprezentare. Chiar și în condițiile producției automatizate de animație se manifestă o legătură durabilă cu estetica materială, iar inteligența artificială nu reprezintă o ruptură cu tradiția artistică, ci un nou instrument de interpretare a acesteia. Astfel, artele plastice nu numai că conferă animației o valoare estetică unică, ci și materializează ideile abstracte prin diverse forme de expresie, contribuind la o percepție mai profundă a conținutului operei. Influența lor are un caracter sistemic și se manifestă la toate nivelurile – de la alegerea materialului până la formarea limbajului artistic.

Imaginea 15. Valorificarea tehnologiilor avansate prin IA



Sursa: art.creation.ai

Concluzii

Animația, dezvoltându-se ca artă sintetică, se întoarce constant la rădăcinile sale plastice, reinterpretându-le în contextul tehnologiilor moderne. Această interacțiune între tradiție și inovație îi determină evoluția și deschide noi perspective pentru experimentul artistic. În cele din urmă, tocmai capacitatea de a combina diferite forme de experiență vizuală face din animație unul dintre cele mai dinamice și promițătoare genuri de artă contemporană.

Referințe bibliografice

1. SCHNEIDER, Eric. *Entomology and Animation: A1 Portrait of An Early Master Ladislav Starewicz*. Disponibil: <https://www.awn.com/animationworld/entomology-and-animation-portrait-early-master-ladislav-starewicz> [accesat 2026-03-26].
2. КРИВУЛЯ, Наталья. *Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий*. Автореферат диссертации ... доктора искусствоведения. Москва, 2009.
3. БАРДИН, Гарри. *Ё-моё! Знамя*. 2025, вып. 8. Disponibil: <https://znamlit.ru/publication.php?id=9486> [accesat 2026-03-26].
4. МАЛЮКОВА, Лариса. Большая Рыба Александра Петрова. *Искусство кино*. 2000, вып. 3. Disponibil: <http://old.kinoart.ru/archive/2000/03/2012-10-01-11-43-32> [accesat 2026-03-26].
5. JADHAV, Divya. *Animation Market Size, Share, Growth, Report 2025 to 2034*. Disponibil: <https://www.cervicornconsulting.com/animation-market> [accesat 2026-03-26].
6. ROBINSON, Chris. *Earmarked for Collision: A Highly Biased Tour of Collage Animation*. Boca Raton: CRC Press, 2024. ISBN 9781003214724.

Manuscris primit la 14. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 20. 06. 2026.

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

ERGONOMICS AND FUNCTIONALITY IN CONTEMPORARY JEWELRY DESIGN

ERGONOMIE ȘI FUNCȚIONALITATE ÎN DESIGNUL BIJUTERIEI CONTEMPORANE

INGA MATCAN-LISENCO¹

doctorandă, lector universitar,
Universitatea Tehnică a Moldovei

<https://orcid.org/0000-0001-5528-4723>

CZU 671.12:7.05

739.2.05

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.29>

The study examines how contemporary wearable jewelry has moved beyond its traditional decorative role, evolving into an object that actively interacts with the body and the user's context. Ergonomics ensures physical comfort and adaptation, while functionality supports practical usability and integration into everyday life. Any discomfort or difficulty in handling immediately diminishes the relevance of the piece, regardless of its aesthetic value.

Examples from international practice demonstrate that carefully considered details can introduce emotional, narrative, and inclusive dimensions. Modularity and adaptive design enable the reconfiguration of wearable jewelry, providing flexibility and multiple functions within a single object. In this context, the wearer becomes a co-author of the artifact.

The integrated interaction of ergonomics, functionality, and flexibility shapes a holistic wearable experience framework, opening perspectives for fluid, interactive, and configurable jewelry adapted to diverse needs and contexts.

Keywords: contemporary jewelry, wearable adornment design, ergonomics, functionality, innovation

Studiul evidențiază modul în care bijuteria contemporană purtabilă depășește rolul tradițional decorativ, devenind un element care interacționează activ cu corpul și cu contextul utilizatorului. Ergonomia asigură confortul și adaptarea fizică, în timp ce funcționalitatea susține utilizarea practică și integrarea în viața cotidiană. Disconfortul sau dificultățile de manipulare reduc imediat relevanța obiectului, indiferent de valoarea sa estetică.

Exemplele din practica internațională demonstrează că detaliile atent concepute pot introduce dimensiuni emoționale, narative și incluzive. Modularitatea și designul adaptiv permit reconfigurarea bijuteriilor purtabile, oferind flexibilitate și funcții multiple în cadrul aceleiași piese. În acest sens, purtătorul devine coautor al obiectului.

Interacțiunea integrată dintre ergonomie, funcționalitate și flexibilitate configurează un cadru holistic al experienței purtabile, deschizând perspective pentru bijuterii fluide, interactive și configurabile, adaptate unor nevoi și contexte diverse.

Cuvinte-cheie: bijuterie contemporană, design de podoabe purtabile, ergonomie, funcționalitate, inovație

Introduction

Contemporary jewelry increasingly occupies the intersection between aesthetics and usability. Whereas in the past the emphasis was predominantly on formal expression, today there is a clear shift toward user-centered design, in which the adornment is evaluated in relation to the wearer's experience [1].

There is a significant distinction between the designed object and the experienced object. In practice, subtle tensions arise, such as localized pressure, uncontrolled movements, or handling difficulties, which become essential in the actual assessment of the object.

Ergonomics functions as a mechanism for adapting the object to the body, without attempting to correct it, being closely related to physical interaction. Functionality, on the other hand, shifts the

¹ E-mail: inna.matcanlisenco@gmail.com

focus from aesthetics to effective use [2]. At the same time, recent approaches in the field, including those oriented toward smart jewelry, emphasize the necessity of balancing aesthetics and utility [3].

This orientation is not purely theoretical but is also supported by recent curatorial discourse. Exhibitions such as *Matter and Shape 2026* focus on small-scale objects and their direct relationship with the body, where ergonomics becomes implicit, integrated into the formal and material details [4].

Similarly, events such as *Munich Jewellery Week 2025* and *Collect London 2025* highlight a focus on wearability, interaction, and bodily experience. In parallel, platforms such as *Dutch Design Week 2025* explore the convergence between jewelry and technology, reinforcing the smart jewelry direction and the necessity of balancing formal expression, ergonomics, and functionality.

Results and discussion

Ergonomics as the foundation of body - object interaction in contemporary jewelry design

In contemporary jewelry design, ergonomics can no longer be reduced to physical parameters such as weight or size; understanding it as a complex system of relationships between body, material, and use is essential. It operates at the intersection of physiological comfort, sensory perception, and movement dynamics, establishing an approach where an object is not merely worn but functions in harmony with the body.

This perspective implies a clear orientation toward user-centered design, supported by observation and testing in real contexts. Ergonomics may not always be formally visible, but immediate perception occurs during actual use. Rigid objects can generate discomfort due to concentrated pressure, while flexible structures and lightweight materials support a balanced distribution of weight [5] (*Figure 1*).

The interface between jewelry and skin plays a crucial role. Material properties - such as texture, thermal behavior, flexibility, or reactivity - directly influence the quality of wear. Proper management of these factors allows for the prevention of irritation and the optimization of comfort.

Movement dimension redefines jewelry status, which tends to become an extension of the body. Adequate design requires correlation of shape, positioning, and movement amplitude so that an object accompanies gestures without restriction. Reduced weight, correct proportioning, and freedom of movement become essential criteria [6].

At a structural level, construction details - edge finishing, fastening systems, and mass distribution - decisively affect wearability. These elements simultaneously contribute to safety and perceived comfort, creating an integrated experience [7].

Functionality, accessibility, and modularity in contemporary jewelry

Building on the ergonomic dimension, functionality introduces a shift in focus from form to actual use. Jewelry is no longer evaluated solely for aesthetics but for its ability to meet real needs.

For certain user groups, especially those with limited mobility or dexterity, ergonomics becomes a baseline requirement, while functionality is an operational necessity. Simplified closure systems and adapted sizes allow for independent use, highlighting the interdependence between physical adaptation and intuitive use [8, 9].

Functionality does not necessarily require technological integration. Sometimes it is found in simple yet thoughtfully designed solutions. A relevant example includes pendants with micro-compartments for personal items and multifunctional jewelry, which extend the role of the jewelry beyond aesthetics, introducing practical and emotional dimensions (*Figure 2*) [9, 10].

This orientation is also evident in exhibition contexts. Exhibitions such as *MAD About Jewelry* and projects dedicated to designer Douriean Fletcher highlight jewelry as an active object, used and interpreted in interaction, becoming a medium for identity and narrative [11, 12].

For visually impaired individuals, functionality acquires a concrete dimension. Textures and re-

liefs become a tactile language, facilitating identification and use of the object (**Figure 3**). In this way, tactility becomes a function, not merely a formal expression.

Simplified fastening systems reduce the complexity of required gestures and facilitate independent use, reinforcing the inclusive dimension of design [5].

Modularity introduces a significant change: the object is no longer fixed but configurable. Projects such as *Proto Flakes* propose reconfigurable systems in which components allow simultaneous exploration of form and function (**Figure 4**) [13].

In practice, this flexibility translates into objects with multiple functions and increased adaptability. Platforms such as *Artistar Jewels* and events within *Milano Design Week* and *Slovenian Jewelry Week 2026* highlight the trend toward transformable and reconfigurable jewelry. The object thus becomes fluid, positioned between form, function, and context.

Figure 1. Bracelet, Hemmerle, made of brass, peridot, and tourmaline, 2021



Source: <https://nationaljeweller.com/articles/10282-contemporary-jewelry-designers-to-collect-now>

Figure 2. Zipper necklace by Van Cleef & Arpels. Gold, diamonds, 2013



Source: <https://eu.cinco-store.com/blogs/editorial/meet-the-multitaskers-jewels-that-work-hard-than-you?shpxid=89b92109-ebce-4233-9ccc-a03fd347c84a>

Figure 3. Bracelet with Braille inscription, gold. *Family First* collection, Liv Thurlwell, 2021



Source: <https://www.sightsavers.org/news/2021/02/braille-bracelets-raise-money-for-sightsavers/>

Figure 4. Modular tool set *ProtoFlakes*, 2024



Source: <https://canadianjeweller.com/innovative-jewellery-techniques-2024/>

Modularity allows adaptation across varied contexts and brings design closer to the principles of adaptive design. Users become active participants in configuring the object, increasing both usage frequency and attachment to it [8].

Applied synthesis

Analysis of studies and design practices reveals a clear convergence between ergonomics, functionality, and modularity. Ergonomics regulates the physical relationship between object and body, functionality defines actual use, and modularity expands adaptive capacity.

These dimensions operate not independently but in an integrated manner, shaping a coherent framework for the wearable experience, as illustrated in (**Table 1**).

Table 1. Ergonomic and functional dimension

Dimension	Problem	Solution	Dimension	Problem	Solution
Weight [1]	Discomfort	Lightweight materials	Handling [1, 6]	Difficulty	Simple systems
Pressure [5]	Tension	Even distribution	Accessability [6]	Identification	Tactile textures [9]
Sensitivity [5, 2]	Irritation	Hipoallergenic materials	Modularity [3, 13]	Rigidity	Reconfiguration

Source: Table developed by the author

Viewed together, these elements clearly indicate that the wearable experience does not depend on a single factor, but on how all aspects balance and work together. Wearable experience emerges from the interaction of ergonomics (physical adaptation) → functionality (use) → modularity (adaptive flexibility).

Conclusions

Relevance of contemporary jewelry depends on its performance in actual use. Objects that are uncomfortable or difficult to use lose value, regardless of aesthetic qualities. Modularity and user-centered design increase usage frequency and attachment to the object, turning the wearer into a co-author of the experience. Ergonomics and functionality, integrated with adaptability, form the foundation of a relevant experience across diverse social and cultural contexts.

Future directions focus on the development of inclusive design, technology integration without compromising comfort, expansion of modularity, and deeper exploration of the relationship between object, body, and digital environment. These trends point toward an evolution of fluid, interactive, and configurable jewelry, where value is determined by the experience of use.

Bibliographical references

1. SEO, Yeo Weon; Valentina LA MARCA; Animesh TANDON; Jung-Chih CHIAO and Colin K. DRUMMOND. Exploring the Design for Wearability of Wearable Devices: Ascaping. *Computers*. 2024, 13(12), 326. Disponibil: <https://doi.org/10.3390/computers13120326> [accesat 2026-03-12].
2. ZHANG, Rui. Research on Personalized Accessory Design Based on User's Individual Characteristics. In: *Proceeding of the 5th International Conference on Art, Design and Contemporary Education*, may 14–16, 2019. 2019, vol. 431, pp. 406–409. Disponibil: <https://doi.org/10.2991/icade-19.2019.89> [accesat 2026-03-12].
3. MATCAN-LISENCO, Inga. Smart Jewelry Design: Aesthetics and Innovation in the Digital Age. *Journal of Social Sciences*. 2025, 7(4), pp. 42–53. ISSN 2587-3490.
4. SILVER, Hannah. *Georg Jensen presents reissued midcentury jewellery in Paris, by female artist-makers*. Disponibil: <https://www.wallpaper.com/watches-jewellery/georg-jensen-the-collector-reissued-archive-jewellery-designs> [accesat 2026-03-04].
5. ȘTEFANA, Elena; Filippo MARCIANO; Diana ROSSI; Paola COCCA and Giuseppe TOMASONI. Wearable Devices for Ergonomics: a Systematic Literature Review. *Sensors*. 2021, 21(3), 777. ISSN 1424-8220.
6. ZHI, Haojun and Mariia ZOLOTOVA. Wearability Devices&Elderly: A Bibliometric Analysis of 2014–2024. *Healthcare*. 2025, 13(16), 2026. ISSN 2227-9032.
7. TENUTA, Livia; Susanna TESTA; Francesca FREITAS and Alba CAPPELLIERI. Sustainable Materials for Jewelry: Scenarios from a Design Perspective. *Sustainability*, 2024, 16 (3), 1309. ISSN 2071-1050.
8. INGET, Virve; Heiko MÜLLER and Jonna HÄKKILÄ. Private and Public of Smart Jewellery: a design exploration study. In: *MUM'19. Proceedings of the 18th International Conference on Mobile and Ubiquitous Multimedia*. New York, 2019, no:19, pp. 1–7.
9. JIANG, Anqi and Huan MENG. Penetration of Green Design Concept in Jewelry Design in the Era of Internet of Things. *Industrial Engineering and Innovation Management*. Canada: Clausius Scientific Press, 2023, 6 (7). ISSN 2522-6924.
10. LIU, Wen Ming and Yu PU. Research on Creative Product Design of Jewelry Design. In: *E3S Web of Conferences* vol. 236, 05018 3rd International Conferente on Energy Resources and Sustainable Development, 2020. Disponibil: <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202123605018> [accesat 2026-03-02].
11. *MAD About Jewelry 2026*. Disponibil: <https://madmuseum.org/jewelry/mad-about-jewelry-2026> [accesat 2026-03-10].
12. ALLAIRE, Christian. *A New Exhibit Explores Douriean Fletcher's Jewelry of the Afrofuture*. Disponibil: <https://www.vogue.com/article/douriean-fletcher-afrofuture-jewelry-exhibit-new-york-city> [accesat 2026-03-26].
13. YILDIRIM, İhsan Ozan; Murat KUŞÇU and Ouzhan ÖZCAN. ProtoFlakes: A conceptual Modular and Plug-and-Plau Prototyping Tool Kit for Smart Jewelry Design Exploration. In: *Cornell University*. 2024, 2403. ISSN 2331-8422.

