

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*



**CULTURA ȘI ARTA:
CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE**

**CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ
A STUDENȚILOR-DOCTORANZI ȘI CERCETĂTORILOR**

12 decembrie 2025

Chișinău, 2026

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*



CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare

MATERIALELE
CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE NAȚIONALE
A STUDENȚILOR-DOCTORANZI ȘI CERCETĂTORILOR
12 decembrie 2025

*ÎN MEMORIA MUZICOLOGULUI VLADIMIR AXIONOV
75 ANI DE LA NAȘTERE*

CHIȘINĂU, 2026

CZU 008+7(082)=135.1=111=161.1

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026>

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: **Svetlana BADRAJAN**, dr., prof. univ., Maestru în Artă, director Școala doctorală *Arte și Studii culturale*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

Redactor responsabil: **Diana BUNEA**, dr., prof. univ., AMTAP

MEMBRI:

Victoria MELNIC, dr., prof. univ., Maestru în Artă, rector, AMTAP

Tatiana COMENDANT, dr., conf. univ., proector activitate științifică și de creație, AMTAP

Teodora HUBENCO, dr., conf. univ., AMTAP

Ana GHILAȘ, dr. hab., conf. univ., AMTAP

Violeta TIPA, dr., conf. univ., Institutul Patrimoniului Cultural

Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ., Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Redactor coordonator: **Rodica AVASILOAIE**, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

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

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA
„Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare”, conferință științifică națională
(2025 ; Chișinău). Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare : Materialele conferinței
științifice naționale a studenților-doctoranzilor și cercetătorilor, 12 decembrie 2025 / colegiul
de redacție: Svetlana Badrajan (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2026. – 164 p. : fig.
color, n. muz., tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Antetit.: Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Ministerul Educației și Cercetării al
Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Școala Doctorală *Arte și
Studii Culturale*. – Texte, rez.: lb. rom., engl., rusă. – Ref. bibliogr. la sfârșitul art.

ISBN 978-9975-176-24-8 (PDF).

Text : electronic.

008+7(082)=135.1=111=161.1

C 94

CUPRINS

Artă muzicală Musical art

- 1. SVETLANA ȚIRCUNOVA**
CONTRIBUȚIA MUZICOLOGULUI VLADIMIR AXIONOV LA DEZVOLTAREA
STUDIILOR DOCTORALE ÎN REPUBLICA MOLDOVA
THE CONTRIBUTION OF MUSICOLOGIST VLADIMIR AXIONOV TO THE
DEVELOPMENT OF DOCTORAL STUDIES IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....6
- 2. MIRA ZANTOUT**
TEACHING PIANO TO ADULT STUDENTS WITHOUT MUSICAL TRAINING: THE
BIOMECHANICALS ASPECTS
PREDAREA PIANULUI PENTRU STUDENȚII ADULȚI FĂRĂ PREGĂTIRE MUZICALĂ:
ASPECTE BIOMECHANICE.....12
- 3. ECATERINA MIAUN**
MATERIALE DE FOLCLOR MUZICAL DIN CADRUL REPERTORIULUI DE IARNĂ
PĂSTRATE ÎN ARHIVA DE FOLCLOR A AMTAP: EXPEDIȚII DE TEREN DIN ANII
1960
MUSICAL FOLKLORE MATERIALS FROM THE WINTER REPERTOIRE PRESERVED IN
THE FOLKLORE ARCHIVE OF AMTAP: FIELD EXPEDITIONS FROM THE
1960s.....17
- 4. CRISTINA GODOROJA**
VARIETĂȚILE FORMELOR STROFICE ÎN CÂNTECELE DOINITE
VARIETIES OF ARCHITECTURAL FORMS IN DOINA STYLE SONGS23
- 5. GALINA CHIFORIȘIN**
SPICUIRI DESPRE UTILIZAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE ÎN
CREAȚIA COMPOZITORILOR AUTOHTONI
SPEECH ABOUT THE USE OF POPULAR MUSICAL INSTRUMENTS IN THE CREATION
OF INDIGENOUS COMPOSERS29
- 6. ALEXANDRU ȚAPEȘ**
CONCERT PENTRU TROMBON ȘI ORCHESTRĂ DE HENRI TOMASI:
PARTICULARITĂȚILE STILISTICE ȘI DE GEN, INTERPRETAREA PARTIDEI
TROMBONULUI SOLISTIC
CONCERT FOR TROMBONE AND ORCHESTRA BY HENRI TOMASI: THE STYLISTIC
AND GENRE PARTICULARITIES, THE INTERPRETATION OF THE SOLO TROMBONE
PART.....36
- 7. TATIANA GLODINA**
IMAGINEA POPORULUI ÎN SCENELE CORALE DIN ACTUL AL DOILEA AL
OPEREI LUI GHEORGHE MUSTEA ȘTEFAN CEL MARE
THE IMAGE OF THE PEOPLE IN THE CHOIR SCENES OF THE SECOND ACT OF
GHEORGHE MUSTEA'S OPERA ȘTEFAN CEL MARE.....43

8. ANASTASIA PUTINA
ARHIVA MEMORIEI: STRATURI CULTURALE ȘI DIALOGURI ESTETICE ÎN MUZICA LUI GHENADIE CIOBANU
ARCHIVE OF MEMORY: CULTURAL LAYERS AND AESTHETIC DIALOGUES IN THE MUSIC OF GHENADIE CIOBANU.....50

9. ANASTASIA GHIMBOVSCAIA
POEZIA LUI FRIEDRICH RÜCKERT ÎN CICLUL VOCAL *MYRTHEN*, OP. 25 DE ROBERT SCHUMANN
FRIEDRICH RÜCKERT'S POETRY IN VOCAL CYCLE *MYRTHEN*, OP. 25, BY ROBERT SCHUMANN.....57

Artă teatrală, coregrafică și multimedia
Theater, choreographic arts and multimedia

10. OLGA TRIBOI, SVETLANA TÂRȚĂU
SEMIOTICA NONVERBALULUI ÎN MONODRAMĂ: ASPECTE TEORETICE
SEMIOTICS OF NONVERBAL IN MONODRAM THEORETICAL ASPECTS.....65

11. CORINA BĂNCILĂ
EXPLORAREA POTENȚIALULUI RITUALIC ȘI SIMBOLIC AL SĂRBĂTORII SÂNZIENELOR ÎN SPECTACOLUL DE TEATRU
EXPLORING THE RITUAL AND SYMBOLIC POTENTIAL OF THE SÂNZIENE TRADITION IN THEATER PERFORMANCES.....72.

12. DANIELA STRUNGARU, SVETLANA TÂRȚĂU
HIBRIDITATE CORPORALĂ ȘI PREZENȚĂ PARTAJATĂ ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN
HYBRID EMBODIMENT AND SHARED PRESENCE IN CONTEMPORARY PUPPET THEATRE.....78

13. DUMITRIȚA MAXIMCIUC, ANGELINA ROȘCA-ICHIM
MODELUL DRAMATURGIC HIBRID: CONVERGENȚE ÎNTRE DOCUMENT ȘI FICTIUNE ÎN TEXTUL DRAMATIC *ALTCINEVA* DE ANGELINA ROȘCA
THE HYBRID DRAMATURGICAL MODEL: CONVERGENCES BETWEEN DOCUMENT AND FICTION ON THE DRAMATIC TEXT *SOMEONE ELSE* BY ANGELINA ROȘCA-ICHIM.....82

14. LIUBA ROZDOVAN
FESTIVALUL DE TEATRU: DE LA SĂRBĂTOARE STRADALĂ LA PROIECT CULTURAL CU REZONANȚĂ INTERNAȚIONALĂ
THE THEATRE FESTIVAL: FROM STREET CELEBRATION TO CULTURAL PROJECT WITH INTERNATIONAL RESONANCE.....94

15. VLAD EFTIMIE
FENOMENUL POLIFONIEI ÎN COMPONENTELE FILMULUI CONTEMPORAN
THE PHENOMENON OF POLYPHONY IN THE COMPONENTS OF CONTEMPORARY FILM.....101

16. VIOLETA GORGOS
IGOR COBILEANSKI ȘI ESTETICA CLIPULUI MUZICAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA
IGOR COBILEANSKI AND THE AESTHETICS OF THE MUSIC VIDEO IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA..... 109

17. NINA LEFTER
TEATRUL DE ANIMAȚIE ÎN TEORIA TEATROLOGICĂ UNIVERSALĂ
ANIMATION THEATRE IN UNIVERSAL THEATROLOGICAL THEORY 115

Arte plastice, decorative, design și Studii culturale
Fine and decorative arts, design and Cultural studies

18. VICTORIA ROCACIUC
PREMISE ȘI IZVOARE ALE APARIȚIEI TRĂSĂTURILOR IMPRESIONISTE ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ POSTBELICĂ
PREMISES AND SOURCES OF THE EMERGENCE OF IMPRESSIONIST FEATURES IN POSTWAR MOLDOVAN PAINTING..... 121

19. ION JABINSCHI
ANALIZA TEHNICILOR PICTURALE ÎN CONTEXTUL PICTURII DE PLEIN-AIR
ANALYSIS OF PAINTING TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF PLEIN-AIR PAINTING..... 129

20. NATALIA VAVILINA
SINESTEZIA FORMEI, CULORII ȘI MATERIALULUI ÎN DESIGNUL BIJUTERIILOR: DE LA ARHITECTURĂ LA ARTA BIJUTERIILOR
SYNESTHESIA OF FORM, COLOR, AND MATERIAL IN JEWELRY DESIGN: FROM ARCHITECTURE TO JEWELRY ART..... 141

21. MIRCEA ZUBCU
DESIGN SUSTENABIL PENTRU MEDIILE URBANE
SUSTAINABLE DESIGN FOR URBAN ENVIRONMENTS..... 149

22. LUDMILA OCHIEVSCHI
GENERAREA TEXTURII ȘI VOLUMULUI ÎN TAPISERIA CONTEMPORANĂ
GENERATING TEXTURE AND VOLUME IN CONTEMPORARY TAPISERY..... 158

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

CONTRIBUȚIA MUZICOLOGULUI VLADIMIR AXIONOV LA DEZVOLTAREA STUDIILOR DOCTORALE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE CONTRIBUTION OF MUSICOLOGIST VLADIMIR AXIONOV TO THE DEVELOPMENT OF DOCTORAL STUDIES IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹,

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

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

CZU 78.071.4(478)

78.072.2(478)

78.03:378.22

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.01>

Articolul caracterizează activitatea științifico-pedagogică a muzicologului Vladimir Axionov (1950-2012) în cadrul doctoratului din Republica Moldova, specializarea „Arta muzicală”. Fiind un profesionist de nivel internațional în domeniul muzicologiei istorice, el a stimulat prin exemplul său tinerii cercetători să studieze problemele actuale ale artei muzicale naționale și universale. V. Axionov a elaborat curriculumurile la două discipline importante ale doctoratului – „Istoria și teoria stilurilor muzicale” și „Istoriografia muzicală”. A fost conducător științific al tezelor de doctorat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice și la Academia de Științe a Moldovei. Tezele coordonate de el au abordat diverse probleme ale culturii muzicale naționale și au avut o importanță științifică și practică considerabilă. Se concluzionează că activitatea științifico-pedagogică multidimensională a lui V. Axionov în pregătirea cadrelor științifice în Republica Moldova a adus o contribuție semnificativă la dezvoltarea doctoratului din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Vladimir Axionov, muzicologie, doctorat, teză, conducător științific

The article characterizes the scientific-pedagogical activity of musicologist Vladimir Axionov (1950-2012) in the doctorate program of the Republic of Moldova in the field of Musical Art. Being an internationally recognized specialist in the area of historical musicology, he encouraged through his own example, young researchers to study the topical issues of national and universal musical art. V. Axionov developed the curriculum for two important doctoral courses – History and Theory of Musical Styles and Musical Historiography. He was scientific supervisor of doctoral theses at the Academy of Music, Theater, and Fine Arts and at the Academy of Sciences of Moldova. The doctoral theses coordinated by him addressed various issues of national musical culture and had considerable scientific and practical importance. The conclusion is made that the multifaceted scientific-pedagogical activity of V. Axionov in

¹ E-mail: tircunova@yandex.ru

training scientific personnel in the Republic of Moldova made a substantial contribution to the development of the doctorate program in the Republic of Moldova.

Keywords: *Vladimir Axionov, musicology, doctorate, thesis scientific supervisor*

Introducere

Conferința științifică națională a studenților-doctoranzi și cercetătorilor *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare, ediția a V-a* (12 decembrie 2025) este consacrată memoriei muzicologului Vladimir Axionov, un om de știință și profesor de renume, care a dedicat multă energie formării muzicienilor în Republica Moldova și dezvoltării muzicologiei autohtone. În anul 2025 el ar fi împlinit 75 de ani.

Este și ușor, dar și dificil pentru mine să scriu despre el. Este ușor, pentru că îl cunoșteam, probabil, mai bine decât oricine. Am fost soția lui, de aceea îl știam încă din vremea când noi, fiind studenți la Conservatorul din Moscova, ne-am întemeiat familia și locuiam în cămin, iar apoi am venit în Moldova. Este dificil – tot pentru că îl cunoșteam de aproape și, cum se spune, „față în față nu poți vedea clar chipul” – lucrurile mici de zi cu zi ascund uneori esența profundă a omului. Și numai când aceste lucruri mici se desprind, se dezvăluie adevărata valoare a personalității.

Activitatea profesională a lui V. Axionov a fost multilaterală: pedagog, om de știință, administrator. Întrucât la conferința științifică națională a studenților-doctoranzi și cercetătorilor *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare de: ediția a V-a* participă doctoranzii Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mă concentrez doar pe o parte a activității sale – pe contribuția sa la dezvoltarea doctoratului AMTAP. Adevărat, în perioada vieții sale școala doctorală încă nu exista, ea s-a deschis în 2015, dar și înainte de aceasta pregătirea doctoranzilor ocupa un loc important în sistemul de învățământ postuniversitar.

Caracteristica generală a activității pedagogice a lui Vladimir Axionov

Vladimir Axionov s-a născut la 26 octombrie 1950 în orașul Chișinău. Provenea dintr-o familie de intelectuali basarabeni cu tradiții bogate și a fost muzician în a treia generație pe linia maternă. Mama sa – Lidia Axionova, fiica compozitorului basarabean Alexandru Iacovlev, renumit muzicolog și folclorist, doctor în studiul artelor, care timp de 25 de ani a ocupat funcția de prorector pentru activitatea didactică și științifică la Institutul de Stat al Artelor *Gavriil Musicescu*; iar tatăl lui Vladimir, Veaceslav Axionov, a fost regizor la Teatrul Dramatic *A.P. Cehov*.

După absolvirea Școlii speciale de muzică *Eugen Coca* (actualmente Liceul Republican *Ciprian Porumbescu*) în clasa de pian a renumitei profesoare Tatiana Voițehovscaia, și-a continuat studiile la Moscova, absolvind ca muzicolog Conservatorul *Piotr Ceaikovski* (1974) și

doctoratul pe lângă același Conservator (1977), în clasa profesorului universitar Nadejda Nikolaeva. Din anul 1977, Vladimir Axionov și-a început activitatea la catedra *Istoria muzicii* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Din anul 1999, a fost prorector pentru activitatea didactică al AMTAP. În paralel, începând cu anul 1985, Vladimir Axionov a activat în cadrul Academiei de Științe a Moldovei: mai întâi în funcția de cercetător științific superior, apoi ca cercetător principal la Institutul Patrimoniului Cultural.

Vladimir Axionov merită cele mai excelente epitete ce caracterizează de obicei o persoană perfectă. A fost om bun la suflet, cinstit, harnic, plin de abnegație, responsabil, foarte receptiv, având și un simț extraordinar al umorului. Cei care au studiat la el își amintesc prelegerile lui și evocă cu recunoștință momentele de comunicare profesională, confirmând că a fost un profesionist de înaltă calificare, a avut cunoștințe enciclopedice în domeniul istoriei muzicii și era un orator strălucit, care capta atenția auditoriului, interpretând la pian și numeroase exemple muzicale, pe de rost. Elevii săi sunt astăzi pedagogi, interpreți și cercetători științifici nu doar în Moldova, ci și în multe țări ale lumii.

În noiembrie 2013, în semn de omagiu, la AMTAP a fost organizată Conferința științifico-practică internațională cu genericul *Lecturi muzicologice in memoriam profesorului Vladimir Axionov*, la care au participat cadre didactice, studenți și doctoranzi din AMTAP, colegi de la AȘM și din alte instituții din țară, precum și savanți și cercetători din Rusia, Israel și România. Materialele acestei conferințe au fost publicate în ediția specială a revistei *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică: 2015, nr. 1* [1].

Rezultatele științifice ale lui Vladimir Axionov

În 1979 V. Axionov a susținut teza de doctor cu tema *Simfonia vest-europeană din perioada interbelică în lumina tendințelor stilistice ale timpului* [2]. În acest studiu el analizează direcțiile de dezvoltare ale genului simfonic în Germania, Austria, Franța și Anglia în perioada anilor 1917-1939. Muzicologul prezintă lucrări orchestrale de P. Hindemith, B. Britten, A. Roussel, I. Stravinski, R. Vaughan-Williams, D. Milhaud și ale altor compozitori din perspectiva realizării trăsăturilor fundamentale ale expresionismului, neoclasicismului, neofolclorismului și urbanismului; a influențelor jazzului și muzicii pentru film. Cercetătorul delimitează două tipuri principale de simfonie în anii 1920-1930: simfonia mare, dramatică, care demonstrează o tendință spre sintetizare cu cantată, oratoriu, ciclu vocal și misa funebră; simfonia de cameră, cultivată de reprezentanții școlii vieneze noi, interpretată ca un ansamblu de tip concertant. Totodată, V. Axionov subliniază pe bună dreptate că anume ramura camerală a simfoniei a demonstrat posibilități excepționale de dezvoltare istorică ulterioară, deoarece este

cea mai mobilă din punct de vedere al soluțiilor compozițional-dramaturgice și al componenței interpretative.

În 1992 a finalizat și a susținut teza de doctor habilitat *Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii simfonice din Republica Moldova* [3] în care, pentru prima dată, a reconstituit evoluția istorică a muzicii simfonice din Basarabia și Republica Moldova. V. Axionov distinge două perioade în dezvoltarea muzicii simfonice din Moldova. Prima perioadă (secolul al XIX-lea – sfârșitul anilor 1930) este definită ca o etapă de integrare treptată a compozitorilor moldoveni în anumite genuri ale muzicii simfonice universale. A doua perioadă (după anul 1945) se caracterizează prin adresarea constantă a compozitorilor autohtoni la simfonie, tratată ca gen principal în sistemul muzicii orchestrale. Această perioadă se subdivide în trei etape: inițială (de la mijlocul anilor 1940 până la mijlocul anilor 1950), marcată de influența „simfonismului de cântec” al compozitorilor sovietici, precum și de utilizarea citării și imitării exemplului folclorului muzical moldovenesc. Mostre relevante ale acestor ani sunt Simfoniile a doua de L. Gurov și S. Lobel, precum și Simfonia în *Do major* de V. Zagorschi.

A doua etapă (din a doua jumătate a anilor 1950 până la sfârșitul anilor 1960) se remarcă prin valorificarea tradițiilor unui spectru componistic mai larg, incluzând creația lui G. Enescu, B. Bartók, I. Stravinski, D. Șostakovici, precum și a altor compozitori din secolul XX. În contextul simfoniilor moldovenești din această perioadă domină antiteza dintre bine și rău, umanism și cruzime. Drept exemple sunt aduse Simfonia a patra de S. Lobel, Simfonia a doua de Gh. Neaga, simfoniile a cincea și a șaptea de V. Poleakov. Cea de-a treia etapă (din anii 1970) se caracterizează printr-o reînnoire intensă a canonului de gen al simfoniei, manifestată prin destabilizarea structurii compoziționale, mobilitatea componenței interpretative și diversitatea genuistică.

Un capitol important al tezei de doctor habilitat a lui V. Axionov este consacrat analizei folclorismului în muzica simfonică din Moldova. Pe baza creațiilor lui Gh. Neaga, Z. Tkaci, B. Dubosarschi, P. Rivilis, I. Macovei și Gh. Ciobanu, cercetătorul fundamentează conceptele de citare, imitare, asimilare și transformare a elementelor folclorice în creația componistică. Este important că aceste noțiuni se dovedesc utile nu doar în analiza lucrărilor simfonice ale autorilor moldoveni, ci „funcționează” și în examinarea creațiilor de alte genuri, precum și în studiul muzicii altor culturi naționale. O importanță conceptuală o au și criteriile propuse de V. Axionov pentru atribuirea tipologică a varietăților genului de simfonie. Premisa obiectivă pentru formularea acestei probleme a fost, pentru cercetător, atitudinea diferită a compozitorilor față de însuși termenul „simfonie”: dacă unii autori investesc acest termen cu o înțelegere strictă a simfoniei ca ciclu de sonată destinat unei mari orchestre simfonice, alții numesc simfonii lucrări cu o interpretare liberă a structurii compoziționale și a componenței interpretative.

Drept criteriu-cheie pentru aprecierea simfoniei ca gen, V. Axionov indică caracterul conținutului artistic și forma de întruchipare a acestuia. După tipul de conținut, el distinge în simfonia moldovenească două grupuri de lucrări: în primul predomină imaginile obiective (natura, viața poporului și a eroilor săi), în celălalt – procesele subiective, psihologice. Din punctul de vedere al construcției muzicale, muzicologul evidențiază de asemenea două tipuri de creații: cu structură ciclică și cu formă monopartită. Ca factori care corectează atribuirea de gen a simfoniei, V. Axionov propune diferențierea componentei interpretative, în legătură cu care apar noțiunile de simfonie vocală și simfonie concertantă. Un capitol separat al tezei este conceput ca o serie de eseuri analitice, menite să ilustreze principalele varietăți ale genului de simfonie.

De-a lungul vieții, V. Axionov a publicat un număr mare de lucrări științifice și metodice, a avut numeroase interviuri la radio și a participat în calitate de referent oficial la susținerea tezelor de doctor și de doctor habilitat. Rezultatele rodnicei sale activități științifice sunt reflectate în detaliu în ghidul publicat de Bibliotecă AMTAP *Vladimir Axionov: Biobibliografie* [4].

Vladimir Axionov – conducător al tezelor de doctorat susținute

Vladimir Axionov poate fi considerat pe bună dreptate fondatorul unei școli științifice în domeniul muzicologiei, deoarece a format mai multe generații de cercetători. Atât la AMTAP cât și la AȘM a fost conducător științific al tezelor de doctorat. Prima lucrare realizată sub îndrumarea lui V. Axionov a fost cea a Elenei Nagacevski, care în anul 1996 și-a susținut cu succes teza cu tema: *Arta corală în Basarabia (sfârșitul secolului al XIX-lea – anul 1940)* [5]. În această lucrare tânăra cercetătoare a abordat o problematică complexă legată de dezvoltarea muzicii corale bisericești și laice în Basarabia, evidențiind rolul dirijorilor de cor de prim-plan: Mihail Berezovschi, Veaceslav Buliciov, Mihail Bîrcă, Alexandru Iacovlev, Vasile Popovici și Alexandru Cristea. În anul următor (1997) a fost susținută lucrarea Alinei Pereteatco, *Muzica instrumentală în Basarabia interbelică* [6]. În centrul acestui studiu s-a aflat creația cameral-instrumentală și simfonică a lui Șt. Neaga, E. Coca, C. Romanov și S. Zlatov.

Câteva ani mai târziu (2004), un studiu interesant a fost prezentat de Parascovia Rotaru. Tema tezei sale a fost *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova* [7]. P. Rotaru și-a manifestat interesul pentru acest domeniu al creației componistice autohtone încă în anii de studenție, în timpul lucrului asupra tezei de licență, sub îndrumarea mamei lui Vladimir Axionov – muzicologul Lidia Axionova, o specialistă notorie în domeniul istoriei muzicii naționale și al folclorului. În anul 2009, Ruslana Roman, pianistă din Bălți, care și-a continuat studiile doctorale la AMTAP, a susținut teza cu tema *Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova (perioada postbelică)* [8]. În acest studiu, accentul este pus pe analiza lucrărilor pentru pian de mici proporții, create de compozitorii

autohtoni în perioada postbelică. R. Roman a realizat o analiză detaliată a miniaturilor semnate de S. Lobel, V. Zagorschi, A. Mular, O. Negruța și de alți compozitori.

Un studiu original a fost prezentat de Anatol Cazac. În anul 2011 el a susținut teza cu tema: *Instrumente de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii '20-'80 ai secolului al XX-lea)* [9]. În această lucrare, autorul a caracterizat utilizarea instrumentelor de suflat în muzica folclorică, ostășească, de curte și lăutărească, precum și în fanfară și în formațiile de amatori și semiprofesioniste de muzică populară și de estradă. În ultimul an al vieții sale, V. Axionov a pregătit pentru susținere doctorandul Vladimir Andrieș, cu o teză pe tema *Concertul pentru violă și orchestră: modalități de studiu* (2012) [10]. Autorul examinează reflectarea violei în știința despre muzică; studiază interpretarea muzicologică a noțiunilor de concert și concertare, relatează despre concertul instrumental privit sub aspectul evoluției istorico-stilistice a artei, caracterizează reflectarea concertului instrumental în muzicologia autohtonă. Un loc central în cadrul tezei îl ocupă valorificarea genului de concert solistic pentru violă și orchestră din epocile Barocului, Clasicismului și din secolul XX. V. Andrieș analizează creațiile de G. Ph. Telemann, G.F. Händel, J.C. Bach, C. Stamitz, F.A. Hoffmeister, A. Rolla, dezvăluie specificul stilistic în *Concertul pentru violă și orchestră* de W. Walton, studiază legăturile între muzica tradițională populară și creația componistică modernă în *Concertul pentru violă și orchestră Der Schwanendreher* de P. Hindemith. Sub conducerea lui V. Axionov și-a început maratonul doctoral Elena Nistoreanu, care în 2017 a susținut teza cu tema: *Contribuția tenorului Mihail Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă în Republica Moldova* [11].

Concluzii

Meritele lui V. Axionov în dezvoltarea învățământului postuniversitar din Republica Moldova se manifestă sub două aspecte. Primul este legat de faptul că V. Axionov însuși, ca personalitate și savant, a constituit un model pentru tinerii cercetători. Autor al două teze (de doctor și de doctor habilitat în studiul artelor), al mai multor monografii și al unui număr mare de articole științifice, el a demonstrat prin activitatea sa exemplul unui adevărat savant-muzicolog.

Al doilea aspect al influenței lui V. Axionov asupra dezvoltării învățământului postuniversitar autohton constă în faptul că el a coordonat elaborarea mai multor teze de doctorat. Temele tezelor scrise sub îndrumarea lui V. Axionov sunt foarte variate, însă se unesc prin apartenența lor la muzica națională. În procesul de elaborare a acestor teze de doctorat, V. Axionov a dezvoltat în autori în primul rând bazele gândirii științifice: metodologia cercetării, logica prezentării textului, normele limbajului muzicologic. Dumnezeu a acordat o mare atenție utilizării terminologiei speciale, învățând doctoranzii să găsească și să utilizeze corect sursele bibliografice. Locul central în lucrările științifice ale discipolilor săi îl ocupa analiza operelor

muzicale care au fost examinate în contextul istoric și stilistic adecvat. În plus, V. Axionov învața pe studenți să rezume materialul analizat și să facă concluzii. Drept urmare, lucrările științifice ale doctoranzilor, scrise sub îndrumarea lui V. Axionov, de regulă, se remarcă printr-un înalt profesionalism. Consider de datoria noastră să ne amintim, să respectăm și să onorăm ceea ce a realizat V. Axionov, deoarece anume memoria este garanția continuării vieții.