Manuscris primit la 18. 05. 2026. Acceptat pentru publicare la 15. 06. 2026.

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

ELEMENTE ETNO ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR CONTEMPORAN

ETNO ELEMENTS IN CONTEMPORARY FASHION DESIGN

CAROLINA ERMURACHI MACHADO¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-2531-2005>

CZU 687.01:39

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.30>

Designul vestimentar contemporan valorifică tot mai mult patrimoniul cultural ca sursă de inovare și de afirmare a identității, prin reinterpretarea elementelor etno în contextul tendințelor globale. În acest proces este esențială armonizarea creativității cu respectul față de originea și semnificația culturală a acestor elemente. Prezentul articol analizează conceptualizarea stilului etno și influența acestuia asupra designului vestimentar contemporan, cu accent deosebit pe Republica Moldova. Sunt examinate principalele caracteristici ale stilului etno, precum și modalitățile de integrare a elementelor etno în creațiile contemporane. Se concluzionează că reinterpretarea patrimoniului textil reprezintă o strategie importantă pentru conservarea identității culturale și dezvoltarea unui design vestimentar inovator.

Cuvinte-cheie: stil etno; design vestimentar contemporan; patrimoniu textil; identitate culturală; elemente etno.

Contemporary fashion design has increasingly embraced cultural heritage as a source of innovation and identity, reinterpreting etno elements within the context of global trends. In this process, it is essential to balance creativity with respect for the origin and cultural significance of these elements. This article examines the conceptualization of the ethno style and its influence on contemporary fashion design, with a particular focus on the Republic of Moldova. It analyzes the main characteristics of the ethno style, as well as the ways in which etno elements are integrated into contemporary fashion creations. It is concluded that the reinterpretation of textile heritage represents an important strategy for preserving cultural identity while fostering innovative fashion design.

Keywords: ethno style; contemporary fashion design; textile heritage; cultural identity; ethno elements.

Introducere

Designul vestimentar contemporan valorifică tot mai frecvent patrimoniul cultural prin integrarea elementelor *etno* în creațiile actuale. În contextul globalizării, devine esențială concilierea inovației creative cu respectul față de originea și semnificația culturală a acestor elemente. Designul vestimentar joacă un rol important în conservarea și valorificarea identităților culturale.

Prezentul articol analizează conceptualizarea *stilului etno* și influența acestuia asupra designului vestimentar contemporan, cu accent deosebit pe Republica Moldova. Sunt examinate principalele caracteristici ale *stilului etno*, precum și modalitățile de integrare a elementelor *etno* în creațiile contemporane. Totodată, se evidențiază faptul că reinterpretarea patrimoniului cultural și a elementelor sale *etno* constituie o strategie importantă pentru conservarea identității culturale.

Elemente etno în designul vestimentar contemporan

În lumea contemporană moda se manifestă prin numeroasele colecții de îmbrăcăminte și accesorii create și promovate de branduri și designeri într-un proces tot mai global și dinamic, reflectând o diversitate crescândă a tendințelor estetice. Totuși, moda depășește această perspectivă, ea nu reprezintă doar vestimentația ca obiect material, ci constituie un fenomen cultural și social generat de un sistem instituțional care conferă semnificație, legitimitate și valoare diferitelor forme de îmbrăcăminte [1 pp. 2-3].

¹ E-mail: karoll2028@gmail.com

Potrivit lui Nair Meera: „Moda este mult mai mult decât simpla vestimentație; ea constituie o formă dinamică și complexă de exprimare culturală, care reflectă și modelează complexitatea identității umane și a vieții sociale” [2 p. 31]. Același autor menționează: „Moda joacă un rol semnificativ în formarea și exprimarea identității culturale, reprezentând o manifestare vizuală a valorilor, tradițiilor și credințelor culturale” [2 p. 32]. Astfel, dimensiunea culturală și simbolică a modei se evidențiază în mod clar.

În acest context, designerii valorifică tot mai frecvent arta textilă tradițională, în special, broderia, motivele decorative, simbolurile, elemente reprezentative ale costumului tradițional, accesoriile, materialele naturale și tehnicile artizanale, integrând aceste elemente în colecții de *haute couture*, *prêt-à-porter* și în alte forme ale vestimentației contemporane. În mod deosebit, se remarcă utilizarea elementelor tradiționale în stilul *etno* pentru definirea unor noi expresii estetice contemporane.

De asemenea, tendința actuală de omogenizare culturală impune o abordare responsabilă în utilizarea elementelor *etno*, bazată pe respectul față de originea, semnificația și valoarea lor patrimonială. Integrarea elementelor culturale în modă ridică probleme complexe legate de apropierea și valorizarea culturală. Deși schimbul cultural poate favoriza înțelegerea și aprecierea reciprocă între culturi, este esențial să fie recunoscute și respectate originea culturală și semnificația elementelor integrate.

Înțelegerea dimensiunii culturale și simbolice a modei presupune clarificarea conceptului de *stil etno*. Grupurile etnice împărtășesc o istorie, tradiții și un sentiment comun de identitate, transmise din generație în generație prin diverse manifestări culturale, printre care se numără și costumele tradiționale, care conservă memoria colectivă și asigură continuitatea culturală [3 pp. 191-192]. În acest context, este importantă delimitarea termenilor *etnic* și *etno*.

Termenul *etnic* se referă la apartenența culturală a unei comunități, pe când *etno* desemnează o orientare estetică specifică designului contemporan, bazată pe reinterpretarea creativă a acestor elemente culturale.

Definirea *stilului etno* nu este unanim acceptată în literatura științifică, neexistând o definiție formală consacrată. De exemplu, autoarele Özlem Kaya și Laura Sânziana Cuciuc Romanescu [3 pp. 191-192] sugerează că acesta reprezintă un proces de selecție, adaptare și reinterpretare creativă a elementelor tradiționale în designul contemporan, în concordanță cu exigențele actuale ale modei. În schimb, Daria Y. Ermilova [4 p. 1] consideră că *stilul etno* poate reprezenta o stilizare relativ superficială a elementelor etnice și susține că o abordare cu adevărat profundă presupune aplicarea conceptului de design *etno*. În această perspectivă, designerul trebuie să cunoască și să înțeleagă originea și semnificația elementelor pe care le utilizează, analizând istoria piesei tradiționale, structura și silueta acesteia, semnificația motivelor ornamentale, simbolismul culorilor, tehnicile artizanale, materialele utilizate, precum și contextul social, cultural și ritual în care acestea au apărut. Pe baza acestor abordări, *stilul etno* poate fi definit ca o orientare estetică a designului vestimentar contemporan, întemeiată pe utilizarea și reinterpretarea creativă a elementelor provenite din patrimoniul cultural, integrate în noi concepții vestimentare, în conformitate cu exigențele funcționale, tehnologice și estetice ale modei contemporane.

Stilul etno s-a consolidat în a doua jumătate a secolului XX prin integrarea elementelor tradiționale provenite din diferite culturi în moda contemporană, pe fondul interesului crescând pentru meșteșugurile tradiționale, materialele naturale și valorificarea identității culturale.

Din punct de vedere istoric, *stilul etno* a început să se afirme în moda europeană la începutul secolului XX, iar designerul francez Paul Poiret (1879-1944) este considerat unul dintre principalii săi pionieri. Inspirat de culturile orientale și de spectacolele *Ballets Russes*, Poiret a creat o serie de ținute cu influențe orientale. Baletul *Scheherazade* a constituit principala sursă de inspirație pentru dezvoltarea *stilului* său *etno* [5 p. 140]. P. Poiret a revoluționat moda prin renunțarea la corset și promovarea unei siluete fluide, introducând o cromatică intensă și piese vestimentare inspirate din Orient, precum kimono-uri, tunici, pantaloni harem și turbane [6 p. 61] (**Figurile 1, 2**).

Figura 1. Paul Poiret, 1911. Kimono și rochie de scenă

Sursa: <https://mrfatta.com/poiret/>

Figura 2. Paul Poiret, 1922. Rochie de gală și rochie de koktayl

Printre designerii reprezentativi ai acestui stil se remarcă Yves Saint Laurent (1936-2008), a cărui colecție din 1981, inspirată de ia românească, a contribuit la promovarea internațională a acestei piese tradiționale. Reinterpretată în materiale prețioase precum mătasea și șifonul (**Figura 3**), creația a fost influențată și de tabloul *La Blouse Roumaine* al lui Henri Matisse (1869-1954) (**Figura 4**).

Figura 3. Colecția 1981, Muzeul YSL din Paris**Figura 4.** Ia românească din pictura lui H. Matisse, 1940

Sursa: <https://artistorybrands.com/news-insights/yves-saint-laurent-henri-matisse-and-the-romanian-blouse>

Un alt creator de modă reprezentativ este Oscar de la Renta (1932-2014), care s-a remarcat prin abordarea eclectică a *stilului etno*, reinterpretând patrimoniul textil al diferitelor culturi prin utilizarea broderiei artisanale, a materialelor prețioase și a motivelor ornamentale tradiționale (**Figurile 5, 6**)

Figura 5. Oscar de la Renta 1989 – Rochie de inspirație istorică, cu corsaj bogat brodat și motive florale policrome, *Museum of Fine Arts, Houston*



Figura 6. Oscar de la Renta, *Prêt-à-porter* Primăvară – Vară 2008. Rochie cu motive geometrice policrome de inspirație etno



Sursa: <https://www.vogue.com/slideshow/hamish-bowles-houston-menil>

Sursa: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/oscar-de-la-renta>

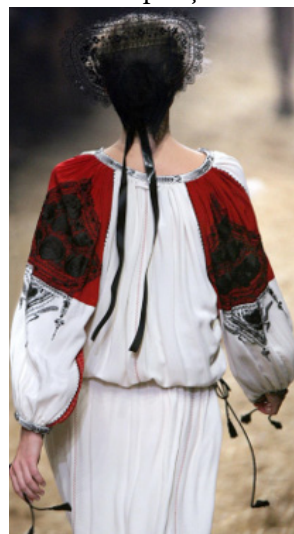
Jean Paul Gaultier (n. 1952) a dezvoltat o abordare hibridă a *stilului etno*, integrând influențe din diferite culturi într-un limbaj creativ marcat de experimentare și dialogul dintre tradiție și contemporaneitate. Un exemplu reprezentativ este colecția *Toamnă – Iarnă 2006* (**Figurile 7, 8**), în care a reinterpretat *ia* românească și patrimoniul ornamental est-european prin broderii florale și motive geometrice inspirate din costumele tradiționale.

Figura 7. J. P. Gaultier, *Prêt-à-Porter* Primăvară – Vară 2006. Rochie de inspirație est-europeană



Sursa: <https://modoslav.wordpress.com/2014/07/2>

Figura 8. J. P. Gaultier, *Prêt-à-Porter* Primăvară – Vară 2006. Bluză de inspirație est-europeană



Sursa: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-ready-to-wear/jean-paul-gaultier/slideshow/collection>

Începând cu sfârșitul secolului XX, *stilul etno* a încetat să mai reprezinte o sursă ocazională de inspirație și s-a afirmat ca un limbaj estetic consacrat în moda internațională. Totodată, reinterpretarea sa nu a mai fost realizată exclusiv de designeri occidentali, ci și de creatori proveniți din culturile de origine, consolidând autenticitatea și valorizarea identităților locale. La începutul secolului XXI acest proces a fost impulsionat de globalizare, de extinderea mijloacelor de comunicare, de dezvoltarea tehnologiilor digitale și de apariția rețelelor sociale, care au facilitat circulația globală a referințelor culturale și vizuale [7 pp. 9-11].

În același timp, patrimoniul cultural, meșteșugurile tradiționale și autenticitatea creațiilor au dobândit o importanță tot mai mare în contextul contemporan [8 p. 4]. Această orientare se reflectă și în procesul de reinterpretare estetică, care presupune respectarea originii, semnificației și identității culturale a elementelor de patrimoniu integrate în creațiile contemporane. De exemplu, colecția *Resort 2024* a casei *Louis Vuitton* a fost inspirată de ia românească și de alte elemente tradiționale din Europa de Est (**Figura 9**).

Figura 9. Louis Vuitton, Colecția *Resort 2024*, Inspirată de ia românească



Sursa: <https://www.aquarelle.md/casa-de-moda-louis-vuitton-acuzata-ca-a-copiat-in-noua-colectie-o-ie-romaneasca-91201>

Influența culturilor tradiționale în designul vestimentar contemporan și caracteristicile stilului etno în moda autohtonă

În contextul globalizării, culturile tradiționale dobândesc un rol tot mai important ca surse de diferențiere estetică în designul vestimentar contemporan. Patrimoniul cultural oferă designerilor un ansamblu de resurse creative – materiale și tehnici tradiționale, broderii, motive, simboluri, coduri cromatice și structuri ale costumului popular care funcționează ca *elemente etno* și conferă autenticitate, identitate și profunzime creațiilor. Integrarea acestor elemente depășește dimensiunea decorativă, încorporând valori culturale și simbolice legate de identitate, memoria colectivă și tradițiile comunităților de origine. Astfel, designul vestimentar contemporan nu se limitează la conservarea patrimoniului, ci îl reinterpretează creativ, transformând tradiția într-o sursă de inovare estetică. Din acestă perspectivă, cererea tot mai mare pentru autenticitate, sustenabilitate și diferențiere estetică, a consolidat patrimoniul cultural ca o resursă strategică pentru moda contemporană. În Republica Moldova și România, reinterpretarea broderiilor, textilelor tradiționale și simbolurilor regionale contribuie atât

la conservarea identității culturale cât și la afirmarea internațională a designului vestimentar.