Referințe bibliografice

1. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 1 (24). 202 p. ISSN 2345-1408.
2. АКСЕНОВ, В. *Западноевропейская симфония 1920-1930-х годов в свете стилистических тенденций времени*: автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1979.
3. АКСЕНОВ, В. *Симфония в системе жанров симфонической музыки Молдовы*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1992.
4. *Vladimir Axionov: Biobibliografie*. Chișinău, 2015. 150 p. ISBN 978-9975-9617-7-6.
5. NAGACEVSCHI, E. *Arta corală în Basarabia (sfârșitul secolului al XIX-lea – anul 1940)*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 1996.
6. PERETEATCO, A. *Muzica instrumentală în Basarabia interbelică* Chișinău, 1997.
7. ROTARU, P. *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2004.
8. ROMAN, R. *Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova (perioada postbelică)*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor Chișinău. 2009.
9. CAZAC, A. *Instrumente de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii '20-'80 ai secolului al XX-lea)*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor Chișinău, 2011.
10. ANDRIEȘ, V. *Concertul pentru violă și orchestră: modalități de studiu*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2012.
11. NISTREANU, E. *Contribuția tenorului Mihail Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă în Republica Moldova*. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2017.

TEACHING PIANO TO ADULT STUDENTS WITHOUT MUSICAL TRAINING: BIOMECHANICAL ASPECTS

PREDAREA PIANULUI PENTRU STUDENȚII ADULȚI FĂRĂ PREGĂTIRE MUZICALĂ: ASPECTE BIOMECANICE

MIRA ZANTOUT²,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-8570-9988>

CZU 780.616.433:37.016

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.02>

² E-mail: miraznt@yahoo.com

Playing the piano is a mind and hand task that needs interactivity of muscles, joints and nerves etc. It is necessary to be aware of hand biomechanics, the complicated physiology and anatomical structure of the hand, in order to reach a correct hands position in playing the piano, therefore the importance of our current study is situated in the field of biomedical hand performance.

Keywords: Human Hand, Biomechanics, Anatomy, Physiology, Nerves

Cântarea la pian este o sarcină a minții și a mâinilor care necesită interactivitate a mușchilor, articulațiilor și nervilor etc. Este necesar să fim conștienți de biomecanica mâinii, fiziologia complicată și structura anatomică a mâinii, pentru a ajunge la o poziție corectă a mâinilor cântând la pian, deci, importanța și actualitatea studiului nostru constă în aplicarea conceptelor împrumutate din domeniul biomedical.

Cuvinte-cheie: mâna omului, biomecanică, anatomie, fiziologie, nervi

Introduction

For achieving comfort playing the piano, the pianist (beginner adult or young, experienced performer or pedagogue) has to understand how physically the playing process is done by getting some essential knowledge of doing it, not only the role of the hands but, also the function of the whole upper limb and physiologic-anatomy. If playing the piano technically does not happen naturally, it means that natural playing does not exist in some students (young or adult), then it has to be learned. When the student feels any fatigue while playing, it means misuse of the mechanism. When a piano technical problem occurs, it does not mean a lack of talent, but lack of analytical knowledge about the natural form and structure of the hands and lack of arm-upper arm-fingers coordination. As the adult piano student begins learning to play the piano in late age, it means the age of range motion limitation, serious physiological problem flexibility in hand and fingers joints, tendons, muscles...hence the importance of hand biomechanical knowledge. The objective that has to be for a piano professor is to understand the basics of the hand's biomechanics, to explain and understand, to correct the gesture of the piano student (young or adult) in order to optimize it.

Human Hand Structure The hand is an exceptional (or freaked) member in the human body. The hand is composed of 27 bones on which are attached more than 30 muscles, tendons, and 29 joints. Hand bones include the sections:

- The carpus or carpal bones (Trapezium, Trapezoid, Capitate, Hamate, Pisiform, Triquetrum, Lunate, Scaphoid) called wrist. By the three bones of Scaphoid, Lunate and Triquetrum, the hand is joining the forearm two bones (radius and ulna) (**Figure 1**).
- The metacarpal bones (M1 – M5), called hand palm, serve to connect the carpal bones with the phalanges (fingers).

➤ The phalanges are called the five fingers (Thumb, Index, Middle, Ring, Little). Each of the 2nd, 3rd, 4th and 5th fingers has three phalanges (proximal, intermediate, distal), while the first finger (Thumb) includes only two phalanges (proximal and distal) **Figure 1**

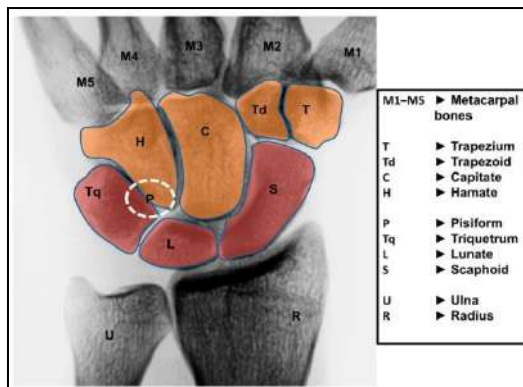
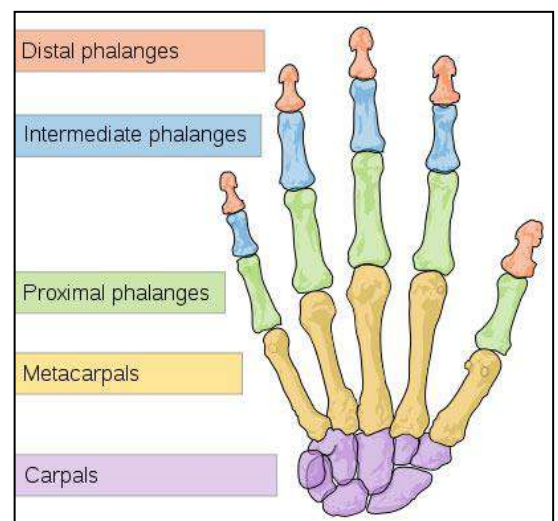


Figure 2



The Carpus (Wrist) Joints

It is almost the most important joint for pianists that they must use correctly, to solve an amount of technical problems in specific passages. This joint between the carpal bones and the radius long bone of the forearm, provides the hand to execute flexion toward the hand palm and extension movement toward the hand’s back, as well as the most important movement rotation, and flexion – deflection toward the thumb or toward the fifth finger. The joints the Carpal bones and metacarpal bones are five; between them the thumb joint with the carpal bone have the most extensive motion of abduction, adduction, flexion, extension, circumduction. Between the metacarpus bones and the proximal phalange there exist joints, as well as betwixt other bones proximal – intermediate and distal, but for the thumb only the joint between proximal and distal (because there is no intermediate bone), these articulations execute only flexion and extension.

The Motion of the Human Hand Finger Each finger has its own natural motion on every level of its bones joints.

1. Movement of the four fingers - the index, middle, ring and little, includes the following joints that have been measured and described in some research [1] as the following:
 - Carpometacarpal (CMC) joint has flexion/ extension.
 - Metacarpophalangeal (MCP) joint with 2 degrees of freedom: Abduction/Adduction and flexion/ extension.
 - Proximal interphalangeal (PIP) joint with flexion/ extension.
 - Distal interphalangeal (DIP) joint with flexion/ extension.
2. Movement of the thumb that is composed of four bones, trapezium, metacarpal, proximal and distal, with the following joints:
 - Trapeziometacarpal (TMC) joint, with 2 degrees of freedom: Abduction/Adduction and flexion/ extension.
 - Metacarpophalangeal (MCP) and Interphalangeal (IP) joints.

The Middle, Ring and Little finger have common flexor tendons which explain the involuntary motion. The thumb, due to its independent muscles, has the most flexibility movement. The little 5th finger, in some motion, is moving more easily than the middle and ring fingers, because of its some independent muscles. The index finger, between all the other fingers, has the most comfort motion, because one tendon of the forearm muscles is attached on it (*Figure 3*).

The thumb, index, and little fingers have their independent extensors. The middle and ring fingers possess neither independent flexors nor independent extensors muscle, their moving depends on all the other fingers muscles, using the same muscles (*Figure 4*). But still, the ring finger is the weakest, because the ring finger is not only related to the other fingers by the same muscles, but also because the same ulnar nerve connects the ring finger with the little finger and the half side of the middle finger; while the radial nerve connects the thumb, index and the other side of the middle finger. Therefore, the middle finger is moving more easily than the ring finger, despite of sharing the same muscles, but the middle finger is receiving signals from both the radial and ulnar nerves, while the ring finger receives signal from only one nerve: the radial nerve. [2].

Figure 3



Figure 4



After an anatomy and biomechanics review, we realized how limited are the natural range and movement of the human hand fingers, therefore there exists the necessity of preventing any unnatural movement out of the natural range and natural motion of the hand form; wherefore to get more vast comfortable movement we require the use of the carpus radial joint (wrist) that is rich in movement in all directions, with the contribution of the forearm, arm and shoulder for reaching a correct piano playing, well described by Dorothy Taubman (August 16, 1917 – April 3, 2013), American piano teacher, and creator of the Taubman Institute of Piano. The Taubman Approach is an entire method to resolve piano technique by making the body and the mind work together. The pianist should understand that the whole body is one unit, and the mind should guide the parts – forearms, hands, fingers – for helping each other, in acting together at the same time; and to understand the physiological structure of the forearm - hand - fingers – as well as the physiological piano [4].

Edna Golandsky, renowned pianist and student of Dorothy Taubman, declared the fundamental principle of Taubman’s Approach: “fingers, hands and arms always operate as a synchronized unit, with each part doing what it does best”. Taubman detected that the use of coordinated motion of wounded pianists not only treats and reduces the problems but develops a higher performance level, “it is correct motion, not muscular development that produce great technique” [3]. According to Taubman’s Approach, playing the piano is not impossible, each problem, technical or any other, can be solved by analyzing it and by the diagnostic of the issue, Taubman stated: “We are talking about dedicated, earnest, gifted people. There should be no reason why they can’t do what they want to do” [3]. Taubman demonstrated the conception of mid movement between relaxation and tension, “Relaxation is the result, not the cause, of correct playing”. Taubman Approach’s key consisted in: – rotation from right to left or from left to right, in order to match an effective motion on the piano without tension. – avoiding awkward movements. – Using the natural alignment of our hands, fingers and arms constantly [4].

Taubman's central technique is the rotation, beside with in and out motion, introduces to a healthy virtuosity.

Conclusions

For a piano adult beginner student, for lack of having a basic piano music instruction, everything is new to him in a piano lesson, he does not know where to seat, or what should be the distance between the piano and the adult student; the most important thing is to learn the position of his hands fingers- arm- forearm. Taking into consideration that piano adult students are generally feeling nervous and the shyness which reflects on their hands positions (grasping fingers, or sleepy fingers) may cause serious problems in learning to play, therefore we must find a way to relax the adult student psychologically. The adult beginner piano student always asks lots of questions like for example: "why my 3rd, 4th, 5th fingers are the weakest? Or, why my thumb and index are stronger and have more freedom motion? Or, what is the meaning of natural and relaxed position? Why is my thumb finger shorter than all the other fingers? Etc..". Obviously, only biomechanics study can answer all these questions, hence the necessity of our current article study.

Bibliographical references

1. COBOS, S; M. FERRE; M.A. SANCHEZ URAN; J. ORTEGO and C. PENA. Efficient human hand kinematics for manipulation tasks. In: *IEEE/RSJ International Conference on Intelligent Robots and Systems*. Nice, 2008, pp. 2246-2251.
2. D'MELLO, G. *Science And Future, This Why it's so Much Harder to Move Only Your Ring Finger*. Disponil: <https://www.indiatimes.com/technology/science-and-future/this-is-why-it-s-so-much-harder-to-move-only-you> [accesat 2025-09-22].
3. MILANOVIC, Th. *Healthy virtuosity with the taubman approach* . Disponibil: <https://theresemilanovic.com/wp-content/uploads/2014/04/Milanovic-2011-APPC-Healthy-Virtuosity-with-the-Taubman-A> [accesat 2025-09-22].
4. HAO HUANG. *On Teaching Piano Technic*. Disponibil: <https://www.pianoeducation.org/pnotecha.html> [accesat 2025-09-22].

MATERIALE DE FOLCLOR MUZICAL DIN CADRUL REPERTORIULUI DE IARNĂ PĂSTRATE ÎN ARHIVA DE FOLCLOR A AMTAP: EXPEDIȚII DE TEREN DIN ANII 1960

MUSICAL FOLKLORE MATERIALS FROM THE WINTER REPERTOIRE PRESERVED IN THE FOLKLORE ARCHIVE OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS: FIELD EXPEDITIONS FROM THE 1960s

ECATERINA MIAUN³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-5461-8725>

CZU 398.8(478):930.253

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.03>

Arhiva de folclor de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice deține un material bogat de folclor muzical, descrieri de obiceiuri și tradiții populare – peste 16000 de elemente de patrimoniu. O parte impresionantă din acest material îl constituie producțiile ciclului calendaristic, în special creațiile folclorice din cadrul perioadei de iarnă. Cele mai vechi exemple au fost înregistrate de la persoane născute la sfârșitul secolului al XIX-lea. Ele constituie documente sonore valoroase de patrimoniu imaterial. Conținutul literar, structura melodică și alte componente ale acestor manifestări folclorice reprezintă un teren vast de cercetare științifică și valorificare practică.

Cuvinte-cheie: arhiva de folclor, elemente de patrimoniu, ciclul calendaristic, perioada de iarnă, cercetare, valorificare

The Folklore Archive of the Academy of Music, Theater and Fine Arts holds a rich collection of musical folklore, as well as descriptions of customs and folk traditions – over 16,000 heritage items. An impressive part of this material consists of productions belonging to the calendar cycle, especially folkloric creations from the winter period. The oldest examples were recorded from people born at the end of the 19th century. These constitute valuable sound documents of the intangible cultural heritage. The literary content, melodic structure and other components of these folkloric manifestations represent a vast field for scientific research and practical utilization.

Keywords: Folklore Archive, heritage elements, calendar cycle, winter period, research, valorization

Introducere

Istoria Arhivei de folclor de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice își are începuturile în anul 1945, odată cu înființarea cabinetului de folclor la Conservatorul Moldovenesc de Stat din Chișinău, în prezent AMTAP. Această inițiativă a permis organizarea unor cercetări de teren, realizate de profesori și studenți, având ca scop colectarea și documentarea materialului folcloric. Astfel, din anul 1945 până în anul 1994, în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (fostul Conservator de Stat Gavriil Musicescu) s-au desfășurat activități de cercetare folclorică de teren. Acestea aveau loc sub formă de expediții folclorice, la care participau atât profesorii cât și studenții în anii 1964-1986 de la specializările muzicologie și compoziție, apoi și cei de la instrumente populare și canto popular. Profesorii aveau rolul de coordonatori, iar pentru studenți aceste investigații reprezentau o formă de practică în domeniul studierii folclorului. Pe lângă expedițiile de grup au fost realizate și investigații individuale, care au adus contribuții importante la cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural imaterial. Se știe că „multitudinea informațiilor și specificul științelor

³ E-mail: miaun.ecaterina@gmail.com

etnologică a condus la utilizarea a două seturi de instrumente de cercetare: a) pentru studiu și documentare teoretică; b) pentru cercetarea de teren sau create în timpul prospecțiunilor și anchetelor de teren” [1 p. 261], iar metoda investigațiilor indirecte a fost una din cele mai aplicate la acea vreme.

Ținând cont de valoarea indubitabilă a materialelor din arhivă, necesitatea protejării acestora a reprezentat întotdeauna o prioritate absolută. Astfel, proiectul instituțional *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare* a vizat structurarea arhivei de folclor muzical a instituției, ca urmare, punându-se bazele unui registru digital. Au fost publicate primele șase volume (până în anul 1972), disponibile atât în format tipărit cât și electronic, asigurând astfel o accesibilitate mai mare la aceste resurse. „Argumentele majore care au motivat apariția acestui proiect, ce vizează cea mai mare arhivă de folclor din republica noastră, de o valoare inestimabilă, s-au axat pe necesitatea de digitalizare și sistematizare a materialelor audio, având în vedere starea precară a înregistrărilor (pe bobine de magnetofon) și a vechilor registre (aflate într-un singur exemplar, completat în grafie chirilică)” [2 p. 9]. Varianta tipărită a registrului conține 20 de secțiuni detaliate, în care sunt documentate informațiile esențiale despre fiecare piesă muzicală, oferind un sistem clar de clasificare și evidență. Acestea includ datele de identificare ale colportorului, localitatea, anul înregistrării, persoana sau echipa responsabilă de realizarea cercetării de teren. La fel sunt precizate categoria folclorică, tema, modul de interpretare, tipologia ritmică, structura versificației, metronomul, precum și notele analitice și tehnice.

Materiale și colportori

În primii ani de investigații, întrucât nu existau echipamente specializate de înregistrare, transcrierea melodiilor se făcea exclusiv pe baza auzului. Cu toate acestea, până în 1956, cabinetul reușise să adune aproximativ 2000 de creații folclorice în localități din regiuni situate în zona centrală a Moldovei. Aceste materiale au fost colectate de muzicieni care ulterior aveau să devină figuri emblematice ale culturii muzicale, printre care Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (muzicolog și folclorist), Mihail Caftanat (dirijor), Nicolai Ponomarenco (muzicolog și compozitor), Boris Kotlearov (compozitor și muzicolog), Solomon Lobel (compozitor), Nicolae Chiosa (compozitor, cântăreț și folclorist), Orest Tarasenco (pianist, compozitor și muzicolog) și Gheorghe Borș (cântăreț, compozitor și profesor). Repertoriul arhivat la acea vreme includea cântece epice, colinde și diverse cântece lirice.

Printr-o hotărâre a Ministerului Culturii și a Consiliului de Miniștri, în iulie 1956, cabinetul de folclor a fost desființat. Ca rezultat, colecția a ajuns în arhiva Centrului Republican de Creație Populară (în prezent, Centrul Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural

Imaterial). Din păcate, întregul fond de materiale colectate a fost distrus în urma unui incendiu puternic izbucnit în sediul acestei instituții în anii 1960.

Cercetările de teren sunt reluate în 1964. Beneficiind de progresul tehnologic al vremii, a început utilizarea magnetofonelor pentru înregistrarea materialului muzical. Anul 1968 a marcat o nouă etapă în abordarea științifică a folclorului muzical, datorită înființării Catedrei de folclor la Conservatorul Moldovenesc de Stat (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Aceasta a funcționat intermitent până în 1998, fiind de mai multe ori închisă și redeschisă. Primul șef al catedrei a fost Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, un cercetător devotat, care și-a dedicat întreaga viață studierii și valorificării patrimoniului folcloric. Începând cu acest an, activitatea folcloristică a fost organizată într-un mod structurat. Studenții participau anual la practici de teren, desfășurate în luna iunie, timp de cel puțin două săptămâni, iar profesorii catedrei realizau cercetări individuale atât iarna cât și vara.

Din anul 1964 și până în anul 1994 (ultimul an când au fost întreprinse cercetări de teren), Arhiva de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a acumulat un volum semnificativ de materiale, aproximativ 16 mii de unități de materiale audio, colectate în diverse localități de pe teritoriul actual al Republicii Moldova, de la românii moldoveni din sudul Basarabiei și Bucovina din Ucraina, și de la cei stabiliți încă pe la sfârșitul secolului al XIX-lea în Caucazul de Nord, Rusia. Repertoriul înregistrat nu se limita doar la folclorul românesc, ci includea și creații aparținând comunităților ucrainene, ruse, bulgare, găgăuze, rome și evreiești. În unele cazuri, melodiile au origini moldovenești, în timp ce altele provin din folclorul ucrainean, dar sunt cântate în limba română. De asemenea, au fost documentate creații din alte regiuni românești, transmise în mare parte prin intermediul radioului, în ciuda restricțiilor impuse asupra posturilor românești până în anii '90.

Primele documente sonore pe care le descoperim în arhiva AMTAP cu privire la repertoriul calendaristic de iarnă datează din anul 1967, constituind o singură înregistrare a colindei *Sculați, sculați, boieri mari!*⁴. Aceasta este interpretată de un grup de fete de la Casa de Cultură din satul Coșcodeni⁵, raionul Sângerei, și a fost colectată de Ibraghimov R., Loghinov V., Vrabie V., Rusnac C., Dumitriu E.⁶. Același grup înregistrează în anul 1968 în satul Ghetlova din raionul Orhei alte trei colinde⁷: *Sculați, sculați, boieri mari!*, în interpretarea unui grup

⁴ Titlurile lucrărilor folclorice vor fi date conform indicațiilor din arhivă.

⁵ Denumirea localităților vor fi date conform înregistrărilor din arhiva de folclor, iar în paranteză vom indica denumirea actuală.

⁶ În documentele din Arhiva de folclor nu întotdeauna sunt indicate prenumele persoanelor care au realizat investigațiile de teren. De aceea, în majoritatea cazurilor (cu excepția unor personalități marcante ale culturii naționale) nu vom scrie deplin prenumele pentru a nu crea confuzii.

⁷ În registrele arhivei de folclor uneori este indicat anul nașterii, alteori vârsta. Noi vom indica peste tot anul nașterii.

masculin, *Cana Galilei* și *Colinda (Valeirom și flori de măr)*⁸, cântate de Cristea Teodor. Pe parcursul anului, un alt sat din acest raion – Molovata, a fost investigat de două grupuri de cercetători. Un grup, format din Fuxman V., Zalujev V., Vrabie V., Golub Ț., Ioffe A., colectează o colindă (*Sculați, sculați, boieri mari!*, interpretată de Puha Maria), în timp ce cel de-al doilea, din care făceau parte Luxemburg A., Tamarkin M., Vernic E., culeg colinda *Stați, boieri mari, ș-ascultați...* și o hăitură, interpretate de Bejenaru Ion, colinda *Câți creștini sunteți în casă* – cântată de Izmană Zinaida, iar hăitura – în executarea lui Stângaci Vasile, acestea ilustrând tradițiile de colindat practicate în comunitate. Primul grup mai documentează colinda *Bucură-te, Sfântă Cruce!*, interpretată de un grup de femei din satul Hulboaca, raionul Orhei. Studentul Ion Macovei (viitorul compozitor) înregistrează două colinde (*Rătăceam printr-o grădină* și *Sculați, sculați, boieri mari!* – ambele în interpretarea unui grup feminin) în satul Covurlui, raionul Leova, și una în satul Sudarca, raionul Dondușeni (*Trei crai* – nu este indicat cine interpretează).

Anul 1969 este mai bogat în materiale înregistrate ce țin de repertoriul calendaristic de iarnă și e marcat printr-un șir de expediții efectuate de cercetătorul Gleb Ciaicovschi-Mereșanu. În satul Bravicea, raionul Călărași, în total, au fost culese zece colinde, printre care cinci versiuni ale colindei *Sculați, sculați, boieri mari!*, interpretate atât de bărbați cât și de femei (Sârghi Ileana, născută în 1959, Tataru Mihail, anul nașterii 1959, Sârghi Andrei, născut în 1953, Iacovlev Mihail, născut în 1921, și Pârâu Elena Vasile, născută în anul 1939) două colinde cu titlul *Bucură-te, Sfântă Cruce!* (interpretate de Leancă Timofei, născut în anul 1904, și Iurcu Maria, anul nașterii 1924 – câte una), *Trei crai* (prezentată de Negară Ion, născut în anul 1933) și *Am venit să colindăm*, cântate de Iurcu Iurii, născut în anul 1960, și o variantă a ultimei colinde *Am plecat să colindăm*, în interpretarea unui grup mixt. Alte localități investigate de G. Ciaicovschi-Mereșanu sunt satul Meleşeni, raionul Călărași, unde înregistrează două variante a colindei *Sculați, sculați, boieri mari!*, interpretate de Verbat Gheorghe, născut în 1956, și Verbat Ecaterina, născută în anul 1890. În satul Clococenii Vechi, raionul Glodeni, este colectat un *Plugușor*, fiind realizate primele înregistrări pentru arhiva de folclor a producțiilor teatralizate din cadrul sărbătorilor de iarnă, și anume: *Căluțul* și *Ceata lui Joian*. Toate înregistrările au fost oferite de un grup de bărbați. Gleb Ciaicovschi-Mereșanu cercetează două sate din raionul Briceni, în care la fel imprimă producții teatralizate. În satul Clocușna culege *Malanca*, iar în satul Drepcăuți – *Ceata lui Bujor*, în varianta muzicală a unei cete de interpreți, numele cărora, din păcate, nu este indicat. În anul 1969, cercetătorul vizitează și alte localități, în care documentează valoroase materiale de patrimoniu imaterial: în satul Grinăuți, Râșcani: *Malanca*

⁸ În arhivă nu este indicat titlul, doar specia. Noi vom indica ca titlu primul vers, așa cum s-a procedat anterior în registrele din arhivă.

(ceată); în satul Șarbaca (sat aflat pe fundul lacului de acumulare Costești-Stânca), Râșcani: *Căluțul* (ceată); satul Braniște, Râșcani: *Urături* (ceată); satul Țareuca, Rezina: *Colindă veche* (interpretează Țăruș Gheorghe, născut în anul 1910); satul Stroiești, Râbnița: *Colinda de tineri* (grup mixt); orașul Călărași: *Plugușorul* (ceată de copii); satul Pelinei, Cahul: *Urătură* (interpretează Balan Vasile).

În satul Manta, raionul Cahul au fost colectate urături, hăituri (recitate de un grup bărbătesc) și două colinde cu titlul *Cestor curți* și *În orașul Viflaim*, interpretate de Arseni Ana, născută în 1891. Acestea au fost înregistrate în expediția realizată de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu cu studenții Lenskaia L., Peciul F., Gagauz D., Akindinova G., Lupan T., Piskunenko E., Filimonova L., Filikova N., Cervenkov S., Vikilu V. În același an, 1969, a fost cercetat și satul Trebisăuți, raionul Briceni, de către Constantin Rusnac, astfel completând lista producțiilor culese cu două *plugușoare* (unul, recitat de Rusnac Vasile, născut în 1921, și al doilea – de Baraliuc Ștefan, născut în anul 1915) și două *colinde* – *Cestor curți* (în înregistrarea lui Baraliuc Ștefan) și *Colo-n deal la răsărit* (interpretată de Cojocaru Zinaida, născută în anul 1938).

Concluzii

Analizând materialul de folclor românesc al repertoriului calendaristic de iarnă din arhiva AMTAP, am constatat mai multe categorii specifice genului ce implică elementul muzical, circa 700 creații folclorice, precum: colinde (laice și religioase), producții teatralizate cu măști zoomorfe și antropomorfe. Printre creațiile rostite (interpretare declamată sau premuzicală, ce presupune o anumită intonație) găsim urături/plugușoare/hăituri/ceterături, semănături, sorcove. Toate creațiile înregistrate în anii 1960 reprezintă documente sonore valoroase ale tezaurului tradițiilor românești, asigurând mecanismul transmiterii către generațiile viitoare cu exemple autentice de folclor. Svetlana Badrajan, analizând evoluția cercetărilor etnomuzicologice autohtone, remarcă: „Etnomuzicologia modernă de la noi încearcă realizarea saltului spre o nouă interpretare. Fundamentele sociologice și pledoariile pentru interdisciplinaritate au pavat bine drumul spre noua viziune, adică „spre libertatea de spirit sugerată de generic numită antropologie muzicală” [3 p. 191]. Evoluția studierii muzicilor orale/folclorice/tradiționale de la „folklore muzical” la etnomuzicologie, iar ulterior la antropologie muzicală, e una firească, directă, curentă. Antropologia muzicală nu e decât dezvoltarea naturală a etnomuzicologie, ori cel puțin „dimensiunea finalistă, egal sociologică și filosofică”⁹, ce include analitismul de tip clasic-tradiționalist, însă, îl integrează în cadrul interpretării, explicării și comentării sale umane” [3 p. 191]. Materialele de folclor muzical al obiceiurilor de iarnă colectate în anii 1960 și

⁹ Citate după Marin-Balașa, M. Studii și materiale de antropologie muzicală. București: Editura Muzicală, 2003, p. 5.

păstrate în Arhiva de folclor a AMTAP oferă prețioase informații nu doar pentru o cercetare etnomuzicologică, dar și de antropologie muzicală.