În Republica Moldova, *stilul etno* a evoluat către o abordare complexă, în care elementele patrimoniului sunt integrate în acord cu exigențele estetice, funcționale, tehnologice și de sustenabilitate ale modei actuale. Această orientare se reflectă în arhitectura pieselor vestimentare, limbajul vizual, materialele și tehnicile de execuție, cu accent pe valorificarea broderiei artistice inspirate din tradiția artizanală. Deși dezvoltarea modei din Republica Moldova a fost influențată de particularitățile pieței și de contextul istoric, aceasta a păstrat o legătură puternică cu patrimoniul vestimentar tradițional. În consecință, broderia rămâne unul dintre principalele elemente distinctive ale identității estetice naționale, iar designerii contemporani îmbină conservarea patrimoniului cu reinterpretarea sa creativă, contribuind la consolidarea identității culturale, la promovarea internațională și la dezvoltarea economiei creative prin valorificarea patrimoniului, utilizarea tehnologiilor moderne și adoptarea principiilor sustenabilității. Ca urmare, designerii autohtoni se disting din ce în ce mai mult, punând accent pe elementele etnice în colecțiile sale. Printre acestea se numără:

Valentina Vidrașcu (n. 1955), care se remarcă printr-o abordare *etno* bazată pe reinterpretarea creativă a patrimoniului vestimentar moldovenesc, fără reproducerea fidelă a costumului tradițional. Creațiile sale valorifică broderia artistică, motivele ornamentale, materialele naturale și structurile specifice portului popular, integrate într-un limbaj estetic contemporan caracterizat prin simplitatea siluetelor, echilibrul compozițional și funcționalitatea pieselor. Prin îmbinarea meșteșugului tradițional cu exigențele modei actuale, designerul contribuie atât la conservarea și promovarea identității culturale, cât și la afirmarea internațională a designului vestimentar din Republica Moldova (**Figurile 10, 11**).

Figura 10. V. Vidrașcu. Colecția 2026



Sursa: <https://dininima.md/brands/valentina-vidrascu>

Figura 11. V. Vidrașcu. Colecția 2026



Sursa: <https://dininima.md/brands/valentina-vidrascu>

Alina Bradu (n.d) promovează un *stil etno* contemporan bazat pe reinterpretarea creativă a patrimoniului ornamental moldovenesc. Prin integrarea broderiilor stilizate, a motivelor tradiționale, creațiile sale îmbină autenticitatea culturală cu expresia estetică contemporană (**Figurile 12, 13**).

Figura 12. A. Bradu. Piesă din colecția *Etno Puls*, prezentată la *Moldova Fashion Days AW 24/25*



Sursa: <https://alinabradu.com/produs/rochie-spectru>

Figura 13. A. Bradu, *Rochia Maria*, Colecția 2026



Sursa: <https://alinabradu.com/produs/rochie-maria>

Angela Guțu (n.d.), fondatoarea brandului *FLORII*, reinterpretează ia tradițională cu materiale naturale și tehnici moderne de producție. Broderia artizanală rămâne elementul definitoriu al identității vizuale a creațiilor sale (**Figurile 14, 15**).

Figura 14. A. Guțu. Bluza *Beauty Emergence*, *FLORII*, 2026



Sursa: <https://florii.shop/collections/new-arrivals/products/beauty-emergence-blouse-ecru-colored-fabric>

Figura 15. A. Guțu. Bluza *Magnifique*, *FLORII*, 2026



Sursa: <https://florii.shop/collections/exclusives/products/magnifique-blouse-white-colored-fabric>

Rodica Nicov (n.d.) promovează o abordare contemporană a *stilului etno* rock, prin reinterpretarea patrimoniului vestimentar moldovenesc în siluete moderne, integrând broderii stilizate, motive ornamentale și materiale precum pielea și metalul (**Figurile 16, 17**).

Figura 16. R. Nicov. Costum feminin, *Moldova Fashion Days SS 21*



Sursa: <https://rodicanicov.com/>

Figura 17. R. Nicov. Rochie de seară, *Moldova Fashion Days SS 21*



Sursa: <https://rodicanicov.com/>

Karolina Nikolai (n. 1979) dezvoltă o abordare originală a *stilului etno*, bazată pe dialogul intercultural dintre patrimoniul vestimentar moldovenesc și românesc și estetica tradițională japoneză. Colecțiile sale cu materiale sustenabile: stofe naturale – mătasea și catifeaua, reinterpretează structura kimono-ului prin broderii artistice, simboluri și motive ornamentale inspirate din literatura populară, demonstrând că dialogul dintre culturi poate constitui o importantă sursă de inovare (**Figura 18, 19**).

Figura 18. K. Nikolai – Rochie *Haute Couture* cu influențe *etno* și orientale, Colecția 2023



Sursa: foto, Carolina Ermurachi Machado, arhiva personală

Figura 19. K. Nikolai – Kimono *Haute Couture* cu influențe *etno* și orientale, Colecția 2026



Concluzii

În prezent, se poate afirma că *stilul etno* ocupă un loc central și tot mai important în designul vestimentar contemporan, constituind o punte între tradiție și inovație, conferind creațiilor autenticitate, identitate și valoare simbolică într-un context marcat de globalizare, omogenizare culturală, de o comunicare tot mai rapidă și dinamică.

Evoluția *stilului etno* a fost deosebit de remarcabilă începând cu a doua jumătate a secolului XX și până în prezent. Un număr tot mai mare de designeri, inclusiv din regiuni geografice din afara spațiului occidental, integrează acest stil în creațiile lor din domeniul *haute couture*, *prêt-à-porter* și în alte segmente ale modei. Printre elementele cele mai reprezentative se evidențiază broderia, motivele ornamentale, simbolurile, materialele naturale și tehnicile artisanale.

În cazul Republicii Moldova, cercetarea a evidențiat că bogatul patrimoniu vestimentar, caracterizat prin structuri tradiționale, sisteme ornamentale, simbolism cromatic și tehnici artisanale, constituie o importantă sursă de inspirație pentru dezvoltarea unei mode contemporane care valorifică identitatea culturală și contribuie la afirmarea acesteia pe plan internațional.

Analiza designerilor moldoveni relevă existența a două direcții complementare: una orientată spre conservarea codurilor tradiționale și alta bazată pe reinterpretarea lor creativă, demonstrând că valorificarea patrimoniului cultural poate coexista cu inovația și proiectarea internațională. Viitorul modei moldovenești va depinde de capacitatea de a echilibra tradiția, inovația și competitivitatea, iar *stilul etno* se afirmă ca unul dintre principalele instrumente de consolidare a identității culturale și de promovare a designului vestimentar al Republicii Moldova pe scena internațională.

Referințe bibliografice

1. KAWAMURA, Yuniya. *Fashion-ology: Fashion Studies in the Postmodern Digital Era*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2023. ISBN 9781350331884.
2. NAIR, Meera. Fashion as Cultural Expression: Exploring the Intersection of Identity, Society, and Style. *Shodh Sagar Journal of Language, Art, Culture and Film*. 2024, 1(1), pp. 31–35. Disponibil: <https://jlfac.shodhsagar.org/index.php/j/article/view/6> [accesat 2026-04-30].
3. KAYA, Özlem and Laura Sânziana CUCIUC ROMANESCU. Representation of Ethnic Diversity in The Collections of Fashion Brands (2005–2020). *Învățământ, Cercetare, Creație*. 2022, 8 (1), pp. 191–199. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/368779694_Representation_of_Ethnic_Diversity_in_the_Collections_of_Fashion_Brands_-2005-2020 [accesat 2026-04-30].
4. ERMILOVA, Daria Y. Costume as a Form of Visualization of Ethnicity: From Tradition to Modernity. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2020, 12(6), pp. 1–14. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/349541071Costume_as_a_Form_of_VisualizationofEthnicityFromTradition_to_Modernity [accesat 2026-02-07].
5. SAYDIGANIEVA, Azizaxon S. The Design of Combining Ethnic Clothing with Modern Fashion. *International Journal of Academic Multidisciplinary Research*. 2021, 5(4), pp. 140–144. Disponibil: <http://ijeais.org/wpcontent/uploads/2021/4/IJAMR210425.pdf> [accesat 2026-03-03].
6. HAASE, Birgit. Die Kriegskrinoline: A Feminine Fashion between Past and Future. In: M. BASS-KRUEGER, H. EDWARDS-DUJARDIN & S. KURKDJIAN (editors.). *Fashion, Society, and the First World War: International Perspectives*. 2021, pp. 59–71. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/359046051_Die_Kriegskrinoline-A_FeminineFashion_Between_Past_and_Future [accesat 2026-04-07].
7. YUAN, Hao; Rufan LIN; Yafan SU; Ziyi MAO and Xue LI. The Impact of Globalization on Fashion and Media: Bridging Cultures Through Style. *Advances in Social Behavior Research*. 2024, 12, pp. 99–106. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/387324079The_Impact_of_Globalization_on_Fashion_and_Media_Bridging_Cultures_Through_Style [accesat 2026-05-07].
8. BUZILĂ, Varvara. *Costumul popular din Republica Moldova: ghid practic*. Chișinău: Reclama, 2011. ISBN 978-9975-105-60-6.

Manuscris primit la 25. 05 2026. Acceptat pentru publicare la 28. 06. 2026.

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

STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

MEGATRENDS IN CULTURE AND ART

MEGATENDINȚE ÎN CULTURĂ ȘI ARTĂ

YEVGEN BORINSHTEIN¹

Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-0323-4457>

CZU 316.733

316.613

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.31>

The article is devoted to the consideration of the influence of megatrends of culture and art, acting as drivers of the changes taking place in modern society, on the development of a creative personality. A creative personality is formed under their influence. The research is based on the study of global megatrends of development: general moral attitudes; particular moral attitudes; etiquette stereotypes of interpersonal relationships and appropriate behavior; special forms of behavior that reproduce certain cultural representations; humanitarian meanings of art images; cultural objects that carry cultural meanings. At the same time, crucial importance is attached to education, cultural universals, and morality.

Keywords: megatrends, culture, art, man, cultural universals, values, humanitarian worldview, morality

Articolul examinează influența megatendințelor culturii și artei, considerate factori esențiali ai transformărilor din societatea contemporană, asupra formării personalității creative. Personalitatea creativă se constituie sub impactul acestor tendințe globale, care includ: atitudini morale generale și particulare, stereotipuri de etichetă în relațiile interpersonale, forme specifice de comportament ce reproduc reprezentări culturale, semnificații umanitare ale imaginilor artistice și obiecte culturale purtătoare de valori simbolice. În acest context, educația, universalele culturale și moralitatea dobândesc un rol determinant în procesul de dezvoltare a individului.

Cuvinte-cheie: megatendințe, cultură, artă, personalitate creativă, universale culturale, valori, viziune umanitară, moralitate

Introduction

The Fourth Industrial Revolution, which turned the life of modern society upside down, is rapidly changing the systems of life and relationships that have developed in society, giving rise to new challenges. By opening up unprecedented prospects to the world, technological progress also creates many problems. The purpose of the study is to review the global megatrends of culture and art, which make it possible to direct the development of society in a positive direction for humanity. Rapidly developing technologies reveal to the world a wide range of ideas and opportunities, primarily related to the creation of new knowledge, new markets and the development of a creative personality and its creativity. Despite the fact that so far their impact on the modern reality of megatrends of culture and art is not as great as expected, a significant breakthrough in this direction is predicted in the coming

¹ E-mail: eborin197013@gmail.com

decades, including through the development of digital technologies such as artificial intelligence and tools for machine learning, education and self-education. To understand the significance of these trends means to be at the forefront of transformations and take a leading position in the modern post-industrial world.

Formation of megatrends of culture and art

It seems to me that modern scientific knowledge is fundamentally diverse, not only in form, but also in content. This complex versatility organically presupposes the complementarity of scientific schools, trends, and concepts. At the same time, it is necessary to take into account that such a multidimensional, supertransformational nature is very difficult and contradictory to combine with the individuality and specificity of various philosophical concepts. When considering this problem, we must keep in mind that the most diverse scientific concepts are somewhat unified and interpenetrating, and this fact must necessarily be expressed when referring to the history of the formulation and development of a variety of problems.

Today, the problematic nature of building a universal conceptual scientific system that absorbs and eliminates all the diversity of scientific knowledge and the scientific picture of the world is becoming more and more obvious. The pronounced antinomianism does not contradict the unity of world scientific knowledge.

It is known from the history of Homo sapiens thinking that humanity found a picture of the whole for itself, turning to various fields of humanitarian and other knowledge.

Thus, mythological representations could be used as the basis, and later religious ones. Religion promised man paradise, as well as the end of the world and even the "Last Judgment" (in Christianity).

Scientists tried to imagine a picture of the world, using the achievements of modern science for this purpose.

Since a certain time, mankind began to look for a picture of the whole, relying on philosophical concepts or on separate sections of philosophy (ethics, aesthetics, semiotics, and others).

It should be borne in mind that philosophy as such is not a homogeneous knowledge. Her story shows that every gifted philosopher strives to develop his own concept of being and show the deep causes of everything that happens. The picture of the whole, built on the basis of philosophical knowledge, cannot initially be monolithic. For the same reason, philosophical knowledge can never become the foundation of culture and art, but the axiological side of philosophical knowledge provides an opportunity to consolidate a system of ideas about the universal picture of the world.

Value systems in the life of a society create the basic basis of its existence and, interacting with socio-cultural, socio-economic, socio-political, legal, moral, information and other spheres, determine the megatrends of its transformations and further development. Over the last two centuries of human history, education has, in one way or another, determined the nature and content of the transformations that have taken place in the life of society.

In the 20th century, for the first time in the entire history of culture and art, awareness of their leading role in all spheres of society began. It has become increasingly obvious that without culture and art, man and humanity will not be able to solve the whole complex of problems and contradictions that have developed in their existence. Culture and art are a kind of guide that, in critical epochs like the modern one, when many of the former ideals are crumbling, when humanity clearly feels its physical and spiritual insecurity, experiencing deep moral and ethical crises, helps not only to understand the direction in which society is developing, but also to substantiate the architectonics of modern civilizational dynamics.

What, then, is culture? It brings together and combines various aspects of a person's spiritual life. At each historical moment, it acquires a very specific expression, addressed to the user (person) and acceptable to him. It organically includes various fields of humanitarian knowledge. In well-es-

lished forms (traditions, behavioral stereotypes, value preferences accepted by public opinion), culture is summarized in a humanitarian picture of the world, dissolved in the minds of many people. On the basis of such a picture, the daily lifestyle and lifestyle that a person adheres to are formed if he is aware of his belonging to this ethnic group (society).

The humanitarian picture of the world carries a whole range of different kinds of “recommendations”. Of course, these are not road rules and they exist informally (which is also very important!). Based on his social experience, a person easily comprehends the nature of these “wishes”; taking them into account, he builds his relations with society and the world around him. Let’s call these wishes megatrends, meaning by them large-scale, global and long-term processes that radically transform a person, society, economy, culture, civilization and technology, being irreversible and having a fundamental character.: 1) general moral principles (for example, “thou shalt not kill”); 2) private moral principles (for example, the main “commandments” of the profession); 3) etiquette stereotypes of interpersonal relationships and appropriate behavior; 4) special forms of behavior that reproduce certain cultural representations (for example, carnival, rituals); 5) humanitarian meanings of art images; 6) cultural objects that are carriers of cultural meanings. It is important to note that, unlike John Nasseby, the founder of the concept of “megatrends,” who means key long-term processes in the context of the transition from an industrial society to an information society, from a rigid structure to flexible networks that are changing the global economy and society [1], we are talking about megatrends of culture and art, which imply a focus on a creative personality based on creative self-expression and knowledge of the world through artistic images.