Referințe bibliografice

1. ISPAS, S. și N. COATU (coordonatori). *Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie: Metode. Arhive. Instrumente de lucru*. Vol. 2. P. 1. București: Editura Academiei Române, 2007.
2. BUNEA, D. și S. BADRAJAN. Apariții editoriale: primele cinci volume ale registrelor Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 2 (39), pp. 8–16. ISSN 2345-1408.
3. BADRAJAN, S. File din istoria etnomuzicologiei naționale în perioada postbelică. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 1, pp. 188–191. ISSN 2345-1408.

VARIETĂȚILE FORMELOR STROFICE ÎN CÂNTECELE DOINITE

VARIETIES OF STROPHIC FORMS IN THE *DOINA* STYLE SONGS

CRISTINA GODOROJA¹⁰,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0004-0734-2182>

CZU 781.7(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.04>

Cântecul doinit este o specie intermediară în folclorul românesc ce combină trăsăturile doinei și ale cântecului propriu-zis, în special, la nivel de arhitectonică. Trăsăturile strofei elastice vizibile în melodiile pe care ne-am propus să le analizăm sunt: caracterul târăgănat, lung, cantabil; ritmul liber (parlando) și mișcarea liberă (rubato); ornamentarea bogată; prezența formulilor melodice inițiale și de încheiere, raportul neregulat dintre rândurile poetice și cele melodice. Din trăsăturile strofei fixe, care se întâlnesc în cântecele doinite, numim succesiunea neschimbată și numărul stabil al rândurilor melodice în fiecare strofă. Prin intermediul prezentei lucrări propunem comparația acestor modalități de a exprima sentimentele cele mai profunde ale vieții umane.

Cuvinte-cheie: folclor muzical, doină, cântec doinit, arhitectonică, formă elastică, strofă fixă

The doina style song is an intermediate species in the Romanian folklore that combines the features of doina and the song itself, especially in the architectural forms. The features of the elastic stanza observed in these melodies are: the delaying, long, cantabile character; the free rhythm (parlando) and free movement (rubato); rich ornamentation; the presence of initial and concluding melodic formulas, the irregular ratio between the poetic and melodic lines. Among the features of the fixed stanza, more common in the doina style songs, we define the unchanged sequence and the stable number of melodic lines in each stanza. In this article we make a comparison of these modalities of expressing the deepest feelings of the human life.

Keywords: musical folklore, doina, doina style song, elastic form, fixed stanza

¹⁰ E-mail: cristinagodoroja04@gmail.com

Introducere

În folclorul muzical românesc din Republica Moldova tot mai frecvent promovate în spațiul public devin creațiile genului liric. Pentru început propunem câteva precizări referitoare la trăsăturile muzicale ale doinei și cântecului propriu-zis din care provine specia intermediară, și anume cântecul doinit.

Ca specie din cadrul genului liric, *doina* are la bază principiul combinării și alternării libere ale unor structuri melodico-ritmice, numite „improvizații”. Să atragem atenția, însă, că, de fapt, este vorba despre prezența unei cantități limitate de structuri bine stabilite și știute, pe care interpreții populari le folosesc după placul său sau după posibilitățile interpretative. Așadar, trăsăturile importante ale doinei vocale, pe plan muzical, sunt: combinații ale modalităților diferite de intonare (melodizare, recitativ, imitarea sunetelor la instrumentele muzicale); strofa elastică, repetări neregulate ale versurilor; alternanța liberă ale elementelor/celulelor ritmico-melodice; ritmul parlando-rubato, specific ritmicii vorbite; imposibilitatea interpretării în grup.

Mai mulți cercetători au evidențiat existența în doine a unor formule tipice prin care această specie se definește. Acestea sunt: formula introductivă, sau inițială; partea mediană, care poate să conțină câteva formule ornamentate și ample; formula de încheiere sau finală [1]. Ele sunt prezente mai mult sau mai puțin desfășurate în cadrul unei melodii.

Termenul de *cântec propriu-zis* a fost propus de către etnomuzicologul Constantin Brăiloiu pentru a evita confuziile dintre cântec de ritual, cântec cu strofă fixă, dar de conținut liric și doină [2 p. 35, 46, 3 p. 109]. Unele trăsături muzicale ale cântecului propriu-zis sunt opuse celor ale doinei. Numim următoarele caracteristici ale cântecului propriu-zis: ordinea uniformă a formulelor și a frazelor în strofă; structuri compoziționale fixe; fixitatea numărului și a ordinii frazelor muzicale în strofă; prezența frazelor cu caracter cantabil, a formulelor ample melismatice, prezența limitată a frazelor cu recitativ melodic; expresia muzicală axată pe un ritm de tip parlando-rubato sau de tip giusto, încadrabil măsurii; executare individuală sau în grup [4 pp. 314-315].

În prezenta lucrare ne vom baza pe transcrierile proprii ale exemplurilor muzicale din Arhiva de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AF AMTAP). Descifrarea versurilor tinde spre reflectarea trăsăturilor graiului local. Transcrierile melodice sinoptice demonstrează variabilitatea elementelor ritmico-melodice.

Tipurile principale ale formelor arhitectonice în folclorul muzical vocal

Rezumând cele spuse anterior, facem diferență dintre cele 2 tipuri principale de structuri arhitectonice în muzica folclorică vocală. Acestea sunt *strofa fixă* (sau forma strofică) și *strofa elastică* [5 p. 155]. Cum a fost menționat mai sus, forma strofică presupune că de fiecare dată, la

reluarea strofelor, numărul/cantitatea rândurilor sau frazelor melodice și ordinea lor nu se schimbă.

Alt tip de formă arhitectonică, *strofa elastică*, rezultă din procedeele de a *juca* cu celulele melodico-ritmice chiar în timpul interpretării. În același *act de interpretare* strofele pot conține un număr diferit de fraze-rânduri ritmico-poetico-melodice, dar într-o ordine cât de cât stabilită. Formulele introductive, mediane și mai ales cele de încheiere sunt prezente pentru a indica dimensiunile strofelor. Încă o trăsătură a acestei forme este raportul neregulat dintre rândurile poetice și frazele muzicale.

Melodii de acest tip întâlnim tot mai rar în stratul vocal al muzicii noastre etnice. Din întregul spațiu românesc menționăm doinele din sudul României, nordul Transilvaniei, Bucovina ș.a., de unde au fost culese doine în forma lor *clasică* încă în perioada activității lui C. Brăiloiu. Materialele sonore înregistrate de marele etnomuzicolog pot fi accesate pe site-ul Muzeului Etnografic din Geneva (Musée d'ethnographie de Genève) [6]. În zilele noastre, mai ales în spațiul basarabean, strofa elastica a devenit o raritate.

Interferențele structurilor arhitectonice în cântecele doinite

Cântecul doinit conține îmbinările structurilor de doină și de cântec propriu-zis. Trăsăturile strofei elastice vizibile în specia intermediară sunt: caracter tărăgănat, lung, cantabil; ritmul liber (*parlando*) și mișcare liberă (*rubato*); ornamentarea bogată; prezența formulelor melodice inițiale și de încheiere specifice doinei, raportul neregulat dintre rândurile poetice și cele melodice. Strofa fixă, în schimb, este structura de bază întâlnită în majoritatea cântecelor doinite. Din trăsăturile strofei fixe prezente în melodiile de față numim succesiunea neschimbată și numărul stabil al rândurilor melodice în fiecare strofă.

Cântecul *Frunzișoară de doi fagi, Rabdă, inimă, și taci* (AF AMTAP, numărul din Arhivă 618.2; r. Soroca, s. Cosăuți 1972; Șimintel Iacov Petrovici, a. n. 1907; cules de G. Ciaicovschi-Mereșanu) (*Exemplul 1*) este deosebit prin multiplele elemente ce îl apropie de doină. Datorită apariției *refrenelor intercalate* în mijlocul unor strofe, dar și ca înlocuire a unor rânduri poetice, melodia de față poate fi considerată un exemplu de strofă elastică, ceea ce este mai rar întâlnit în repertoriul analizat. Raportul nereglementat dintre vers și melodie, de asemenea, apropie acest cântec de doină (*Tablelul 1*). În aceeași ordine de idei, menționăm caracterul tărăgănat, lung, mișcarea *poco rubato*, colorarea vocalelor.

Același fenomen de *interferență a tipurilor de strofă* îl întâlnim și în cântecul din AF AMTAP *Nistrule, Nistrule* (AF AMTAP, numărul din Arhivă 834.8; r. Comrat, s. Borogani, 1974; Drangoi Ivan Vasilievici, a. n. 1934; cules de C. Rusnac cu studenții), în care am identificat o formă strofică fixă ABC (*Tablelul 2*). Aici observăm însă și elemente ale formei

libere: prezența elementelor „parlando”, de recitare melodică, a „ritmului vorbit” întâlnit în doină și baladă: unele silabe sunt mai scurte, altele mai lungi, ceea ce conferă un plus de afectivitate discursului; augmentarea silabelor în segmentele finale ale rândurilor melodice, prin formule ornamentale; repetarea arbitrară a aceluiași vers (două sau trei repetări, cu diferite repartizări între strofe, adică un rând poetic nu este strict asociat rândului melodic); ornamentarea bogată; tendința spre tipizarea formulelor inițiale și finale; varierea melodică și ritmică (*Exemplul 2*).

În cazul ambelor melodii prezentăm tabelele prin care evidențiem structura comparativă a versurilor și a rândurilor melodice. Pentru piesa *Frunzișoară de doi fagi* (*Tabelul 1*) am indicat 2 modalități pentru a prezenta succesiunea versurilor: una continuă care se referă la elementele poetice de-a lungul întregului cântec (literele A – J) și una care se referă doar la elementele poetice din cadrul fiecărei strofe. Din cea de-a doua modalitate vedem existența strofelor poetice cu succesiuni ABB, AAB și ABC. Succesiunea rândurilor melodice, însă, în cele 2 cântece prezintă o stabilitate indicată cu literele ABC. În cazul primului cântec am indicat în paranteze refrenul intercalat/*lălăit*. În elementele melodice A, B și C se regăsesc semne de apartenență a formulelor inițiale (A), mediane (B) și finale (C) specifice doinei.

Tabelul 1. Structura comparativă a versului și a rândului melodic în piesa *Frunzișoară de doi fagi*

Vers	Succesiunea versurilor		Succesiunea rândurilor melodice
<i>ci</i> Frunzișoarî di doi fagi, măi. Rabdî, inimî, șî tași, măi. Rabdî, inimî, șî tași, măi.	A B B	A B B	A B C
<i>cio (h)</i> Oi răbda pân' la o vremi, Oi rabda pân' la o vreme Pân' s-a-mple trupu' di jăli(e).	C C D	A A B	A B C
of Șî inima di dureri <i>ai li-li-la</i> Șî inima di dureri(e) Ca Nestru' di petriceli(a).	E E F	A A B	A (+1) B C
Ca Nestru' di petriceli, măi <i>ă lă-lă-la</i> Ș-oi răbda pân' la o vreme(a) Pân' s-a-mple trupu' de-amar, măi	F C D	A B C	A (+1) B C
Ca Nestru' din mal î(n) mal, măi. <i>Măi-măi-măi-măi</i> Ca Nestru' di(n) mal î(n) mal, măi! <i>ci Vai-la-la-la, tî-la-la-la.</i>	G G H	A A B	A (+1) B C

of Ardă-l focu' lumi ră, măi. <i>Măi-măi-măi-măi</i>	I	A	A (+1 ₂)
Ce-ar avea, măi, grija mea, măi.	J	B	B
Ce-ar avea, mai, grija mea, măi!	J	B	C

Tablul 2. Structura comparativă a versului și a rândului melodic în piesa *Nistrule, Nistruțule*

	Sucesiunea versurilor	Sucesiunea rândurilor melodice
Nistrule, Nistruțule, Săcar-a apa din tine, măi!	A B	B C
Să treacă neica prin ele, Să treacă neica prin ele, Să treacă neica prin ele.	C C C	A B C
Săcar-a apa din tine, măi! Să rămâie petrele, Să rămâie petrele, măi!	B D D	A B C
Să treacă neica prin ele, Să treacă neica prin ele, Să treacă neica prin ele.	E E E	A B C
Nistrule, Nistruțule, măi! Săcar-a apa din tine, Să rămâie numa' prumbu.	A B D1	A B C
Să rămâie numa' prumbu, Să ară badea cu plugu, Să ară badea cu plugu.	D1 E1 E1	A B C
Colo-n vale-ntre vâlcele, Colo-n vale-ntre vâlcele Mândra patru boi adună.	F F G	A B C
Mândra patru boi adună, of Nu-i adună că li-i sete, Da' i-adună că mă vede.	G H I	A B C
Of nu-i adună că li-i sete. Da' i-adună că mă vede.	H I	B C

Concluzii

Analiza întreprinsă de noi în cadrul studiului de față a reliefat diferența esențială dintre doină (caracterizată de strofa elastică, cu libertate în alternarea „improvizațiilor” – formule introductive, mediane, de încheiere) și cântecul propriu-zis (definit de strofa fixă, ritm măsurat și ordine neschimbată a frazelor muzicale).

Cântecul doinit reprezintă o sinteză, o specie intermediară. Deși utilizează predominant structura de bază a strofei fixe (număr stabil de rânduri melodice), acesta preia elemente definitorii ale doinei: caracterul tăgănat, ritmul liber (parlando-rubato), ornamentarea bogată, formulele melodice specifice și raportul neregulat dintre rândurile poetice și cele melodice.

Pe de altă parte, cântecul doinit poate fi considerat o nouă etapă de cristalizare a liricii vocale, adaptată noilor condiții de performare publică. Nu excludem probabilitatea că acesta ar fi o consecință a stilului interpretativ ce rezultă din profesionalizarea colectivelor artistice populare sau o eroziune a formei arhaice a doinei care, pierzându-și contextul funcțional, se adaptează la structura mai accesibilă a cântecului propriu-zis.

Studiul acestor specii ale genului liric necesită o investigație amplă, utilizând transcrierea sinoptică pentru a urmări evoluția structurilor arhitectonice în folclorul muzical de la noi.

Exemplul 1. Transcrierea sinoptică a piesei
Frunzișoară de doi fagi

1. ci - Frun-ză-șoa - ri di doi fagi măi rab-dî, i - ni - mi și taci măi rab - dî, i - ni - mi-și - taci măi

2. ci-o (h)Orab-da pân la o vre - me, oi rab-da pân la o vre - me, pân s'ample tru-pu di jă - li

3. of Și i-ni-ma di du - re - ri (h)a-li - li - la

și i - ni-ma di du-re - ri - (a) caNes-tru di pe - ce - li

piesei *Nistrule, Nistruțule*

1. Nis-tru - le, Nis - tru - țu - le - (e), să-car' a - pa din ti - ne măi

2. Sătrea-că nei - ca prin e - le, să trea-că nei-ca prin e - le, să trea-că nei-ca prin e - le

5. Nis-tru - le, Nis - tru - țu - le, mă... - ă-i, să - car' a - pa din ti - ne, să ră-mă-le nu-mai pru - mbu.

Referințe bibliografice

1. ALEXANDRU, T. Doina românească și folclorul muzical comparat. In: T. ALEXANDRU. *Folcloristică, organologie, muzicologie*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1980. pp. 71–75.
2. BRĂILOIU, C. Schiță a unei metode de folklor muzical. In: C. BRĂILOIU. *Opere*. Vol. 4. București: Editura Muzicală, 1979, pp. 33–54.
3. BRĂILOIU, C. Ale mortului din Gorj. In: C. BRĂILOIU. *Opere*. Vol. 5. București: Editura Muzicală, 1981, pp. 107–114.
4. CHISELIȚĂ, V. Festivalul de folclor și doina ca gen, tradiție și stil muzical. In: *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*. Iași: Palatul Culturii, 2014, pp. 303–316. ISSN 1583-6819.
5. COMIȘEL, E. Despre forma arhitectonică a muzicii populare. In: E. COMIȘEL. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1986, pp. 153–169.
6. Fonds Constantin Brăiloiu. In: *Musée d'ethnographie de Genève*. Disponibil: https://collections.geneve.ch/meg/catalogue/musinfo_ph.php [accesat 2026-01-20].

SPICUIRI DESPRE UTILIZAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR AUTOHTONI

STORIES ABOUT THE USE OF POPULAR MUSICAL INSTRUMENTS IN THE CREATION OF INDIGENOUS COMPOSERS

GALINA CHIFORIȘIN¹¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 780.6(478)

781.61:780.6(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.05>

În articolul de față autoarea își propune să prezinte o scurtă relatare despre modul de implementare a instrumentelor populare în creația componistică din Republica Moldova. În căutarea unor resurse sonore noi și a unei identități artistice proprii, compozitorii autohtoni au integrat tot mai frecvent instrumentele muzicale populare în muzica academică. Această orientare, determinată de dorința de originalitate, a condus la îmbogățirea paletei timbrale și la consolidarea expresiei identitare naționale. Instrumentele populare sunt valorificate nu doar ca sursă de culoare sonoră, ci și ca purtătoare de semnificații simbolice și expresive, prin preluarea intonațiilor, ritmurilor și tehnicilor de interpretare specifice folclorului. Ele sunt utilizate fie direct, în rol solistic sau de ansamblu, fie prin imitarea sonorităților orchestrei populare prin intermediul formațiilor camerale sau simfonice. Exemplele repertoriale alese spre analiză tind să demonstreze varietatea modalităților de integrare a instrumentelor folclorice și relevă capacitatea acestora de a genera structuri și sensuri noi în cadrul muzicii savante contemporane, evidențiind astfel sinteza originală dintre tradiție și modernitate.

Cuvinte-cheie: organologie, colorit, element identitar, sonoritate, timbru

¹¹ E-mail: iabanji.95@mail.ru

In this article, the author aims to present a short story about the implementation of folk instruments in compositional creation in the Republic of Moldova. In search of new sound resources and their own artistic identity, local composers have increasingly integrated folk musical instruments into academic music. This orientation, determined by the desire for originality, has led to the enrichment of the timbre palette and the consolidation of the expression of national identity. Folk instruments are valued not only as a source of sound color, but also as carriers of symbolic and expressive meanings, by taking over the intonations, rhythms and interpretation techniques specific to folklore. They are used either directly, as soloists or as an ensemble, or by imitating the sounds of the folk orchestra through chamber or symphonic bands. The repertoire examples chosen for analysis tend to demonstrate the variety of ways of integrating folk instruments and reveal their capacity to generate new structures and meanings within contemporary scholarly music, thus highlighting the original synthesis between tradition and modernity.

Keywords: organology, color, identity element, sonority, timbre

Introducere

Creația componistică din Republica Moldova este una vastă și diversă atât genuistic cât și la nivel de predilecție pentru majoritatea instrumentelor solistice, ansambluri instrumentale sau/și orchestră cu sau fără solist. Variind de la o perioadă istorică la alta, așa cum procesul de dezvoltare persistă în toate domeniile, la fel și în sfera componistică toate aspectele au evoluat: s-au înnoit tendințele, s-a îmbogățit spectrul de culori sonore, s-au ajustat diverse tehnici componistice, au evoluat diverse genuri muzicale, iar ca rezultat a apărut necesitatea de a concepe opusuri dedicate instrumentelor mai puțin tipice pentru muzica academică, astfel, compozitorii apelează la instrumentele muzicale populare. Această decizie, presupunem că a fost determinată de epuizarea resurselor standarde ale perioadei (instrumente, componență instrumentală, direcție stilistică, tematică, genuri, forme etc.), iar crearea lucrărilor destinate instrumentelor populare sau cu incluziunea acestora, ține de originalitatea și imaginația componistică individuală. Cu certitudine putem afirma că acest aspect conferă creațiilor un colorit național, dar și indică identitatea stilistică a compozitorilor. În acest sens, L. Răileanu menționează: „Folclorul instrumental moldovenesc oferă oportunități ample pentru utilizarea sa fructuoasă în compoziția profesională, datorită faptului că multe principii ale interpretării instrumentale populare au o anumită afinitate cu principiile artei profesionale”¹² [1].

Implementarea instrumentelor populare în practica componistică autohtonă

Datorită studiilor dedicate organologiei populare, aflăm că calificativul „popular” este atribuit instrumentelor doar dacă „realizează anumite funcții în relațiile vitale sau rituale ale poporului” [2 p. 68]. În cercetările lui V. Ghilaș, autorul specifică: „Sensul restrâns al termenului „popular”, prevede, în primul rând, ceea ce aparține poporului, care își are originea în popor, ce este creat de popor, specific unui popor, caracteristic culturii lui. Accepția lărgită a

¹² Traducerea din limba rusă aparține autoarei.

cuvântului semnifică ceea ce este făcut, elaborat pentru popor, creat pentru necesitățile poporului, accesibil tuturor...” [2 p. 68]. Totodată, se menționează: „În virtutea faptului că aria de răspândire a unor instrumente depășește cadrul muzicii tradiționale (în spațiul carpato-dunărean astfel de instrumente sunt vioara, violoncelul, viola, contrabasul, trompeta etc.), organologul german E. Stockmann a propus ca asemenea instrumente să fie numite „populare în sensul larg al cuvântului”, iar cele utilizate numai în practica folclorică (la noi – cobza, fluierul, buciul etc.) – „populare în sensul îngust al cuvântului” [2 p. 68].

Clasificarea actuală a instrumentelor este propusă de către organologul român Tiberiu Alexandru în lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului român*, în care ierarhizează instrumentele în patru categorii după modul de emiteră a sunetului și după construcție: „*Idiofone* sau *autofone* (cu sunet determinat sau nedeterminat) al căror sunet este produs (prin lovire, frecare, ciupire sau suflare) de vibrațiile propriului corp (biciul, clopoței, drâmba, duruitoarea, pintenii, talanga, toaca, zurgălăii); *membranofone* (cu sunet nedeterminat) cu una sau două membrane rigidizate prin întindere, al căror sunet este creat prin lovire sau frecare (buhaiul, darabana, duba, toba); *aerofone* (de lemn sau alamă) în care vibrează coloane de aer puse în vibrație fie direct prin buzele interpretului, fie printr-o deschizătură, numită gaură de fluier, fie prin fluier, fie prin intermediul anciei batante (armonica, buciul, cavalul, cimpoiul, clarinetul, cornul, flautul, fluierul, muzicuța, naiul, surla, taragotul, tilinca, trâmbița, trompeta); *cordofone* al căror sunet este generat de coarde rigidizate prin întindere deasupra unei cutii de rezonanță amplificatoare, prin lovire (țambalul), ciupire (chitara, cobza, țitera), sau frecare (contrabasul, lira, vioara, viola, violoncelul)” [2 p. 71].

Despre fluier, Octavian Lazăr Cosma scrie: „Prin tonul său duios și cald, direct și intim fluierul a fost și rămâne unul dintre cele mai îndrăgite instrumente la români, precum și la strămoșii lor” [3 p. 30]. Rolul buciului, cornului și al trâmbiței îl aflăm la autoarea Gh. Sulițeanu, care în articolul său amintește: „Sub denumirile sale, instrumentele sunt cunoscute în folclorul tuturor românilor..., în domeniul instrumentelor muzicale propriu-zise...; aflate în patrimoniul cu valoare artistică, acestea îndeplinesc o funcționalitate preponderent social-estetică în cadrul unor obiceiuri” [4 p. 127].

Totodată, și naiul prezintă un interes „din punct de vedere al organogramei, ce evidențiază multiplele denumiri ale instrumentului sau particularitățile de construcție, posibilitățile sonore, răspândirea geografică, integrarea lui cu alte instrumente în ansamblu, finalitatea utilizării în mediul cultural..., componența: 1(2) viori + nai + țambal (mic) și cobză” [5 p. 218]. Tot despre componența instrumentală vorbește și N. Slabari în cercetarea sa, menționând: „În mediul rural vor fi cunoscute ansambluri ce îmbină vioara și cobza, iar pe la sf. sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea cobza va fi înlocuită cu țambalul. În funcție de amploare, vor fi cunoscute diferite

tipuri de ansambluri, fiind introdusă încă o vioară, un fluiet sau nai” [6 p. 267]. Cât despre vioară, în cercetările lui T. Alexandru spicuim: „O primă consemnare a viorii în tradiția românească a fost făcută în 1633 de Nicolo Barsi la curtea domnească alături de un „collascione con tre cordi” (probabil kemanul turcesc) și de cimpoaie, surle, fluier și tobe” [7 p. 139].

Despre țambal Vladimir Babii scrie în studiul său dedicat organologiei: „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 discante și, în același timp, să mențină sunete pedale prelungi în registrul grav; să execute două melodii polifonice independente în formă de imitație sau mișcare opusă etc.” [8 p. 198].

Vedem că instrumentele populare prezintă un interes sporit datorită sonorităților și posibilităților tehnice, acestea sunt folosite pe larg în actul interpretativ și respectiv fiind utilizate în procesul componistic. Astfel, întâlnim naiul, fluiet, taragotul, țambalul, acordeonul, cavatul etc. în numeroase lucrări semnate de V. Burlea, T. Chiriac, E. Doga, V. Doni, B. Dubosarschi, I. Iachimciuc, D. Kitenko, Gh. Mustea, C. Rusnac, L. Știrbu ș.a. Iar instrumente precum sunt vioara, clarinetul, trompeta, contrabasul, violoncelul, mai nou și țambalul, specifice componenței orchestrei simfonice, sunt incluse și în orchestrele de muzică populară. În acest sens, compozitorii utilizează instrumentele menționate în unele cazuri la nivel de timbru sau arhetip, colorit, stilizare sau imitarea orchestrei populare prin intermediul celei camerale sau simfonice, totodată, întâlnim lucrări în care autorii imită sonoritățile instrumentelor folclorice prin intermediul celor academice.

De exemplu, Tudor Chiriac în lucrarea sa *Suita pentru nai, țambal, taragot și orchestra simfonică* utilizează instrumentele solistice populare pentru a reda direct specificul tradițional autohton prin intermediul sonorităților acustice ale instrumentelor abordate, tratarea genului de suită populară în care presupunem succedarea părților ce reies din titlul atribuit de autor. Monica Cengher într-un studiu afirmă: „Tudor Chiriac apare un fidel și convins reprezentant al ceea ce s-ar putea interpreta a fi curent folcloric..., deși se pot indica și alte nume de compozitori în care ethosul folcloric își are ponderea sa, riscăm însă afirmația că la nici un altul nu este o atât de intensă antrenare a inflexiunilor, modalismului și genurilor folclorice ca la Tudor Chiriac” [9 p. 28]. Tot în cercetarea autoarei identificăm și afirmația legată de interesul compozitorului pentru instrumentele populare, dar și scopul implementării acestora în procesul componistic: „Culoarea instrumentală reprezintă o altă fațetă a aportului adus de compozitor, urmărind menținerea spectrului oferit de aliajul instrumentelor populare” [9 p. 30]. Despre aceeași lucrare (*Suita pentru nai, țambal, taragot și orchestra simfonică*) aflăm: „Declanșatorul discursului este monodia naiului, se pot desluși în ea ecouri de doină, baladă, cântec liric, cântec de leagăn,

semnale de buciom. Partida orchestrală și cea a instrumentelor folclorice s-au contaminat, și-au împrumutat gesturi sonore specifice” [10 p. 131].

Ulterior, T. Chiriac face o altă variantă a creație și îi atribuie titlul – *Dacofonia Nr. 1*. Aici întâlnim un exemplu de efect sonor legat de redarea elementului identitar. Compozitorul scrie însuși despre acest opus, în cercetarea sa *Muzica românească de filiație ancestrală*: „În *Dacofonia Nr. 1* îmi propusesem să realizez o imagine muzicală cu atmosferă de panteism românesc. Motivul principal a s-a dovedit a foarte adecvat intențiilor mele componistice: intonațional, el reprezintă un cvartsextacord major descendent cu treapta a doua adăugată, cu oprire pe cvinta modului – caracteristic semnalelor de buciom și reprezentativ pentru anonimatul tradiției muzicale românești. Timbrul taragotului, ce amintește sugestiv buciomul, precizează o dată în plus arealul în care se produc „evenimentele sonore”, iar contrapunctul viorii prime, în registrul mediu și cel acut, conferă spațialitate acestei imagini sonore” [11 p. 102].