Regarding culture, I find it interesting to define David and Julia Gerry as understanding it (culture) as the “way of life” of the whole society, including “norms of customs, dress, language, rituals, behavior and belief system” [2 p. 353]. In the cultural space, there are areas that differ from each other, which indicate the simultaneous existence of various aspirations in the spiritual life of people. The most defined areas of the spiritual life of man and society are: mythology, religion, art and philosophy.

Based on the theme of the work, by art I mean the cultural activity of a particular people, a single person, aimed at creating a creative artistic image, implying the evolution of humanity as a species. It exists in order to help people understand the world around them through artistic images.

The role of cultural universals in the formation of megatrends

Scientific knowledge presupposes an understanding of the evolution of humanity as a species. By examining the essential characteristics of a person, we see his value priorities and have the opportunity to imagine the anthropological field of humanity. For understanding the foundations of human existence, the functioning of humanity in the world of culture and art is considered to be the most important component. Cultural universals are crucial in understanding the specifics of such functioning.

Cultural universals are common to all, typically understandable aspects of life that manifest themselves in all known societies. In other words, cultural universals are common phenomena inherent in all human cultures at all stages of development.

George Peter Murdock and colleagues from Yale University developed a classification of such cultural universals from 88 general behavioral categories, from which 70 cultural universals were later identified. These include: clothing, habitat, property, holidays, gifts, hospitality, labor, kinship, infancy and childhood, death and funerals, religious beliefs, social stratification, the use of tools, the presence of family and marriage institutions, and so on. According to researchers, cultural universals are associated with the most important biological human needs: preservation of life, procreation, healthy offspring [3].

No culture can arise, function and develop without creating and ensuring the viability of cultural universals, which are the prototypes of modern megatrends. At the same time, the field of culture and art presupposes the existence and functioning of megatrends of culture and art as the foundation of the fact and understanding of the evolution of mankind.

It is especially important to emphasize the importance of the megatrend “education” for modern humanity, whose existence is becoming more complex and diversified due to modern innovations, including artificial intelligence.

Education is a special value sphere of social reality; its content is the structuring of information reflecting the level of human cognition of natural and socio-cultural reality. In the process of education, information is humanized and introduced into the consciousness of the subject of learning, not only for the purpose of forming a spatial field of knowledge, but also for the purpose of its widespread implementation in the practice of daily activities.

Education is being formed as a megatrend in the modern globalizing world during the transition to the “third wave” of civilization, the information society. At this stage, the “machine technologies” and living standards of the “second wave” are being replaced by new values and “intelligent technologies of the third wave”, which define new approaches to solving not only technical, but also economic, social and humanitarian problems.

The new civilization is deeply revolutionary by nature, so the old ways of thinking, formulas, dogmas and ideologies, despite the fact that they were very useful in the past, no longer correspond to the facts of the present. The world that is emerging with great speed from the collision of new values and technologies, new geopolitical relations, new lifestyles and ways of communication, requires completely new ideas and analogies, classifications and concepts. But there is a basis, the so-called foundation of negation of negation. That's the MORAL. It is morality as a system of formal and informal (meaning of I. Kant's categorical imperative) rules, universal human values and ideas about good and evil that regulates the behavior of people in society. And only morality can ensure human well-being in modern society.

Current megatrends, the emergence of new megatrends, access to personal information – all this is accompanied by the emergence of new problems related to the ethics of data use, the possibility of mechanical management of each individual and consumer society as a whole, which is not visible in the modern social space formed by megatrends.

Perhaps the above is a confirmation of Plato's idea of an ideal world of ideas (mathematics), where all problems have a solution – you just need to formulate questions and, sooner or later, the solution comes. According to Plato, we judge the true world of ideas only by the ghostly shadows on the cave wall and the designated megatrends, and the problems that accompany them, are just an illusion of our perception. And these questions, like others, will find their solution in the world of Plato's eternal ideas (the myth of the cave) [4]. The main thing is to ask questions and find answers, then our physical work and mental efforts will be rewarded with opportunities to learn and understand the essence of things for a harmonious life in this world.

Today, the classical value system is being destroyed, a new one is being created and new trends are being formed. The fourth industrial revolution is underway. The first signs of the implementation of NBICS technologies in life have appeared. Silicon Valley has become interested in biohacking (attempts to “hack” itself) to improve brain function, and further rejuvenate and improve the functioning of the body as a whole. There are trends in using biohacking to control the masses, form a new system of concepts without visible changes in society, and so on. Current megatrends, the emergence of new megatrends (happiness, self-perception), access to personal information - all this is accompanied by the emergence of new problems related to the ethics of data use, the possibility of mechanical management of each individual and consumer society as a whole, which, in our opinion, can only be solved with the help of megatrends of culture and art.

Conclusions

The globalization of culture and art, expressed in megatrends, is a process of interpenetration and unification of cultural values, styles and products, forming a single global space. It promotes cul-

tural exchange, but at the same time creates a threat of loss of local identity, blurring national borders through mass culture and digitalization. The transition of art to Digital Art and the development of blockchain technologies for fixing property rights have changed the collectibles market, making it more transparent and accessible to a global audience. At the same time, the possibilities of cultural dialogue are significantly expanding. The boundary between the viewer and the work is blurred. Art strives to involve all senses through virtual reality and augmented reality, interactive installations and theatrical performances, where the public becomes a participant in the process.

Unlike short-term fashion trends, megatrends of culture and art have a multi-year scale and affect all segments of society - from education and morality to artificial intelligence and virtual space. In modern society, we can record the transition from passive observation to active co-creation and emotional empathy. Therefore, the importance of a creative personality, which is understood as an active subject capable of creating a new, potentially valuable for the socio-cultural world in the spiritual or material sphere, is constantly increasing.

Bibliographical references

1. NAISBITT, John. *Megatrends: Ten New Directions Transforming Our Lives*. New York: Warner Books, 1984.
2. JARY, David and Julia JARY. *Dictionary of Sociology*. Vol. 1. New York: Harper Collins Publishers, 1991.
3. MURDOC, George Peter. *Ethnographic atlas*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1967.
4. PLATO. *The Republic*. Londra: Arcturus, 2017.

Manuscris primit la 30. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 28. 05. 2026.

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

PATRIMONIUL CULTURAL REINTERPRETAT ÎN CONTEXTUL SOCIETĂȚII MODERNE PRIN ARTELE VIZUALE²

CULTURAL HERITAGE REINTERPRETED IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIETY THROUGH VISUAL ARTS

IRINA EȚCO³

doctorandă, asistentă universitară,
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă din Chișinău

<https://orcid.org/0009-0008-7634-3567>

CZU 374.035:7

316.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.32>

Prezenta cercetare investighează potențialul artelor plastice desfășurate în cadrul activităților extrașcolare de a valorifica patrimoniul cultural, transformându-l dintr-o moștenire pasivă într-o resursă activă de cunoaștere și consolidare identitară. Studiul pleacă de la premisa că digitalizarea și globalizarea redefinesc raportul elevilor cu tradiția, generând riscul de a percepe patrimoniul ca pe o arhivă inertă. Activitățile artistico-plastice extrașcolare oferă cadrul optim pentru depășirea acestei limitări prin flexibilitate metodologică și învățare experimentală. Intervenția artistică stimulează dezvoltarea competențelor creative și cognitive ale elevilor prin starea de flux. De asemenea, învățarea kinestezică, mediată de contactul cu tehnicile tradiționale, ancorează cunoașterea în memoria corporală, în timp ce reinterpretarea motivelor culturale stimulează gândirea divergentă, capacitatea de sinteză și reflecția critică.

Cuvinte-cheie: *patrimoniul cultural, arte plastice extrașcolare, consolidare identitară, învățare experimentală*

The present research investigates the potential of fine arts within extracurricular activities to capitalize on cultural heritage, transforming it from a passive legacy into an active resource for knowledge and identity consolidation. The study starts from the premise that digitalization and globalization redefine students' relationship with tradition, creating the risk of perceiving heritage as an inert archive. Extracurricular artistic-plastic activities provide the optimal framework for overcoming this limitation through methodological flexibility and experiential learning. Artistic intervention stimulates the development of students' creative and cognitive skills through the state of flow. Furthermore, kinesthetic learning, mediated by contact with traditional techniques, anchors heritage knowledge within bodily memory, while the reinterpretation of cultural motifs stimulates divergent thinking, synthesis capacity, and critical reflection.

Keywords: *cultural heritage, extracurricular visual arts, identity consolidation, experiential learning*

Introducere

În universul axiologic al societății contemporane, raportul dintre modernitate și tradiție nu mai poate fi înțeles ca o succesiune liniară sau ca o opoziție binară, ci ca o negociere complexă și permanentă a sensului. În acest peisaj cultural fluid, marcat de o expansiune fără precedent a tehnologiilor digitale. Fenomenul globalizării și de o restructurare profundă a modului în care tinerii își definesc apartenența, problema conservării și mai ales a transmiterii identității colective devine de o actualitate critică. Punctul nodal al acestei dinamici îl reprezintă patrimoniul cultural. Departe de a fi doar o sumă de artefacte sau de practici muzeificate, patrimoniul constituie însăși matricea simbolică a unei comunități, un depozitar viu al memoriei sociale care are capacitatea de a media legătura dintre trecut, prezent și viitor. Realitatea educațională și socială din ultimele decenii evidențiază o ruptură din ce

² Articolul este realizat în cadrul proiectului științific *Valorificarea meșteșugurilor populare în contextul inovației moderne și a educației pentru dezvoltare durabilă* cu cifrul 25.80012.0807.23TC

³ E-mail: etco.irina@upsc.md

în ce mai pronunțată între tânăra generație și această moștenire. Confrunțați cu un flux masiv și fragmentat de informații virtuale, elevii tind să perceapă patrimoniul cultural nu ca pe o resursă identitară activă, ci ca pe o arhivă inertă. Un ansamblu de relicve de contextualizate, lipsite de relevanță în raport cu experiențele lor de viață imediate. Această tendință de încremenire a tradiției în formule rigide este adesea accentuată de limitările învățământului formal, unde constrângerile de timp, rigoarea programelor școlare și centrarea pe evaluări standardizate lasă un spațiu restrâns pentru experiment, trăire afectivă și interpretare personală.

Prezenta cercetare își propune să investigheze și să fundamenteze potențialul pedagogic și formativ al artelor plastice, desfășurate în cadrul specific al activităților extrașcolare, ca vectori de valorificare profundă a patrimoniului cultural. Premisa fundamentală de la care pornește studiul este aceea că intervenția artistică de tip plastic deține capacitatea unică de a converti o moștenire pasivă într-o resursă dinamică de cunoaștere și autoafirmare identitară. Prin flexibilitatea lor metodologică și prin deschiderea către proiecte de lungă durată, activitățile extrașcolare oferă un mediu atractiv de învățare, eliberat de presiunea notării mecanice, permițând elevilor să treacă din rolul de simpli spectatori sau receptori pasivi în cel de creatori activi de cultură. Simpla argumentare a importanței educației estetice; ea urmărește formularea unui model pedagogic integrat, capabil să catalizeze simultan dimensiunea cognitivă, afectivă și motrică a procesului de învățare. Prin analiza mecanismelor psihopedagogice esențiale, precum starea de flux artistic care stimulează gândirea divergentă și învățarea practică mediată de contactul direct cu materialele și tehnicile tradiționale, cercetarea de față își propune să ofere cadrelor didactice repere și strategii concrete pentru o educație patrimonială vie, participativă și sustenabilă.

Modelul pedagogic al valorificării profunde a patrimoniului cultural prin activități artistico-plastice extrașcolare

Patrimoniul cultural, în dimensiunile sale materiale, imateriale și naturale, reprezintă matricea simbolică a identității colective și un depozitar fundamental al memoriei sociale. În esență, el constituie o arhitectură complexă de semnificații, valori și practici care mediază relația dintre trecut și prezent, oferind societății repere de continuitate, sens și apartenență. Cu toate acestea, valoarea intrinsecă a patrimoniului nu este suficientă pentru a-i garanta sustenabilitatea socială într-un context marcat de transformări accelerate. Mediul contemporan, dominat de digitalizare, globalizare și fluiditate identitară, redefinesc permanent raportul individului cu tradiția și cu formele culturale moștenite. În absența unor mecanisme dinamice de resemantizare, patrimoniul riscă să fie perceput ca o arhivă inertă, ruptă de experiența vie a generațiilor tinere și, în consecință, să devină irelevant din punct de vedere social și educațional [1]. Artele vizuale capătă o funcție esențială în procesul de reactivare a sensurilor patrimoniale. Ele nu operează doar ca mijloace de expresie estetică, ci ca instrumente cognitive și formative capabile să transforme patrimoniul dintr-o moștenire pasivă într-o resursă activă de învățare, reflecție și construcție identitară. Prin natura lor interdisciplinară, artele vizuale favorizează procesele de reinterpretare, recontextualizare și re-semantizare, oferind un cadru de explorare în care simbolurile trecutului pot fi reactualizate și traduse în limbajul sensibilității contemporane. În acest sens, ele acționează ca veritabile medii de mediere culturală, restabilind legătura dintre patrimoniu și experiența individuală, între memoria colectivă și imaginarul creativ.

Problematica centrală a prezentei cercetări se concentrează asupra modului în care intervenția artistică, în special în mediul extrașcolar, poate genera o relație identitară autentică cu patrimoniul cultural, depășind limitările cadrului formal, adesea constrâns de programe, timp și evaluări standardizate. Scopul fundamental al studiului este evaluarea potențialului artelor plastice de a acționa ca vectori de valorificare profundă a patrimoniului cultural, în direcția consolidării competențelor creative, reflexive și afective ale elevilor. În acest context, cercetarea urmărește formularea și argumentarea unui model pedagogic optim care să integreze dimensiunea estetică, cognitivă și identitară a

procesului de învățare artistică. Ipoteza de lucru afirmă că flexibilitatea metodologică și durată extinsă a activităților artistico-plactice din mediul extrașcolar determină o dezvoltare superioară a competenței de interpretare creativă și o conexiune afectivă mai profundă cu patrimoniul cultural, comparativ cu abordările formale. Această ipoteză este fundamentată pe ideea că mediul extrașcolar permite o învățare imersivă, bazată pe explorare liberă, reflecție și trăire personală, care transformă cunoașterea teoretică într-o experiență identitară activă. În acest proces, mecanismul de catalizare are o natură dublă: pe de o parte, starea de flux artistic favorizează gândirea divergentă și capacitatea de sinteză, stimulând creativitatea și procesele de abstractizare; pe de altă parte, învățarea practică – mediată prin contactul direct cu materialele, gesturile și tehnicile tradiționale – ancorează cunoașterea în memoria corporală, generând o autoafirmare identitară prin experiență. Învățământul extrașcolar se distinge printr-un cadru pedagogic particular, caracterizat de libertate metodologică, aprofundare temporală și absența constrângerilor evaluative rigide. În acest spațiu educațional, procesul artistic devine un act de cunoaștere integrală, în care dimensiunea cognitivă, afectivă și motrică se întrepătrund. Artele vizuale se transformă astfel într-un mediu de reflecție critică și de exprimare liberă, capabil să înlocuiască logica acumulativă a conținuturilor cu o logică experiențială, participativă și transformatoare. Prin activități centrate pe proiecte de durată, elevii sunt implicați într-un parcurs complet al creației – de la documentare și experimentare până la sinteză și reflecție – proces care le permite să atingă starea de flux și să interiorizeze cunoașterea patrimonială într-o manieră personală și autentică [1 p. 48]. Activitățile artistice extrașcolare contribuie la dezvoltarea capacității de interpretare simbolică și semiotică a elementelor vizuale ale patrimoniului. Elevii învață să decodifice structurile estetice, să identifice relațiile dintre formă, conținut și context, și să resemantizeze motivele culturale în propriul limbaj plastic. Această transpunere creativă nu implică simpla reproducere, ci o procesare critică și o interiorizare a sensului, prin care elevii dobândesc instrumente conceptuale de analiză și reflecție. Din perspectivă afectivă, implicarea în actul artistic generează o legătură emoțională autentică cu patrimoniul, bazată pe empatie, curiozitate și valorizare personală. Elevii ajung să perceapă patrimoniul nu ca pe un set de relicve, ci ca pe o resursă vie, care le aparține și pe care o pot transforma, actualiza și integra în propria narațiune identitară. În plan metodologic, activitățile de lungă durată, desfășurate într-un ritm natural și reflexiv, conduc la dezvoltarea fluenței tehnice, la rafinarea răbdării, la consolidarea gândirii divergente și la cultivarea competențelor de colaborare și comunicare culturală [2 pp. 32-50]. Modelul pedagogic al valorificării profunde, propune o schimbare de paradigmă în modul de abordare a educației patrimoniale. El se bazează pe integrarea procesului de creație artistică ca instrument central de mediere între cunoaștere și identitate. În locul sarcinilor fragmentare și punctuale, modelul promovează proiecte de durată care implică elevii în toate etapele procesului artistic, asigurând o învățare experiențială și reflexivă. De asemenea, propune reinterpretarea trans-medială a motivelor patrimoniale, de la forme tradiționale la expresii vizuale contemporane – pentru a stimula gândirea critică și creativitatea. Totodată, modelul încurajează utilizarea tehnicilor și materialelor tradiționale (lut, pigmenți, fibre naturale) ca mijloc de stimulare a învățării corporale și de reconectare empatică cu gesturile meșteșugărești, oferind elevilor ocazia de a experimenta patrimoniul nu doar intelectual, ci și senzorial și afectiv. Activitățile artistice extrașcolare se transformă într-un spațiu educațional de profunzime, în care procesul creativ devine o formă de cunoaștere integratoare. Ele nu doar facilitează înțelegerea patrimoniului, ci îl reactivează, îl reinterpretează și îl transmit mai departe sub forme adaptate sensibilității contemporane. În acest fel, elevii devin nu doar receptori ai tradiției, ci creatori activi de cultură, capabili să participe conștient la procesul de regenerare a identității colective. Valorificarea profundă a patrimoniului prin artele plastice asigură, astfel, nu doar o continuitate simbolică între trecut și prezent, ci și o sustenabilitate culturală autentică, bazată pe participare, creativitate și reflecție critică. Implementarea valorificării profunde a patrimoniului cultural presupune definirea unor repere didactice clare, orientate spre dezvoltarea integrată a competențelor cognitive, afective și practice ale elevilor. În primul rând, este esențială planificarea unor proiecte de durată care să permită

parcursul etapelor complete ale procesului creativ: documentare asupra patrimoniului vizat, experimentare cu tehnici diverse și realizarea unei sinteze estetice proprii. Această abordare temporală extinsă oferă elevilor cadrul necesar pentru a atinge starea de flux artistic, în care concentrarea, creativitatea și implicarea afectivă se intensifică, iar experiența de învățare devine integratoare și memorabilă [3 pp. 144-150]. Un alt reper didactic important constă în utilizarea activă a tehnicilor și materialelor tradiționale, cum ar fi modelajul în lut, pigmentarea naturală sau desenul cu instrumente clasice, care facilitează învățarea practică și stimulează conexiunea empatică cu gesturile și meșteșugurile artiștilor din trecut. Prin integrarea acestor practici, elevii experimentează patrimoniul nu doar ca obiect de studiu, ci ca entitate vie, simțind și internalizând procesul creativ ca pe o experiență corporală și afectivă. În paralel, introducerea reinterpretării trans-mediale a motivelor patrimoniale – de la tapiserii și icoane la grafică digitală sau instalații contemporane – sprijină dezvoltarea gândirii critice și a competențelor de abstractizare, încurajând elevii să stabilească legături între trecut și prezent, între tradiție și inovație [4 p. 28]. Pentru a consolida dimensiunea afectivă și identitară a experienței, cadrele didactice pot încuraja elevii să creeze narațiuni vizuale personale inspirate de patrimoniul studiat, prin care să exprime propria interpretare și emoție. Astfel, patrimoniul devine un punct de plecare pentru explorarea identității individuale și colective, iar elevii învață să negocieze sensurile tradiționale în raport cu viziunea lor contemporană. În această logică, activitatea artistică extrașcolară se transformă într-un spațiu de dialog între istorie, cultură și exprimare personală, în care elevii devin actori activi ai procesului de valorificare culturală.

De asemenea, este recomandată stimularea colaborării și a comunicării între elevi, prin proiecte de grup sau ateliere participative, care dezvoltă abilități sociale și culturale esențiale pentru înțelegerea rolului patrimoniului în comunitate. Prin schimbul de idei, discuții critice și colaborări practice, elevii învață să interpreteze patrimoniul într-un context mai larg, să își argumenteze alegerile estetice și să valorizeze diversitatea perspectivei culturale. Această abordare transversală consolidează competențele metodologice și critice, completând procesul de învățare experiențială și contribuind la formarea unui raport conștient, responsabil și creativ față de patrimoniul cultural.

Reperle didactice propuse urmăresc crearea unui cadru educațional coerent, în care activitățile artistico-plastice extrașcolare nu se limitează la instruirea tehnică, ci integrează dimensiunea cognitivă, afectivă și identitară a învățării. Prin proiecte de durată, utilizarea tehnicilor tradiționale, reinterpretarea trans-medială și stimularea dialogului creativ, elevii sunt susținuți să transforme patrimoniul cultural într-o experiență activă, participativă și relevantă, contribuind la consolidarea identității culturale și la formarea de creatori activi de cultură. Pentru implementarea efectivă a modelului pedagogic al valorificării profunde, cadrele didactice pot concepe activități care să integreze simultan dimensiunea cognitivă, afectivă și tehnică a învățării. O strategie eficientă constă în elaborarea de proiecte tematice centrate pe un obiect sau un ansamblu patrimonial, care să fie studiat în profunzime de către elevi înainte de a fi transpus în expresii artistice proprii [5 pp. 56-60]. Procesul începe cu observarea atentă și documentarea detaliată a patrimoniului, încurajând elevii să analizeze formele, simbolurile, tehnicile și contextul istoric, dezvoltând astfel capacitatea de interpretare și gândire critică. Această etapă pregătește terenul pentru experimentarea artistică, în care elevii explorează tehnici și materiale variate, de la cele tradiționale, cum ar fi lutul, pigmenții naturali și desenul manual, până la instrumente digitale contemporane, facilitând astfel crearea unui dialog între moștenirea culturală și expresia personală.

Pe măsură ce elevii se implică în procesul creativ, este esențial ca cadrele didactice să promoveze reflecția continuă asupra alegerilor estetice și asupra modului în care acestea interpretează patrimoniul. Încurajarea formulării narațiunilor vizuale personale, care să exprime percepția și emoția elevilor față de patrimoniul studiat, stimulează consolidarea legăturii afective și dezvoltarea conștiinței identitare. Prin aceste experiențe, elevii învață să transforme informațiile teoretice în experiențe trăite, ceea ce contribuie la fixarea cunoașterii în memoria procedurală și la dezvoltarea unei înțelegeri profunde

și durabile a valorilor culturale. Integrarea activităților colaborative reprezintă un element central al strategiei didactice. Lucrul în echipă, schimbul de idei și analiza colectivă a rezultatelor stimulează competențele sociale și dialogul cultural, oferind elevilor oportunitatea de a compara perspective diferite și de a înțelege multiplele interpretări posibile ale patrimoniului. În acest cadru, fiecare proiect devine un spațiu de negociere și co-creație, în care identitatea culturală este nu doar receptată, ci și reconstruită activ, iar elevii experimentează rolul de actori și mediatori ai valorilor culturale. Pentru a maximiza efectul educațional, activitățile pot fi structurate pe parcursul mai multor sesiuni, în care fiecare etapă să fie dedicată unei dimensiuni specifice a procesului creativ: documentarea și analiza patrimoniului, experimentarea tehnică, elaborarea proiectului final și prezentarea acestuia într-un cadru reflexiv, care să includă evaluarea critică și dialogul despre experiență. Prin această structură, elevii nu doar că își dezvoltă competențele tehnice și creative, dar și capacitatea de concentrare, răbdarea, perseverența și autonomia în învățare, elemente esențiale pentru formarea unei identități culturale solide și integrate.

Strategiile didactice urmăresc crearea unui ecosistem educațional în care patrimoniul cultural nu este doar obiect de studiu, ci un mediu viu de explorare, interpretare și exprimare artistică. Prin combinarea observației atente, experimentării tehnice, reflecției personale și colaborării, elevii sunt ghidați să transforme patrimoniul într-o experiență participativă și semnificativă, capabilă să consolideze identitatea culturală și să formeze creatori activi de cultură, conștienți de rolul lor în perpetuarea și regenerarea valorilor patrimoniale. Asigurarea eficienței activităților artistico-plastice extrașcolare și pentru a consolida transferul identitar al patrimoniului cultural, cadrele didactice trebuie să adopte o serie de practici și recomandări fundamentate pe principiile valorificării profunde. În primul rând, este importantă planificarea riguroasă a proiectelor, astfel încât să fie clar definite etapele procesului creativ și să fie asigurată continuitatea acestuia pe durata mai multor sesiuni. Această structură temporală permite elevilor să se implice în mod constant și profund, să exploreze diverse tehnici și materiale și să atingă starea de flux necesară pentru integrarea cognitivă, afectivă și kinestezică a experienței patrimoniale [6 p. 98]. Cadrele didactice trebuie să încurajeze interpretarea personală și critică a patrimoniului, evitând reproducerea mecanică a motivelor culturale. Prin ghidarea elevilor spre reinterpretarea creativă și trans-medială a patrimoniului, profesorii facilitează dezvoltarea gândirii divergente, a abilităților de abstractizare și a capacității de sinteză, elemente esențiale pentru consolidarea unei relații autentice cu valorile culturale. În acest cadru, feedback-ul constructiv și discuțiile reflexive joacă un rol central, oferind elevilor oportunitatea de a analiza alegerile proprii, de a compara perspective diferite și de a integra sugestiile colegilor și ale cadrelor didactice într-o narațiune personală coerentă.

Evaluarea impactului activităților artistico-plastice extrașcolare trebuie să fie multidimensională, concentrându-se nu doar pe produsul final, ci mai ales pe procesul creativ și pe dezvoltarea competențelor cognitive, afective și tehnice. Observarea progresului în interpretarea simbolică și semiotică a elementelor patrimoniale, măsurarea implicării afective și a motivației intrinseci a elevilor, precum și evaluarea abilităților de colaborare și comunicare culturală oferă indicii relevante asupra eficienței educației extrașcolare. De asemenea, evaluarea trebuie să fie flexibilă și participativă, încurajând autoanaliza și reflecția elevilor, astfel încât aceștia să conștientizeze legătura dintre efortul propriu, procesul creativ și dezvoltarea identității culturale [7 pp. 162-167]. În plan practic, cadrele didactice pot integra în activități elemente de jurnal artistic, documentare vizuală și prezentări reflexive, care să faciliteze atât înțelegerea patrimoniului, cât și internalizarea experienței creative. Este recomandată alternarea etapelor individuale cu momente de lucru colaborativ, pentru a stimula dialogul cultural, schimbul de idei și consolidarea competențelor sociale. De asemenea, adaptarea activităților la nevoile și ritmul fiecărui elev contribuie la crearea unui mediu incluziv, motivant și stimulant, în care patrimoniul cultural devine resursă vie de explorare, expresie și învățare [8 pp. 100-105]. Prin aplicarea acestor recomandări, activitățile artistico-plastice extrașcolare pot funcționa ca un mecanism eficient de valorizare a patrimoniului cultural, transformând elevii din simpli receptori ai tradiției în creatori

activi de cultură. În acest mod, procesul educațional susține atât consolidarea identității culturale, cât și dezvoltarea competențelor creative, reflexive și sociale, asigurând o continuitate durabilă a valorilor patrimoniale în conștiința tinerelor generații și în viața comunității.

Dinamici transgeneraționale și sustenabilitatea identitară, impactul pe termen lung al modelului valorificării profunde

Implementarea modelului pedagogic al valorificării profunde în cadrul activităților artistico-plastice extrașcolare nu își epuizează efectele în momentul finalizării unui proiect tematic sau al vernisării unei expoziții cu lucrările elevilor. Dimensiunea sa cea mai valoroasă rezidă în capacitatea de a genera transformări structurale de durată în profilul cognitiv, axiologic și identitar al subiecților educaționali, asigurând astfel o sustenabilitate culturală autentică la nivelul comunității [9 p. 52]. Trecerea de la stadiul de receptor pasiv la cel de creator activ declanșează un proces de sedimentare a valorilor patrimoniale, care încetează să mai funcționeze ca informații exterioare, memorate mecanic, și devin repere interne de autoreglare culturală. continuitatea acestui proces este susținută de asimilare schemelor de acțiune și gândire specifice creatorului popular sau artistului plastic. Învățarea practică, consolidată prin contactul repetat cu materialele brute (lutul, fibrele textile, pigmenții) și dublată de efortul reflexiv de reinterpretare trans-medială, conduce la ceea ce Richard Sennett (2008) numește *conștiința meșteșugului*, o stare în care calitatea execuției tehnice și atașamentul emoțional față de obiectul muncii se contopesc. Această conexiune intimă cu actul creației generează o rezistență psihologică și axiologică în fața fenomenelor contemporane de uniformizare și disoluție identitară induse de globalizarea digitală. Elevul care a experimentat materialitatea și complexitatea simbolică a unui motiv tradițional dezvoltă un simț critic rafinat, devenind capabil să distingă între kitsch-ul cultural de consum și valoarea estetică autentică a patrimoniului [9 p. 55]. Dinamicile generate de acest model pedagogic au un profund caracter genetic. Prin crearea de narațiuni vizuale personale, elevii devin mediatori culturali în cadrul propriilor micro-comunități (familie, grup de semeni). Ei nu doar că preiau memoria colectivă, ci o resemantizează și o retransmit sub forme adaptate sensibilității epocii lor, acționând ca agenți activi ai regenerării culturale. Într-un astfel de ecosistem, patrimoniul își recapătă funcția sa primordială de utilitate simbolică: el nu mai este un obiect nostalgic al trecutului, ci o resursă strategică pentru construirea viitorului. Sustenabilitatea identitară obținută prin artele plastice extrașcolare oferă o soluție viabilă la criza de sens a societății contemporane. Modelul valorificării profunde demonstrează că educația prin artă poate converti vulnerabilitatea fluidității identitare într-o oportunitate de reînnoire culturală. Întrădăcinarea tinerilor în structurile de profunzime ale tradiției, realizată nu prin constrângere dogmatică, ci prin libertate creativă, explorare senzorială și cooperare socială, reprezintă premisa fundamentală pentru perpetuarea conștientă, responsabilă și dinamică a patrimoniului cultural în conștiința noilor generații [9].