Un alt compozitor care apelează la elementele și sonoritățile folclorice este Constantin Rusnac. Unele din creațiile sale, cum sunt Piesa de concert *Sărbătoreasca* pentru orchestra de muzică populară, dar și *Sârba de la Trebisăuți*, fantezie pentru orchestra de muzică populară, reprezintă mostre folclorice dedicate orchestrei populare, respectiv, per ansamblu, toate caracteristicile sunt tipice și destinate muzicii instrumentale folclorice de popularitate.

Utilizarea elementelor folclorice o întâlnim și în lucrarea *La Movila Măgurii* pentru acordeon și orchestra simfonică semnată de Gheorghe Mustea, în care autorul imită sonoritatea orchestrei populare prin intermediul celei simfonice. Muzicologul Elena Mironenco într-un studiu dedicat stilului componistic al lui Gh. Mustea afirmă: „În fiecare sunet al oricărei dintre creațiile sale pulsează intonația populară vie. Natura muzicii sale o constituie însuși elementul național, și nu cunoștințele dobândite prin învățare” [12 p. 43]. Același principiu de imitare îl utilizează și Igor Iachimciuc în lucrarea *Ca la breaza*, dans pentru cvartetul de clarinete, iar citatul folcloric îl implementează în *Trenule* improvizație pe temă românească pentru violă și țambal.

Revenind la repertoriul lui Gh. Mustea, în acesta se regăsește și piesa *Monodie pentru țambal solo*, unde se prezintă tiparul folcloric – ritmul, intonațiile ca niște șabloane, dar la nivel macro de gândire componistică, lucrarea reprezintă sfera academică camerală. Încă un exemplu elocvent de interpătrunderea instrumentelor de uz folcloric în componența clasică orchestrală, este și opera *Ștefan cel Mare*. Aici compozitorul utilizează naiul, cavalul și țambalul cu scop de diversitate timbrală și culoare sonoră, dar și pentru a sublinia amprenta națională a discursului muzical. Foarte original implementează instrumentul naiul, compozitorul L. Știrbu în piesa *Săgețile memoriei*, în care naiul are partiție solo în stil folcloric susținut de fundal muzical tipic muzicii de estradă.

Unii dintre compozitorii autohtoni utilizează instrumentele populare cu scopul doar de a crea sonorități originale ce amintesc de spectrul folcloric, iar creațiile în sine sunt mostre tipice componisticii academice. Aici evidențiem o serie de lucrări: V. Burlea – *Paris*, vals pentru vioară, acordeon și orchestră, *Old memories (Amintiri de cândva)* pentru clarinet solo, *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian, *Starea a treia* pentru țambal solo; E. Doga – *Pârâiașul/Izvorașul* pentru acordeon solo; B. Dubosarschi – *Suita pentru țambal și cvartetul de coarde*, *Reflecție pentru țambal*, *Vivaldiana*: concert pentru nai și orchestra de cameră (referindu-se la această lucrare, T. Berezovicova menționează că textul muzical al acesteia reprezintă „un ciclu original scris pentru nai și orchestră, având o amprentă a muzicii baroce” [13 p. 59]); Al. Timofeev – *Concert pentru țambal și orchestră*; V. Rotaru – *Improvizație pentru țambal solo*, *Improvizația și tocatina*: două piese pentru țambal; I. Iachimciuc – *Suită de concert pentru țambal solo*, *Sunflower* pentru țambal și electronică, *Suită pentru țambal și cvartet de coarde* *Pe urmele lui Haydn*, care reprezintă alte mostre de utilizare a instrumentelor populare în muzica savantă.

La etapa actuală, putem afirma că instrumentele populare sunt incluse în lucrările de muzică cameral-orchestrală pentru a crea sonorități originale, de a evidenția elementul identitar, în a „caracteriza” unele personaje și a marca evenimente sonore, atmosfera respectivă etc. Această constatare se regăsește în opera *Ștefan cel Mare* de Gh. Mustea, în care cercetătoarea E. Mironenco subliniază: „Combinând mijloacele de expresie orchestrale cu timbrele vocale, manevrând cu diferite tehnici ale scriiturii, dinamicii, ritmului, tempoului, înlănțuirilor intonaționale, compozitorul a reușit să creioneze cu veridicitate caractere și cutume specifice locului și timpului acțiunii (Moldova de la sfârșitul secolului al XV-lea). Mă refer la calitățile individuale ale personajelor: angajare, bărbăție, curaj, înțelepciune, devotament față de țara sa în cazul lui Ștefan cel Mare; tandrețe și dragoste în cazul Mariei; dragoste filială și sacrificiu în cazul lui Alexandru; hidoșenia trădătorului Hroiote; talentul pictorului de icoane Zugravul ș.a. Stăpânind inventiv tehnica sonoristicii, Gheorghe Mustea modelează fonic o gamă largă de stări și fluctuații emoționale, cum ar fi frica, confuzia, groaza, singurătatea, bucuria, sentimentul de grotesc, sentimentul de dragoste etc.” [14 pp. 51-52]. Tot în această lucrare, în Actul I, Tabloul I, bucuria victoriei este reprezentată de *Dansul bărbaților* pentru nai și orchestră simfonică. Aici avalanșa stării emoționale de bucurie, entuziasm, de satisfacție ș.a. este redată prin ritmul speciei folclorice de dans – sârba moldovenească.

Concluzii

În urma analizelor realizate, se poate afirma că instrumentele de proveniență folclorică ocupă un loc important în practica componistică autohtonă, fiind utilizate în formule

instrumentale diverse și reflectând opțiuni estetice diferite ale compozitorilor. Integrarea acestora nu are doar un rol de evocare a tradiției, ci urmărește scopuri artistice mai ample, precum valorificarea identității naționale, evidențierea unor sonorități inedite și preluarea intonațiilor specifice folclorului în cadrul limbajului componistic academic. De asemenea, compozitorii recurg frecvent la recrearea efectului sonor al orchestrei sau al tarafului popular prin intermediul ansamblurilor camerale și al orchestrei simfonice. Diversitatea formelor de integrare a instrumentelor populare în diferite genuri și structuri demonstrează atât flexibilitatea acestui instrumental cât și capacitatea sa de a genera semnificații expresive și noi. În consecință, demersurile componistice se caracterizează printr-o abordare originală a sintezei dintre tradiția populară și limbajul muzical contemporan.

Referințe bibliografice

1. РАЙЛЯНУ, Л.А. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1972, с. 96–110.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 6. București: Editura Muzicală, 1984. ISBN 978-9975-52-185-7.
4. SULIȚEANU, Gh. Fanfara în folclorul muzical românesc. *Muzica*. 1996, nr. 1, pp. 125–135. ISSN 0580-3713.
5. HABENICHT, G. Fr. J. Sulez (1781) despre nai. *Revista de Etnografie și Folclor*. 1965, t. 10, nr. 2, pp. 217–219. ISSN 0034-8198.
6. SLABARI, N. Aspecte istorice referitoare la apariția, evoluția și varietățile violinei în muzica tradițională românească. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4, pp. 264–270. ISSN 1857-2251.
7. ALEXANDRU, T. *Folcloristică, organologie, muzicologie*: în 2 vol. București: Editura Muzicală, 1978.
8. BABII, V. *Studiu de organologie*. Ed. a 2-a. Chișinău: „Elena V.I.”, 2012. ISBN 978-9975-4346-5-2.
9. CENGHER, M. Modele folclorice în creația lui Tudor Chiriac. *Muzica*. 1992, nr. 2, pp. 27–349. ISSN 0580-3713.
10. MIRONENCO, E. Tudor Chiriac – 60 ani de la naștere. *Arta*, 2009. Arte audiovizuale Chișinău: Epigraf, 2010, pp.131–132. ISSN 1857-1050.
11. CHIRIAC, T. *Muzica românească de filiație ancestrală*. Iași: Artes, 2006. ISBN 973-8271-21-5.
12. MIRONENCO, E. Specificul stilului componistic al lui Gheorghe Mustea. In: *Gheorghe Mustea. Fațete ale identității creatoare*. Chișinău: UNU, 2021, pp. 43-48. ISBN 978-9975-3521-6-1.
13. BEREZOVIKOVA, T. Partita pentru nai și orchestră de Boris Dubosarschi: între baroc și contemporaneitate. *Arta muzicală*, 2022 pp. 59-66. ISSN 2345-1408.
14. MIRONENCO, E. Opera „Stefan cel Mare” de Gheorghe Mustea în așteptarea montării. In: *Gheorghe Mustea. Fațete ale identității creatoare*. Chișinău: UNU, 2021, pp. 48-56. ISBN 978-9975-3521-6-1.

**CONCERTUL PENTRU TROMBON ȘI ORCHESTRĂ
DE HENRI TOMASI: PARTICULARITĂȚILE STILISTICE ȘI DE GEN,
INTERPRETAREA PARTIDEI TROMBONULUI SOLISTIC
CONCERTO FOR TROMBONE AND ORCHESTRA
BY HENRI TOMASI: STYLISTIC AND GENRE PARTICULARITIES,
INTERPRETATION OF THE SOLO TROMBONE PART**

ALEXANDRU ȚAPEȘ¹³,
doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-6183-0238>

CZU [785.6:780.646.2]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.06>

Articolul este dedicat analizei muzicologice și interpretative a Concertului pentru trombon și orchestră de Henri Tomasi – o capodoperă din tezaurul muzicii pentru instrumente aerofone. Scris în anul 1956, Concertul nu și-a pierdut actualitatea până în zilele noastre grație imaginilor vii, emoțiilor profunde, limbajului muzical proaspăt și original. Lucrarea poartă o amprentă a stilisticii jazzistice, fiind inspirată de creația marelui trombonist, compozitor și band-lider al erei swingului, Tommy Dorsey. Pe lângă analiza Concertului din punct de vedere al specificului de gen și stil, al formei și limbajului muzical, articolul conține unele observații asupra caracteristicilor interpretative ale lucrării, precum elementele ritmice și intonaționale, articulațiile complexe, specificul timbral.

Cuvinte-cheie: analiză, concert, Henri Tomasi, jazz, Tommy Dorsey, trombon, vibrato

This article is dedicated to the musicological and interpretative analysis of the Concerto for Trombone and Orchestra by Henri Tomasi – a masterpiece from the treasury of music for wind instruments. Written in 1956, the Concerto has not lost its relevance to this day thanks to its vivid images, deep emotions, fresh and original musical language. The work has an imprint of jazz stylistics, being inspired by the work of the great trombonist, composer and bandleader of the swing era Tommy Dorsey. In addition to the analysis of the concerto from the point of view of the specifics of genre and style, of the musical form and language, the article contains some observations on the interpretative characteristics of the work, such as rhythmic and intonational elements, complex articulation, and timbre specificity.

Keywords: analysis, concerto, Henri Tomasi, jazz, Tommy Dorsey, trombone, vibrato

Introducere

Compozitor francez cu origini corsicane, născut la Marseille, Henri Tomasi (1901–1971) de mic copil s-a dedicat muzicii. Influențat de tatăl său, flautist amator, Tomasi își începe studiile de teorie și solfegiu la vârsta de 5 ani. În 1908 este admis la conservatorul din Marseille unde câștigă premiile de teorie și pian. La vârsta de 15 ani s-a bucurat de Premiul I la armonie împărțit cu celebrul violonist Zino Francescatti, care devine prietenul său [1].

În timpul Primului Război Mondial a lucrat ca pianist, câștigându-și existență cântând

¹³ E-mail: sandutapes@yahoo.com

inclusiv în primele cinematografe. În 1921 își începe studiile la Conservatorul din Paris, având ca profesori pe cei mai de văză reprezentanți ai culturii muzicale franceze printre care: Charles Silver (armonie), Georges Caussade (contrapunct și fugă), Paul Vidal (compoziție), Vincent d'Indy și Philippe Gaubert (dirijat). În 1927 a câștigat Grand Prix de Rome la compoziție și Primul premiu la dirijat orchestral [2]. Face parte din renumita Societate de Muzică Contemporană *Triton* din Paris, alături de Ravel, Stravinski, Bartók, Enescu ș.a.

Creația componistică a lui Henri Tomasi include peste 120 de lucrări în diferite genuri. Este autor al numeroaselor concerte de mare virtuozitate pentru instrumente solistice și orchestră, inclusiv cele pentru flaut, oboi, clarinet, saxofon alto, fagot, corn, trompetă, chitară (*În memoria poetului asasinat Federico García Lorca*), harpă, violină, violă, violoncel, contrabas. Printre ele, *Concertul pentru trombon și orchestră* (1956) își ocupă locul de referință, fiind o lucrare care a constituit o adevărată piatră de temelie în repertoriul concertistic de trombon.

Stilistica și conținutul muzical al Concertului pentru trombon și orchestră de H. Tomasi

Muzica Concertului este inspirată din jazz, și anume din creația faimosului trombonist Tommy Dorsey, o legendă a swingului și jazzului din perioada anilor '30-'50 ai sec. XX. Despre măiestria acestui muzician și atitudinea față de el a marelui cântăreț Frank Sinatra, membru al bandului lui Dorsey, putem afla dintr-un articol publicat în Enciclopedia Britanică: „Sinatra a fost enorm influențat de interpretarea lui Dorsey la trombon și s-a străduit să-și îmbunătățească controlul respirației pentru a emula pasajele melodice fluide și neîntrerupte ale lui Dorsey”¹⁴ [3].

Piesa *I am getting sentimental over you* din repertoriul lui T. Dorsey (autorii ei fiind George Bassman și Ned Washington [4]) a fost cunoscută pe scară largă în perioada celui de-al Doilea Război Mondial, iar mai târziu a devenit un standard de jazz (*Exemplul 1*).

Exemplul 1. I'm Gettin` Sentimental Over You

I'm Gettin' Sentimental Over You (approximately)
As Performed by Tommy Dorsey
Transcribed by Joshua Blevins

¹⁴ Traducerea în limba română ne aparține.