Această întrădăcinare dinamică deschide calea către o reconfigurare a spațiului psihic al elevului, transformând memoria pe termen scurt în memorie culturală profundă și activă. Procesul nu se mai limitează la o simplă asimilare de forme, ci devine o restructurare a modului în care tinerii se raportează la alteritate și la fluxul istoric global. În acest sens, sustenabilitatea identitară nu trebuie înțeleasă ca o izolare dogmatică în tipare arhaice fixe, ci ca o capacitate dobândită de a naviga prin complexitatea lumii contemporane fără pierderea centrului cultural propriu. Modelul valorificării profunde acționează, așadar, ca un amortizor cultural împotriva alienării specifice societății digitalizate masiv. Prin intermediul creației plastice bazate pe elemente patrimoniale, elevul învață să coreleze efortul fizic, răbdarea cerută de manipularea materialelor tradiționale și abstractizarea conceptuală. Acest parcurs complet neutralizează fragmentarea atenției și superficialitatea cognitivă induse adesea de consumul rapid de media digitală. Într-un atelier extrașcolar de arte vizuale, timpul recapătă o dimensiune organică, reflexivă, permițând cristalizarea unor valori morale și estetice solide, care vor ghida deciziile viitorului adult în calitate de cetățean și consumator de cultură [10 p. 112]. Impactul pe termen lung

se manifestă prin inversarea vectorului de transmitere culturală. Dacă în mod tradițional cunoașterea se propaga exclusiv de la generațiile vârstnice către cele tinere, în contextul actual, elevul format prin acest model pedagogic devine el însuși un emițător și un revitalizator al tradiției pentru propria familie și pentru grupul de semeni. Lucrările plastice realizate, încărcate de semnificații profund asumate și resemantizate, devin pretexte de dialog inter generațional în spațiul domestic sau comunitar. Prin urmare, se creează un cerc hermeneutic virtuos: patrimoniul cultural este extras din spațiul izolat al arhivelor, este trecut prin filtrul sensibilității subiective a elevului în cadrul atelierului și se reîntoarce în comunitate sub o formă proaspătă, capabilă să reaprindă interesul colectiv pentru identitatea locală [10 p. 64]. Eficiența pe termen lung a modelului valorificării profunde constă în formarea unei conștiințe de tip participativ. Elevii nu mai privesc cultura ca pe un produs finit, livrat de instituții sau industrii creative globale, ci ca pe un proces deschis, la care au dreptul și datoria să contribuie în mod direct. Această mutare de paradigmă este esențială pentru viitorul politicilor culturale și educaționale, demonstrând că viabilitatea și conservarea patrimoniului imaterial nu depind de rigiditatea legilor de protecție, ci de măsura în care noile generații găsesc în aceste rădăcini resurse plastice și conceptuale pentru a-și exprima propria libertate și contemporaneitate [11 p. 35].

Concluzii

Artele plastice în activitățile extrașcolare transformă patrimoniul cultural dintr-o noțiune teoretică într-o experiență activă și identitară. Prin strategii metodologice structurate (documentare, experimentare, reinterpretare) și o evaluare reflexivă, elevii își dezvoltă competențele creative și critice, devenind creatori activi care asigură perpetuarea și sustenabilitatea valorilor culturale în societatea contemporană

Referințe bibliografice

1. *European schoolnet academy Educație digitală cu ajutorul patrimoniului cultural*. Bruxelles: EUN Partnership AISBL, 2023. ISBN 978-94-93271-18-0.
2. ZAMFIR, C. *Importanța activităților extrașcolare în educația copiilor*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2019. ISBN 978-606-31-0914-0.
3. PROHIN, Andrei. Nicolae Iorga și educația pentru patrimoniu. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022, 1(42), pp. 147–158. ISSN 2345-1408.
4. ZAMFIR, Cătălin. *Rolul activităților extrașcolare în procesul educațional*. Iași: Editura Institutul European, 2019. ISBN 978-606-741-022-85.
5. ȚURCANU, Carolina și Nicolae BRĂGĂRENCO. *Curriculum de bază pentru domeniul Arte: Învățământul extrașcolar*. Chișinău: Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, 2018. ISBN 978-9975-56-574-5.
6. GAGIM, Ion. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Timpul, 2003. ISBN 973-8003-85-8.
7. MOISEI, Ludmila. Promovarea patrimoniului cultural prin educația artistică. *Didactica Pro...* 2016, nr. 5–6 (103–104). ISSN 1810-6455.
8. BRĂTESCU, Geta. *Arta în școală: concepte și practici*. Brașov: Editura ISJ B, 2008. ISBN 978-973-0-05844-4.
9. BRĂGĂRENCO, Nicolae et al. *Cadrul de referință al educației și învățământului extrașcolar*. Chișinău: Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, 2020. ISBN 978-9975-56-821-0.
10. PORUMB, Marius. *Ștefan cel Mare și Transilvania: Legături culturale și artistice moldo-transilvane în sec. XV–XVI*. Cluj-Napoca: Institutul Cultural Român, 2004. ISBN 973-86871-1-0.
11. ȚARĂLUNGĂ, Elena. *Modalități de dezvoltare a capacităților creative*. Chișinău: CEP USM, 2019. ISBN 978-9975-150-41-5.

Manuscris primit la 23. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 22. 05. 2026.

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

PREZENTĂRI DE CARTE BOOK PRESENTATIONS

MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ (SECOLELE XVI-XX).

AUTOR: VICTOR GHILAȘ

**DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE
(16TH-20TH CENTURIES). AUTHOR: VICTOR GHILAS¹**

MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ (SECOLELE XVI-XX): O CONTRIBUȚIE MONOGRAFICĂ LA ISTORIOGRAFIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

**DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE
(16TH-20TH CENTURIES): A MONOGRAPHIC CONTRIBUTION TO
ROMANIAN MUSIC HISTORIOGRAPHY**

EMILIA MORARU²

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

<https://orcid.org/0000-0003-3444-7890>

CZU 78.034/.036(478:4)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.33>

Prezentul articol propune o analiză critică a monografiei *Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană (secolele XVI-XX)*, semnată de Victor Ghilaș, evidențind contribuția acesteia la istoriografia muzicală românească. Pe baza unui amplu corpus documentar (tablaturi, jurnale de călătorie, corespondență, cronici, presă, partituri), studiul reconstituie circulația muzicii românești în spațiul cultural european, de la primele atestări din secolele XVI-XVII (precum *Codex Vietoris*) până la valorificarea ei de către compozitori de prestigiu – Franz Joseph Sulzer, Franz Liszt, George Enescu, Béla Bartók și alți compozitori est-europeni. Analiza relevă rigoarea metodologică a autorului, capacitatea sa de a corela și interpreta critic surse eterogene, precum și meritul de a fi recuperat și valorificat mărturii externe rămase, până acum, marginale în cercetarea autohtonă.

Cuvinte-cheie: muzică națională românească, istoriografie muzicală, Victor Ghilaș, mărturii documentare, circulație culturală europeană, surse externe.

This article offers a critical analysis of the monograph *Documentary Evidence of National Music in European Culture (16th-20th Centuries)*, authored by Victor Ghilaș, highlighting its contribution to Romanian musical historiography. Drawing on an extensive documentary corpus (tablatures, travel journals, correspondence, chronicles, press materials, musical scores), the study reconstructs the circulation of Romanian music within the European cultural space, from its earliest attestations in the 16th-17th centuries (such as the *Codex Vietoris*) to its valorization by prestigious composers – Franz Joseph Sulzer, Franz Liszt, George Enescu, Béla Bartók, and other Eastern European composers. The analysis reveals the author's methodological rigor, his capacity to correlate and critically interpret heterogeneous sources, as well as the merit of having recovered and valorized external testimonies that had, until now, remained marginal in domestic research.

Keywords: Romanian national music, musical historiography, Victor Ghilaș, documentary evidence, European cultural circulation, external sources.

1 Lansare de carte în cadrul conferinței internaționale *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, 3 aprilie 2026.

2 E-mail: emilia.moraru@amtap.md

Introducere

Volumul monografic *Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană (secolele XVI-XX)* de Victor Ghilaș (cunoscut muzicolog și cercetător din Republica Moldova, doctor habilitat în studiul artelor) reprezintă rezultatul unui amplu demers de cercetare, orientat spre recuperarea și valorificarea mărturiilor documentare care atestă prezența și circulația muzicii românești în spațiul cultural european.

Această monografie impresionează, înainte de toate, prin amploarea și rigoarea demersului documentar. Autorul întreprinde un efort considerabil de investigare a unor surse extrem de diverse – *de la colecții muzicale, tabulaturi și tratate din secolul al XVI-lea, până la jurnale de călătorie, corespondență diplomatică, cronici, presă și partituri*, reușind să reconstituie un traseu coerent al circulației muzicii românești în spațiul european. Este un demers care presupune nu doar acumulare de informație, ci o autentică capacitate de selecție, analiză, corelare și interpretare critică. Parcursul reconstituit de autor surprinde, dincolo de simpla cronologie, un veritabil dialog cultural între teritoriile românești și Europa – de la Imperiile Otoman și Habsburgic până la marile centre culturale ale Occidentului.

Un merit esențial al lucrării constă în valorificarea sistematică a surselor externe, adesea neglijate sau utilizate fragmentar în cercetările anterioare. În contextul unei tradiții muzicale predominant orale, aceste mărturii – provenite de la călători, diplomați, misionari sau savanți – devin fundamentale. Autorul le valorifică nu doar ca simple descrieri, ci ca veritabile instrumente de analiză istorică, evidențiind modul în care imaginea muzicii românești a fost construită și transmisă în spațiul european.

În cele ce urmează, vom urmări modul în care autorul își organizează demersul analitic pe etape istorice succesive – de la primele atestări documentare din secolele XVI-XVII până la consacrarea muzicii naționale în creația unor compozitori de prestigiu european.

Primele atestări ale muzicii românești în spațiul cultural european

Capitolul dedicat secolelor XVI-XVII reconstituie modurile în care practicile muzicale autohtone au pătruns și au fost consemnate în discursul cultural european al epocii moderne timpurii, demonstrând în mod convingător că muzica românească era deja prezentă în colecții, tabulaturi și tratate europene – fie ele tipărite sau manuscrise, chiar dacă adesea în mod indirect sau fragmentar. Aceste referințe timpurii, oricât de tangențiale, reprezintă cele mai vechi atestări documentare ale unor melodii și motive specific românești aflate în circulație dincolo de sfera locală, confirmând că repertoriul autohton nu a evoluat izolat, ci a participat activ la circuitul cultural al epocii.

Un loc central îl ocupă mărturiile vizitatorilor străini – primii „martori” și „reporteri” ai fenomenului muzical românesc. Diplomați, misionari, medici, negustori, soldați și călători ocazionali consemnează, în jurnale de călătorie, memorii și corespondență, prezența vie a muzicii etnice și lăutărești la curțile domnești, în viața comunităților și în cadrul sărbătorilor populare. Filtrate prin percepția europeană, aceste relatări oferă o imagine vie a funcției sociale a muzicii și a instrumentelor folosite; în lipsa unei tradiții muzicale culte scrise, acestea au reprezentat adesea singura sursă prin care muzica românească a devenit cunoscută în Europa Occidentală, transformând o practică locală în mărturie istorică integrată în conștiința culturală europeană.

Periplul istoriografic se încheie cu o trecere în revistă a unor monumente de referință de la finele secolului al XVII-lea – *Codex Vietoris*, „document important pentru cunoașterea culturii muzicale central- și est-europene din epoca premodernă” [1 p. 41], și *Descrierea curioasă a Moldovei și Țării Românești...*, lucrare anonimă apărută la Hamburg în 1699. Ambele sistematizează informații despre obiceiuri, inclusiv cele muzicale, oferind o perspectivă coerentă asupra epocii; *Codex Vietoris*, în particular, conține transcrieri și/sau descrieri de melodii care susțin ipoteza unei prezențe notabile a muzicii românești în spațiul transilvan și central-european.

Așadar, observăm că, încă din secolele XVI-XVII, muzica națională românească își depășise deja granițele, fiind documentată și încorporată în istoriografia europeană mai ales prin observațiile aces-

tor martori ocazionali ai Occidentului, deschizând, astfel, calea recunoașterii sale ulterioare în contextul mai larg al culturii muzicale continentale.

Mărturiile călătorilor străini despre viața muzicală din Moldova și Valahia

În analiza secolului al XVIII-lea, autorul subliniază un progres semnificativ în calitatea și profunzimea surselor, deplasând accentul de la relatările fragmentare ale secolelor anterioare spre o descriere mai bogată și mai structurată a vieții muzicale din Moldova și Valahia. Relatările călătorilor/diplomaților devin mai detaliate și mai nuanțate, surprinzând muzica în complexitatea funcțiilor sale sociale și spirituale – nu doar ca divertisment, ci ca componentă integrantă a ritualurilor și obiceiurilor comunitare. Vizitatorii consemnează o gamă largă de instrumente, remarcând măiestria și diversitatea lăutarilor, precum și ansamblurile de taraf prezente la curțile boierești și domnești, unde coexistau influențe locale, balcanice și otomane; rolul muzicii în contexte ceremoniale – nunți, sărbători, evenimente comunitare – consolidează imaginea rapsozilor populari ca păstrători ai tradiției orale naționale.

În acest context, capitolul aduce în prim-plan și valoarea lucrărilor etnografice contemporane, exemplificată de contribuția lui Franz Joseph Sulzer din *Istoria Daciei transalpine, referitoare la Țara Românească, Moldova și Basarabia...* Lucrarea este valorificată exemplar, fiind abordată nu doar ca sursă documentară, ci ca una dintre primele tentative de interpretare etnografică a culturii române. Sulzer oferă o perspectivă amplă asupra vieții culturale, incluzând muzica și dansul popular ca forme esențiale ale tradiției orale; studiul său depășește nivelul unei simple consemnări de observații, integrând datele etnografice într-o viziune coerentă asupra istoriei culturale. Spre deosebire de predecesorii săi, care notau muzica doar ca o particularitate locală, el situează muzica și dansul în contextul vieții cotidiene și al practicilor rituale, propunând o interpretare mai profundă a acestora ca expresii definitorii ale identității naționale române. Chiar dacă lasă să se întrevadă unele inflexiuni subiective, rigoarea constatărilor expuse în cele trei volume confirmă, totuși, „o cunoaștere suficientă de către Sulzer a etnografiei și folclorului din Principate și din Transilvania, plasându-se în limita informațiilor de specialitate” [1 p. 82], subliniază Victor Ghilaș. Astfel, secolul al XVIII-lea marchează o etapă de aprofundare a cunoașterii europene despre muzica românească, pregătind terenul pentru studiile mai sistematice ale secolelor următoare.

De la consemnare la valorificare artistică: afirmarea muzicii naționale în Europa

Secolul al XIX-lea reprezintă momentul de afirmare propriu-zisă a muzicii naționale în context european, pe fondul ascensiunii conștiinței naționale: este etapa tranziției de la simplele observații ale călătorilor la valorificarea activă și integrarea muzicii românești în circuitul cultural și artistic continental.

Victor Ghilaș evidențiază această trecere de la descriere la valorificare artistică și canonizare prin includerea repertoriului românesc în colecții europene de profil, precum cele ale lui Edward Jones, ale cărui trei dansuri valahe transformă muzica românească din simplă descriere narativă în transcriere muzicală, facilitând diseminarea și studiul motivelor autohtone, sau ale lui François Rouschitzki, sursă esențială pentru orizontul cultural muzical național al primelor decenii ale secolului. Judecând după conținutul colecției lui Rouschitzki, Victor Ghilaș constată că „starea muzicii în Principat poate fi caracterizată prin prezența încă destul de puternică a culturii muzicale orientale în viața muzicală urbană, precum și prin ascensiunea curentului muzical occidental, care se manifestă tot mai activ în societate, vădind tendința apropierei de estetica muzicii vest-europene” [1 p. 119]. Aceste colecții constituie primele tentative de canonizare a repertoriului autohton, furnizând material concret compozitorilor și cercetătorilor, în timp ce interesul pentru temele românești începe să pătrundă tot mai vizibil în saloanele și publicațiile occidentale.

Punctul culminant al acestei etape îl reprezintă, însă, influența asupra creației lui Franz Liszt: contactul direct al compozitorului cu muzica lăutărească și folclorică, în special în timpul călătoriilor sale

prin teritoriile românești, a condus la incorporarea motivelor românești în mai multe dintre lucrările sale celebre (adesea etichetate eronat ca maghiare sau țigănești). Această valorificare de către un compozitor de anvergură europeană confirmă forța tematică și potențialul artistic al muzicii naționale, propulsând-o, pentru prima dată, pe scena concertistică internațională.

Ambasadori ai melosului românesc în Rusia

În următorul capitol este explorată o dimensiune esențială și adesea neglijată a circulației muzicii autohtone: prezența și impactul ei în vastul spațiu al Imperiului Rus, de la curtea țaristă până în sălile de concert și în lucrările compozitorilor ruși, pe parcursul secolelor XVIII-XX. Victor Ghilaș analizează turneele artiștilor români, în special lăutarii, frecvent invitați să cânte la curțile nobiliare și la evenimentele sociale rusești, subliniind continuitatea acestor schimburi culturale începute încă din secolul al XVIII-lea. Aceste prezențe recurente nu au fost simple spectacole, ci au funcționat ca interfețe culturale, introducând melosul național (*dansuri, doine, cântece lăutărești*) direct în conștiința publicului rus; mărturiile documentare păstrate în arhivele rusești (jurnale, corespondență, recenzii de spectacole) atestă popularitatea acestor interpreți și modul în care muzica românească era percepută în capitala imperială și în alte mari centre culturale.

Această evoluție culminează firesc cu figura lui George Enescu, prezentat nu doar ca un mare creator, ci ca un veritabil ambasador cultural. Prin activitatea sa artistică la Sankt Petersburg și Moscova ca violonist, dirijor și compozitor, Enescu a oferit publicului rus o imagine modernă, rafinată și profundă a culturii muzicale românești. Interpretarea și promovarea propriilor lucrări, în care elementele folclorice sunt integrate în limbajul muzicii culte europene, au contribuit decisiv la schimbarea percepției asupra muzicii românești, distinctă de imaginea anterioară a unei simple expresii exotice; astfel, aceasta se afirmă ca o cultură muzicală matură, capabilă să se integreze în circuitul valorilor europene de elită.

Autorul abordează, în continuare, valorificarea muzicii naționale românești în creația compozitorilor din Imperiul Rus. Apropierea unor compozitori ruși importanți de melosul românesc, consemnează Victor Ghilaș, „face parte dintr-un fenomen mai larg, cel al interesului față de folclorul sud-est european și cel oriental, care era la modă în Rusia la acea vreme, iar muzica noastră națională reușește să se afirme și ca sursă de inspirație creatoare” [1 p. 182].

Contactul direct cu artiștii români și cu spațiul de frontieră al imperiului, în special Basarabia, a constituit un alt canal de apropiere de melosul românesc. Autorul analizează modalitățile prin care ritmurile, modurile și temele melodice românești au fost integrate în lucrările compozitorilor ruși, confirmând locul muzicii naționale române în peisajul artistic european mai larg.

Valorificarea componistică a melosului românesc în Europa de Est

Capitolul final extinde analiza spre spațiul est-european, ilustrând modul în care folclorul românesc a fost integrat în creația unor compozitori de referință din Europa Centrală și de Est, în special din fosta Uniune Sovietică (Rusia, Ucraina), consolidându-și, astfel, statutul de resursă creativă europeană recunoscută.

Analiza debutează cu transpunerea folclorului românesc în lucrările lui Béla Bartók, a cărui contribuție este fundamentală: prin cercetările sale etnomuzicologice directe efectuate în Transilvania și în alte regiuni, Bartók a cules și transcris mii de melodii românești, integrându-le într-un limbaj componistic modernist de înaltă complexitate și oferind folclorului românesc, în acest fel, recunoaștere științifică și artistică internațională. *Dansurile populare românești* ale lui Bartók sunt cele mai cunoscute și îndrăgite opusuri, care au figurat în repertoriul marilor interpreți precum D. Oistrakh, H. Szeryng, Y. Menuhin, V. Repin, P. Copacinscaia ș.a. În această suită de dansuri, constată Victor Ghilaș, compozitorul maghiar „transmite cu fidelitate spiritul și caracterul muzicii populare românești, iar miniaturile sale surprind nenumăratele lui impresii din cultura satelor și zonelor rurale ardelen” [1 p. 193].

Este evidențiat, de asemenea, rolul artiștilor basarabeni din perioada interbelică (1918-1940), ca promotori activi ai identității muzicale naționale pe scenele europene și punte între tradițiile folclorice locale și lumea muzicală cultă. În vizorul autorului s-au aflat lucrări semnate de compozitori est-europeni precum Vasili Zolotariov (*Rapsodie pe teme moldovenești, Cântec de leagăn moldovenesc*), Lev Revutki, Nikolai Vilinski (*Cantata Moldova*), Vadim Homelski (*Tablou simfonic În Moldova*), Mieczysław Weinberg (*Rapsodii pe teme moldovenești*) și Nikolai Peiko (*Suite moldovenești pentru orchestră simfonică*), care au integrat elemente ale muzicii românești în creațiile lor, confirmând forța de iradiere a melosului românesc în spațiul european.

Concluzii

Analiza monografiei *Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană (secolele XVI-XX)* confirmă faptul că Victor Ghilaș oferă mai mult decât o inventariere documentară. Studiul propune o reconstituire coerentă a unui parcurs istoric prin care muzica națională românească a trecut de la prezența ei timidă și indirectă în surse europene ale secolelor XVI-XVII la afirmarea ei deplină, în secolele XIX-XX, ca sursă de inspirație pentru compozitori de anvergură europeană – Franz Liszt, George Enescu, Béla Bartók și alți autori est-europeni.

Valoarea esențială a lucrării rezidă în rigoarea metodologică a autorului și în capacitatea sa de a corela surse extrem de eterogene – *tabulaturi, jurnale de călătorie, corespondență diplomatică, cronică, presă și partituri* – într-o argumentație unitară, organizată cronologic. Recuperarea și valorificarea mărturiilor externe, adesea marginale în cercetarea autohtonă anterioară, constituie o contribuție majoră la istoriografia muzicală românească, completând o tradiție de cercetare bazată, până acum, preponderent pe surse interne.

Dincolo de bogăția informațională, monografia impune o teză coerentă: muzica națională românească nu este un fenomen periferic, ci parte activă a unui circuit cultural european amplu, în care a fost receptată, reinterpretată și valorizată constant, de la curțile domnești și saloanele occidentale până la creația componistică savantă. Prin rigoare științifică, perspectivă comparativă și deschidere interdisciplinară, volumul lui Victor Ghilaș se constituie într-un reper solid pentru cercetările viitoare dedicate circulației muzicii românești în spațiul cultural european.

Referințe bibliografice

1. GHILAȘ, Victor. *Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană: secolele XVI-XX*. Chișinău: Epi-graf (Blitz Poligraf), 2025. ISMN 979-0-3480-0449-5. ISBN 978-9975-60-644-8.

Manuscris primit la 09. 04. 2026. Acceptat pentru publicare la 11. 05. 2026.

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

COMUNICĂRI

BOOK LAUNCH REMARKS¹

MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ (SECOLELE XVI-XX). AUTOR: VICTOR GHILAȘ

DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE (16TH-20TH CENTURIES). AUTHOR: VICTOR GHILAS

GHEORGHE MUSTEA²

membru titular al Academiei de Științe a Moldovei,
profesor universitar, Artist al Poporului

CZU 78.034/.036(478:4)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.34>

Introducere

Subiectul lucrării aduce în atenție prezența culturii muzicale naționale în spațiul european, un subiect cu o semnificație culturală, istorică și identitară pregnantă. Tematica vizează atât istoria muzicii cât și percepția culturii românești în context continental, urmărind identificarea și punerea în valoare a documentelor (manuscrise, partituri, cronici, corespondență, presă, relatări de călătorie) care atestă circulația muzicii românești în afara hotarelor sale.

Studierea acestor surse dezvăluie dialogul cultural dintre spațiul românesc și Europa, de la Imperiile Otoman și Habsburgic până la marile centre occidentale. În timp ce alte națiuni au adoptat timpuriu forme culte scrise, o mare parte a culturii noastre s-a dezvoltat prin tradiția orală. Documentele străine oferă, astfel, o perspectivă valoroasă asupra percepției muzicii noastre etnice, care, prin prezența în arhive și în creația compozitorilor străini, își consolidează locul ca parte integrantă a patrimoniului european, depășind statutul de simplă „curiozitate locală”. Mărturiile validează ideea că muzica națională nu a evoluat în vacuum, ci a interacționat constant cu spațiul european.

Capitolul 1. Periplu istoriografic în literatura europeană (secolele XVI-XVII)

Acest capitol oferă o analiză a modului în care arta sonoră autohtonă a început să fie consemnată în spațiul cultural european timpuriu, o etapă esențială pentru înțelegerea circulației muzicii românești în perioada sa formativă.

Primul subcapitol *Muzica românească în colecții, tabulaturi, tratate din secolul al XVI-lea* evidențiază prezența timpurie a elementelor muzicale românești în surse europene, precum tabulaturile tipărite sau manuscrise. Deși referirile sunt adesea tangențiale, ele reprezintă primele mărturii documentare care atestă circulația unor melodii sau motive specifice. Analiza acestor surse ilustrează faptul că repertoriul autohton făcea parte din fluxul cultural al epocii, nefiind izolat de restul continentului.

O extindere a informațiilor are loc în secolul al XVII-lea, subiect dezbătut în subcapitolele ulterioare. *Documente muzicale și istorice cu noi date și informații despre arta sonoră autohtonă din perioada secolului al XVII-lea* analizează surse diverse, inclusiv cronici și acte oficiale, care oferă detalii despre practicarea muzicii în Țările Române.

¹ Comunicări prezentate la lansarea de carte

² E-mail: gheorghemustea@gmail.com

Un punct central este muzica etnică în cadrul ceremonialurilor de la curțile domnești, observată de vizitatori străini. Jurnalele de călătorie și memoriile diplomaților sau misionarilor devin surse de neprețuit, descriind sonoritățile auzite la curți și la petrecerile populare. Aceste mărturii oferă o imagine vie asupra funcției sociale a muzicii și a instrumentelor specifice.

Capitolul se încheie cu analiza unor lucrări fundamentale pentru cunoașterea muzicii naționale vechi, precum *Codex Vietoris* și *Descrierea Moldovei*. Acestea sistematizează informații despre obiceiuri și conțin transcrieri de melodii care susțin ipoteza unei prezențe notabile a muzicii românești în spațiul transilvănean și central-european. Capitolul stabilește că, încă din această perioadă, elementele culturii sonore românești au fost integrate în istoriografia europeană prin intermediul „mesagerilor” străini (medici, negustori, militari), care au transformat practica locală în mărturie istorică.

Capitolul 2. Observațiile călătorilor străini în secolul al XVIII-lea

Acest capitol al studiului deplasează focusul către o imagine mai bogată și structurată a vieții muzicale din Moldova și Valahia, așa cum era percepută de observatorii europeni în secolul al XVIII-lea.

Relatările călătorilor devin mai detaliate, reflectând o prezență crescută a muzicii în toate categoriile sociale. Muzica nu era doar divertisment, ci parte integrantă a ritualurilor spirituale. Vizitatorii consemnează un instrumentar vast și remarcă diversitatea lăutarilor și a tarafurilor de la curțile boierești, unde coexistau influențe locale, balcanice și otomane. Accentul cade pe rolul muzicii în ceremonialuri (nunți, sărbători), consolidând imaginea rapsozilor ca păstrători ai tradiției orale.

Un loc aparte îl ocupă lucrarea lui Fr. J. Sulzer, *Istoria Daciei transalpine*. Autorul oferă o perspectivă amplă asupra muzicii și dansului ca forme de cultură orală tradițională. Spre deosebire de vizitatorii anteriori, Sulzer încearcă să integreze și să clasifice aceste expresii sonore ca elemente definitorii ale identității naționale. Contribuția sa este esențială, deoarece trece de la simpla curiozitate la o încercare de înțelegere a funcției sociale și spirituale a muzicii în cele două Principate, pregătind terenul pentru studiile sistematice ulterioare.

Capitolul 3. Muzica națională în sursele secolului al XIX-lea

Secolul al XIX-lea marchează tranziția de la observație la integrarea muzicii românești în circuitul artistic european, pe fondul afirmării conștiinței naționale.

Analiza „Trei dansuri valahe” din colecția lui Edward Jones subliniază includerea repertoriului românesc în colecțiile europene. Nu mai avem doar descrieri narative, ci transcrieri muzicale care facilitează răspândirea motivelor autohtone. Ecourile muzicii naționale pătrund în saloanele occidentale prin piese inspirate din folclor și articole de presă. Colecția lui François Rouschitzki este examinată ca o sursă esențială și o primă tentativă de canonizare a repertoriului național.

Un moment culminant este explorarea interacțiunii lui Franz Liszt cu muzica lăutărească și populară în timpul călătoriilor sale în Moldova și Țara Românească. Includerea motivelor românești în lucrările sale celebre (deși uneori catalogate eronat) a propulsat muzica națională pe scena concertistică internațională. În a doua jumătate a secolului, pe măsură ce se dezvoltă școlile naționale, elementul folcloric devine o resursă conștientă pentru un stil academic românesc recunoscut la nivel european.

Subcapitolul dedicat Moldovei din stânga Prutului după anexarea la Imperiul Rus evidențiază influența regimului țarist asupra dezvoltării muzicale. Sunt notate diferențele de evoluție față de Principate, dar și persistența elementelor naționale în ciuda contextului politic. În ansamblu, secolul al XIX-lea transformă muzica românească dintr-o curiozitate într-o resursă creativă activă și într-un simbol identitar integrat în panorama culturală europeană.

Capitolul 4. Muzica națională și purtătorii ei în Rusia (secolele XVIII-XX)

Acest capitol explorează prezența și impactul muzicii autohtone în Imperiul Rus, de la curtea țaristă la creația compozitorilor ruși.

Se evidențiază turneele artiștilor români (în special lăutari) invitați frecvent la curțile nobiliare rusești. Aceștia au acționat ca o interfață culturală, introducând dansurile și cântecele lăutărești în conștiința publicului rus. Mărturiile din arhivele rusești (jurnale, cronicile) atestă popularitatea acestor interpreți în capitala imperială.

În secolul XX, prezența lui George Enescu ca violonist, dirijor și compozitor la Sankt Petersburg și Moscova a ridicat muzica națională la nivelul de înaltă artă. Prin promovarea propriilor lucrări, în care motivele folclorice erau filtrate prin rigoarea stilului cult, Enescu a oferit publicului rus o perspectivă rafinată asupra fondului sonor românesc. Concertele sale au creat o imagine modernă și sofisticată, diferită de exotismul perceput anterior.

Contactul cu artiștii români și cu teritoriile de graniță (Basarabia) a inspirat diverși compozitori ruși să integreze ritmuri sau teme românești în creațiile lor. Această practică atestă o recunoaștere artistică a fondului muzical românesc ca sursă de inspirație valoroasă, consolidându-i locul în peisajul artistic european extins.

Capitolul 5. Muzica etnică în creația compozitorilor est-europeni

Ultimul capitol demonstrează stilizarea folclorului românesc în operele marilor compozitori din Europa Centrală și de Est, consolidându-i statutul de sursă creativă europeană.

Analiza începe cu Béla Bartók, care, prin cercetări etnomuzicologice directe în Transilvania, a colectat mii de melodii românești. Valorificarea sa s-a bazat pe o înțelegere profundă a modalismului și ritmurilor specifice, oferind folclorului nostru o recunoaștere internațională. De asemenea, este evidențiat rolul artiștilor basarabeni din perioada interbelică (1918-1940) în promovarea identității muzicale pe scenele europene.

O mare parte a capitolului se axează pe compozitorii din fosta URSS (Vasili Zolotariov, Lev Revuțki, Nikolai Vilinski, Vadim Homolyaka) care au utilizat intonații ale muzicii etnice românești în piese simfonice și camerale. Un exemplu major este Mieczysław Weinberg, a cărui lucrare *Rapsodii pe teme moldovenești* ilustrează integrarea muzicii de sorginte orală în coloritul simfonic complex. De asemenea, *Suita moldovenească* de Nikolai Peiko sintetizează melosul specific, demonstrând că folclorul autohton a fost o sursă consistentă de inspirație în compoziția est-europeană a secolului XX.

Concluzii și repere bibliografice

Partea finală sintetizează conținuturile și constituie opinia autorului privind rezultatele studiului. O componentă esențială este generarea de noi întrebări; în acest sens, tabelul inserat la sfârșit oferă o extindere aplicată a ideilor. Deși lucrarea nu poate acoperi toate aspectele, tabelul reprezintă o hartă sintetică pentru viitoare studii, listând compozitori și lucrări care întăresc argumentul influenței extinse a muzicii românești în cultura europeană.

Bibliografia volumului reunește surse în numeroase limbi (română, engleză, franceză, germană, italiană, maghiară, poloneză, rusă, suedeză, ucraineană), resurse webografice, partituri și un indice de nume, oferind un aparat critic solid cercetării.

MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ: LAUDATIO, DL DOCTOR HABILITAT VICTOR GHILAȘ**DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE: LAUDATIO FOR DR. HABIL. VICTOR GHILAS****DIANA BUNEA¹**doctor în studiul artelor, profesor universitar,
șefă departament Muzicologie, compoziție și jazzAcademia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-4488-0834>

CZU 78.034/.036(478:4)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.35>

Cercetarea dlui Ghilaș este o lucrare multășteptată în spațiul nostru cultural, un studiu prin care, în primul rând, se pune în valoare un patrimoniu muzical național, în mare parte, quasi-necunoscut chiar de către cercetători sau muzicieni.

Cartea prezentată astăzi are o valoare fundamentală și, cu siguranță, ar trebui să-și găsească locul în bibliotecile universitare, profesionale, dar și în casele tuturor intelectualilor români – în general, în casele în care se citește, pentru că, de astăzi, nimeni nu va mai avea dreptul să spună că nu cunoaște acest strat cultural valoros, care, iată, s-a lăsat descoperit, cu rigurozitate academică, cu un înalt profesionalism, cu acribie, de către dl doctor habilitat Victor Ghilaș. Lucrarea reprezintă o extraordinară muncă de documentare, o investigare de arhivă foarte minuțioasă ce necesită nu doar talent de cercetător, dar și multă răbdare și timp.

Am parcurs cartea, recunosc, poate mai în grabă, dar cu un mare interes. Și am înscris-o în lista priorităților de lectură. De fapt, este o carte care ce nu poate fi citită o dată, de la un capăt la altul și atât. Este o enciclopedie, un catalog dacă vreți, o sursă științifică de bază. O primă impresie a fost aceea că țin în mână un document valoros, o sursă de informații necunoscute, care deschide orizonturi largi pentru cultivare, cunoaștere, dar și pentru cercetare.

Ceea ce mi-a atras atenția, întâi de toate, este perspectiva, așa spune, „stereofonică” a cercetării – autorul își propune să „schimbe” oarecum optica cercetării, prin aprecierea locului și valorii muzicii naționale românești în cultura europeană – deci, dinspre Europa – spre casă. Vectorul științific muzicologic „tradițional”, axat pe ideea „iată cine suntem și iată care sunt valorile noastre muzicale”, a căpătat o altă amplasare în contextele geografic, istoric, social și cultural. Prin identificarea și descrierea acestor „mărturii documentare” muzicale, dl Ghilaș ne face să înțelegem și ne demonstrează că spațiul nostru cultural, muzica noastră, a constituit, din timpuri îndepărtate, un obiect de mare interes pentru cei din afară. Aceste materiale reprezintă imaginea noastră culturală, conturată de autori, scriitori, muzicieni, călători, compozitori etc., europeni, așa cum ne-au văzut, ne-au perceput, ne-au înțeles și cum „ne-au auzit” pe plan muzical, pe parcursul a circa 400 sau 500 de ani.

Consider foarte important faptul că autorul a reușit să cuprindă o perioadă atât de mare de timp, practic, de la primele documente scrise, reușind, într-o expunere cronologică, reflectată în structura cărții, să se concentreze asupra detaliilor esențiale ale fiecărei epoci. A explorat, a redescoperit, a pus într-o lumină nouă chiar și unele informații, s-ar părea, cunoscute, mă refer, în special, la secolele XIX și XX.

¹ E-mail: diana.bunea@amtap.md

Deosebit de valoroase sunt riguroasele analize structurale muzicologice ale materialelor muzicale. Și nu mai puțin importante sunt aprecierile, comentariile și concluziile distinsului cercetător care ne oferă o viziune clară, explicită, foarte bine documentată, plasată într-un vast context istoriografic și cultural asupra acestor partituri. Aș vrea să aduc aici un singur citat, din subcapitolul 3.1., p. 94, reprezentativ în acest sens, expus ca o generalizare asupra celor *Trei dansuri valahe* din colecția de melodii a lui Edward Jones de la începutul secolului XIX. Demersul analitic migălos, de înaltă ținută academică nu rămâne „o literă moartă”, ci servește drept argument serios pentru justa apreciere a unor importante fenomene de transfigurare culturală ce aveau loc la acel timp: „În istoriografie sunt înscrise specimene de muzică ale unuia dintre cele mai reprezentative genuri artistice ale culturii orale naționale, cultivate la începutul secolului XIX atât în mediul național țărănesc cât și în cel monden. Este și o expresie, fie și una modestă, care a atras atenția străinilor asupra valențelor artistice ale muzicii și culturii dansului de la noi, care permite să proiecteze în spațiul occidental elementul identitar ca formă de decantare a imaginii profilului etnic. Văzută din optica celor trei dansuri, muzica națională face primii pași pe făgașul europenizării, constatare ce se întemeiază pe prezența scărilor diatonice și lipsa celor cromatice (absența secundelor mărite) în materia sonoră analizată, vădind eliberarea ei treptată de influențele orientale” – citat încheiat. De fapt, toate aceste aprecieri critice ce însoțesc bogatul material factologic și analitic ne arată că studiul dlui Ghilaș depășește calitatea de document în sine, reprezentând, de fapt, o sinteză științifică originală, de factură academică asupra unui vast material cu valoare de patrimoniu național.

În mod special aș vrea să accentuez valoarea acestui studiu pentru muzicienii-interpreți. Cunoaștem interesul enorm al interpreților, în special, europeni, pentru muzica veche – există și catedre de muzică veche la multe conservatoare și universități europene. Acest curent al „interpretării informată istoric” capătă tot mai multă popularitate – muzicienii sunt în permanentă căutare a unor partituri vechi, încă neinterpretate, cărora să le dea o „viață” scenică autentică.

Însă, poate mai puțin se cunoaște faptul că procesul de pregătire pentru interpretarea scenică sau înregistrare include o cercetare prealabilă foarte minuțioasă a surselor – atât pe plan istoriografic, teoretic (legat de structurile muzicale), dar, mai ales, pe plan interpretativ – ornamentica, componentele instrumentale, instrumentele propriu-zise sau stilistica adecvată curentului muzical sau epocii date.

Consider că demersul dlui Ghilaș reprezintă, în acest sens, o adevărată „găselniță” pentru acest domeniu, pentru că aici interpreții vor găsi numeroase informații prețioase în acest sens. Cel puțin, se va ști Ce și Unde să caute.

În altă ordine de idei, aș vrea să notez o observație foarte pertinentă a distinsului autor, ce apare de mai multe ori pe parcursul cărții, și anume, citez: „Nu toată muzica atestată de străini în secolele XVI-XVII trebuie confundată cu folclorul” (p. 45) – deci, mai larg – nu toată muzica națională poate fi neapărat folclorică. Să fim atenți la acest „clișeu” științific și să ne îndreptăm gândul la alte tipuri de muzici care au existat și s-au perindat în spațiul nostru cultural, în fiecare perioadă – muzica de curte, de salon etc., să facem distincție clară între acestea, cu toate concluziile ce urmează.

Nu pot să nu remarc și compartimentele dedicate muzicienilor care au fost purtători ai culturii naționale peste hotare, în special, lăutarii. Toate aceste informații impresionante, de mare interes public, sunt primite cu mare interes și de către studenți, la cursul de folclor pe care îl conduc.

În general, cercetarea în întregime, cu siguranță, va intra în listele de bibliografie obligatorie, nu doar la cursul de folclor, ci și la cel de muzică națională.

Cu siguranță, ar mai fi de menționat încă multe momente interesante legate de această cercetare. Nu în ultimul rând, vreau să menționez limbajul elegant, elevat al lucrării, de o ținută lingvistică impecabilă.

Însă, mă opresc aici, cu certitudinea că, pe măsură ce o voi studia mai minuțios voi descoperi noi dimensiuni ale subiectului abordat.

Vreau să închei prin a vă mulțumi pentru curajul științific de care ați dat dovadă elaborând această carte, un curaj și un profesionalism demn de marii înaintași ai școlii muzicologice românești.

**MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ
ÎN CULTURA EUROPEANĂ (SECOLELE XVI-XX) –
O LUCRARE DE REFERINȚĂ PENTRU MUZICA NAȚIONALĂ**

*DOCUMENTARY EVIDENCE OF NATIONAL MUSIC IN EUROPEAN CULTURE
(16TH–20TH CENTURIES) – A LANDMARK REFERENCE WORK ON
NATIONAL MUSIC*

PAUL GAMURARI¹

doctor în arte, conferențiar universitar,
prorector activitate didactică, asigurarea calității și internaționalizare

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-769>

CZU 78.034/.036(478:4)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.36>

Volumul intitulat *Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană (secolele XVI-XX)*, semnat de domnul **Victor Ghilaș**, doctor habilitat, conferențiar cercetător reprezintă o lucrare de referință pentru muzicologia națională și o noutate absolută în literatura de specialitate, oferind o perspectivă istorică riguroasă asupra procesului de inserție a muzicii noastre peste hotarele țării, atât la vest cât și la est.

Cercetarea domnului Victor Ghilaș ne propune un periplu istoric care demonstrează că primele mostre de muzică autohtonă au intrat în atenția Europei încă din secolul al XVI-lea. Structurată judicios în cinci capitole, lucrarea urmează un traseu etapizat, în care rigoarea științifică se împletește cu o expunere logică și comprehensibilă. Autorul a reușit să panorameze și să interpreteze diacronic un volum impresionant de izvoare — de la manuscrise muzicale și cronici, până la corespondență diplomatică, studii etnografice și scrieri memorialistice.

Originalitatea acestei opere rezidă nu doar în noutatea temei, ci și în varietatea surselor investigate. Sunt valorificate documente externe – muzicologice, istorice și notografice – inedite sau puțin cunoscute, care aduc o lumină nouă asupra rezonanțelor muzicii naționale în spațiul cultural european. Aparatul critic bogat și multilingv face dovada unei capacități excepționale de analiză structurală a izvoarelor de informare.

Dincolo de densitatea informației, valoarea lucrării este dată de calitatea interpretării rezultatelor. Fiecare capitol contribuie la definirea și soluționarea problemelor analizate, oferind o viziune unitară și actuală asupra modului în care fondul nostru muzical a fost perceput și integrat în context internațional de-a lungul secolelor.

Materialul ilustrativ și bogăția referințelor bibliografice argumentează convingător demersul științific, configurând valoarea și relevanța acestui studiu. Putem afirma cu certitudine că această lucrare constituie o contribuție esențială la istoriografia muzicală, fiind un punct de reper pentru oricine dorește să înțeleagă dialogul cultural dintre spațiul nostru și Europa.

Prin această lansare, mediul academic și cultural beneficiază de o operă de o înaltă ținută intelectuală. Volumul semnat de domnul Victor Ghilaș recuperează pagini valoroase din istoria noastră și reafirmă locul binemeritat pe care muzica națională îl ocupă în marea familie a valorilor universale.

¹ E-mail: paul.gamurari@amtap.md

**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/>