Trebuie subliniat că piesa *I am getting sentimental over you* cu un solo melodos cântat de Tommy Dorsey la trombon a schimbat atitudinea unor muzicieni față de acest instrument. În special, *vibrato* care era folosit de Dorsey (așa numit *Slide Vibrato*) [5] constituia o mare noutate pentru acea perioadă. Acest tip de *vibrato* preluat de mulți tromboniști a fost numit *Dorsey's Vibrato* și astfel de denumire o poartă până în ziua de azi. Henri Tomasi a utilizat printre primii termenul de *molto vibrato* în notația partidei trombonului.

Tema, bazată pe elemente ale faimoasei melodii interpretate lui Tommy Dorsey, apare de nenumărate ori în mișcările 1, 2 și 3 ale Concertului lui H. Tomasi, constituind astfel leitmotivul întregii creații. Compozitorul nu oferă niciun indiciu, dar dovada este evidentă: a se vedea, spre exemplu, prima temă din introducerea concertului (**Exemplul 2**).

Exemplul 2. H. Tomasi, *Concertul pentru trombon și orchestră*, Mișcarea I, tema trombonului solo din introducere

I. ANDANTE ET SCHERZO - VALSE

Lento assai rubato ♩ = 54

Concertul pentru trombon și orchestră de H. Tomasi constă din trei mișcări contrastante, cu mișcarea din mijloc lentă – o asemenea structură este specifică genului de concert clasic-romantic. Putem observa că autorul intitulează părțile ciclului pentru a sugera ascultătorului specificul genurilor ce stau la baza lor: Partea I – *Andante et Scherzo-Valse*; Partea II – *Nocturne*; Partea III – *Final – Tambourine*.

Prima mișcare a Concertului este scrisă în forma bipartită, ceea ce nu este specific mișcărilor inițiale ale ciclului concertistic clasic-romantic. Mișcarea I începe cu o cadență *rubato* (*a piacere*) a trombonului solistic după acordul energic al orchestrei pe *ff* cu articulația secă. Interpretul are la dispoziție un material generos pentru a-și prezenta sunetul, tehnica, dar și flexibilitatea de registre. Două fraze care prezintă o improvizație liberă pe *Tema lui Tommy Dorsey* ne induc o stare de reflecție și tristețe. Putem observa numeroasele detalii pe care autorul ni le indică în partitura, cu termenii de: *libre*, *a piacere*, *cédez*, *marcato*, *décompose*. În opinia noastră, capacitățile tehnice ale trombonului sunt multiple, fiecare solist având posibilitatea să-și manifeste originalitatea, culoarea aparte a sunetului și expresivitatea muzicală.

Începând cu cifra 1, tema se dezvoltă în măsura de 12/8 cu o adiere evidentă a unui *feel* de *swing*. Este o melodie în registrul acut care reflectă o simbioză dintre stilul francez clasic de interpretare și stilul american de jazz. H. Tomasi îi oferă instrumentului solistic modalități de

expresie ca *vibrato*, *legato* specific (mai ales în registrul acut), ceea ce nu se folosea prea des de predecesorii săi. Putem observa că posibilitățile trombonului sunt aplicate într-un mod aproximativ similar cu stilul lui M. Ravel.

Discursul muzical din cifra 2 ne prezintă registrele grav și de mijloc ale trombonului. Aici observăm dialogul dintre solist și orchestră, în special intervențiile oboiului care sunt ca niște răspunsuri îndepărtate pentru frământările solistului. Putem observa varietatea de articulații în fraza următoare, iarăși ca un contrast la expoziție, în registrul de jos.

Partida trombonului în cifra 5 conține o melodie de largă respirație și de mare expresivitate subliniată cu indicațiile autorului: *espressivo*, *rubato*, precum și nuanțare dinamică variată. La sfârșitul melodiei apare o nouă articulație – *détaché*, ceea ce îi schimbă caracterul melodiei care devine mai brutală și insistentă. În cifra 7 remarcăm faimosul *vibrato* pe care compozitorul îl utilizează pentru a apropia timbral trombonul de acordurile harpei care, prin caracterul liric al sonorității ne transferă în altă stare emoțională.

Secțiunea a 2-a, *Scherzo-Valse* începe în cifra 9, aici compozitorul introduce tempoul *doimea=80* pentru patru masuri, iar mai apoi îl schimbă cu *doimea cu punct=60*, fiind un tempo destul de comod pentru interpreți. *Tema lui Dorsey* revine la cifra 11, căpătând aici un caracter de vals. Compozitorul folosește *legato* continuu între fraze pe care le desparte doar de hemiolele care apar pe timpurile slabe (**Exemplul 3**). Pentru a sublinia caracterul melodiei, este aplicată indicația de *appassionato*.

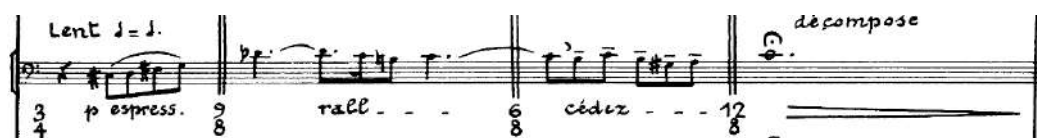
Exemplul 3. H. Tomasi, *Concert pentru trombon și orchestră*, Mișcarea I, Scherzo-Vals

The image shows a musical score for a trombone part. It consists of two staves. The first staff starts at measure 9, marked 'Allegro d=80' and 'Tº di Valse d=60'. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues the melody, starting with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

În cifra 15 intervine în paralel o schimbare de articulație și de caracter. Compozitorul utilizează *portato* punând în evidență hemiolele și arătând caracterul dansant și foarte energic. Fiecare interpret trebuie să fie atent la detalii și articulații, ca de exemplu în cifra 17, unde este folosită articulația *staccato*. Compozitorul evidențiază și caracterul dramatic al momentului prefațând gamele ascendente marcate cu *crescendo*.

În cifra 23 iarăși revine *Tema lui Dorsey*. În cifra 24 compozitorul utilizează notația de *con moto*. Accentele din această cifră prefațează ultima parte ca un deznodământ energic. Epilogul Mișcării I revine cu leitmotivul lucrării interpretat aproape *rubato* de majoritatea soliștilor în dinamica *piano* cu un caracter melancolic și gânditor (**Exemplul 4**).

Exemplul 4. H. Tomasi, *Concert pentru trombon și orchestră*, Mișcarea I, cifra 27, Trb. solo



Mișcarea a doua, Nocturne, este considerată pe drept una dintre cele mai frumoase mișcări lente din repertoriul de concerte pentru trombon. Interpretul are nevoie de un control absolut asupra sunetului în registrul acut, dar și o mânăuire bună a dinamicii pentru a putea reda caracterul lirico-dramatic al muzicii.

Mișcarea a II-a începe cu o introducere orchestrală limpede (flaut *piccolo*, clarinet, trompetă cu surdină, talger, harpă, violinele 1 și 2) al cărei material muzical accentuează neliniștea interioară, întrezărind dramatismul care urmează. Pe acest fundal în nuanță de *piano* începe tema trombonului care sună cantabil și expresiv, în contrast cu acompaniamentul. Autorul folosește indicațiile *vibrato* și *molto espressivo* pentru a evidenția caracterul sensibil al temei. La început, tema sună „din depărtare”, dar concentrarea emoțională este evidentă chiar din primele măsuri.

În cifra 4 apare un nou element tematic la 3/4. Partida orchestrală ne amintește de faimoasa piesă *Vals* de M. Ravel. Tema trombonului expusă cu surdină începe în *piano*, ca un răspuns primei teme și culminează în registrul acut, nuanța de *forte* pregătind cea de-a treia expunere. Aceasta sună cu o cvartă mai sus fără surdină, iar intervențiile dramatice ale orchestrei ajută firesc la atingerea culminației temei.

Tema B începe în cifra 9, reîntorcând leitmotivul lucrării din prima mișcare. Sună îndepărtat și liric, ca o amintire din trecut. Pentru a reda acest efect, compozitorul iarăși folosește surdina. Aici trebuie să subliniem caracterul jazzistic al temei și să remarcăm faptul că H. Tomasi este printre primii autori care introduce termenul *tempo di Blues* în creația academică pentru trombon (**Exemplul 5**). Totodată, utilizează și toba mica cu ritm de *swing* pentru a arăta influența evidentă de jazz, ca un tribut marelui Tommy Dorsey.

Exemplul 5. H. Tomasi, *Concert pentru trombon și orchestră*, Mișcarea II, cifra 9



Cifra 12 ne aduce o împletire a două teme (tema principală a mișcării a doua și leitmotivul lui Dorsey) – o luptă care culminează în cifra 14. Accentele dramatice sau pasajele în crescendo sunt elementele pe care le utilizează autorul pentru a reda această stare de incertitudine interioară. Repriza reprezintă expunerea variată a primei teme, iarăși expusă în

piano, aproape *ad libitum*, pe acordurile lungi ale orchestrei. Utilizarea surdinei aduce culoare calmă acestui fragment, iar dinamica în *pianissimo* pune o presiune suplimentară asupra interpretului.

Mișcarea a treia a concertului este cea mai energică, în tradiția genului de concert. Este scrisă în forma de rondo-sonată și are un caracter dansant și dramatic în același timp (**Exemplul 6**). Sonoritățile orchestrale reprezintă o bază armonică perfectă pe care se desfășoară materialul melodic al partidei trombonului. În mod special subliniem *staccato* și un registru acut în grupul lemnelor. Instrumentele de alamă (cornii și trompetele) alcătuiesc împreună cu toba mica o simbioză sonoră în stilul lui Maurice Ravel. Finalul Concertului este numit *Tambourine*, titlul acestei părți servind drept încă un reper stilistic: utilizarea genului de *tamburin* în muzica sec. XX vorbește despre penetrarea elementelor neoclasicismului¹⁵.

Exemplul 6. H. Tomasi, *Concert pentru trombon și orchestră*, începutul mișcării III

64 *Allegro Giocoso* ♩: 144-160 **Final - Tambourin**

The image shows a musical score for Trombone and Orchestra. It is titled 'Exemplul 6. H. Tomasi, Concert pentru trombon și orchestră, începutul mișcării III'. The score is for the 'Final - Tambourin' section, starting at measure 64. The tempo is 'Allegro Giocoso' with a range of 144-160 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of staccato and legato articulation, with dynamic markings like *mf* and *f*. A first ending bracket is shown above the Trombone 1 part.

Temele se alternează rapid, parcă nevrând să-i dea ascultătorului un moment de răgaz emoțional. Articulațiile prezintă o gamă variată de culori predominant fiind *staccato* pe gamele ascendente. De asemenea, un rol important îl au accentele, ajutând în mod evident la modelarea frazei muzicale și la punerea în relief a momentelor culminante. Același lucru putem spune și despre sonoritățile armonice, care alternează de la frază la frază. Un contrast de liniște ne oferă secțiunea melodică din dezvoltare, în care se expune unica temă lirică din această mișcare. Folosind articulația *legato* și registrul acut al trombonului, H. Tomasi ne readuce la stilul de *vibrato* al tromboniștilor de jazz ai epocii.

Mișcarea a III-a este una dramatică, culminând cu un *Con moto* continuu care durează până la finalul lucrării în care autorul menționează termenul de *Tre vif* punând presiune pe calitățile tehnice și expresive ale interpretului. Astfel, *Tambourine* concluzionează concertul în mod emoțional. Tema principală (*leitmotivul lui Dorsey*) este predominantă în aceasta parte,

¹⁵ Despre genul de tamburin (sau *tambourine*, din fr.) și caracterul neoclasic al acestuia în creația componistică a sec. XX a se vedea: [6].

ea reîntorcându-se de șapte ori în ipostaze și tonalități diferite.

Concluzii

1. Ciclul tripartit al Concertului pentru trombon și orchestră de H. Tomasi este, pe de o parte, destul de tradițional, fiind compus din trei mișcări cu raportul de tempo *Repede – Lent – Repede*. Mai puțin tradițională poate fi considerată forma fiecărei mișcări. Astfel, prima mișcare este organizată într-o structură bipartită, din care doar unele elemente (episodul la mijlocul formei, elemente de repriză la sfârșitul mișcării) ne amintesc despre forma de sonată care poate fi așteptată în prima mișcare a unui concert instrumental clasic-romantic.

2. Încă o particularitate a Concertului ar fi amplasarea unei cadențe a instrumentului solist la începutul primei mișcări și dotarea acestei teme (*Tema lui Dorsey*) cu funcția de leitmotiv al ciclului din care provine tematismul principal al tuturor mișcărilor.

3. Stilistica Concertului pentru trombon și orchestră de H. Tomasi este destul de variată, îmbinând elemente atât de diferite, precum cele ale jazzului timpuriu (*blues, swing*), ale impresionismului francez (în special, întruchipat în muzica lui M. Ravel), ale neoclasicismului (redat prin stilizarea genului de *tambourin*).

4. Partida instrumentului solistic în Concertul pentru trombon și orchestră de Henri Tomasi este foarte tehnică și necesită o mare măiestrie interpretativă. Compozitorul utilizează toate registrele instrumentului, diverse articulații, inclusiv *vibrato* specific lui Tommy Dorsey, precum și o gamă largă a nuanțelor dinamice. Cu toate că este o lucrare foarte dificilă, majoritatea interpreților de succes îl includ în repertoriul său, iar orchestrele importante din lume deseori îl utilizează în program ca o piesă de referință.

Referințe bibliografice

1. *Henri Tomasi – Main dates*. Disponibil: <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en> [accesat 2026.03.16].
2. *Biographie des Editions Alphonse LEDUC*. Disponibil: <https://www.henri-tomasi.fr/biographie/> [accesat 2026.03.16].
3. Frank Sinatra. American singer and actor. In: *Britannica*. Disponibil: <https://www.britannica.com/biography/Frank-Sinatra> [accesat 2026.03.15].
4. I'm Getting Sentimental Over You. Disponibil: <https://realbook.site/im-getting-sentimental-over-you/> [accesat 2026.03.15].
5. BARRETT, W. *Vibrato: An Overview for Trombonists*. Disponibil: <https://www.trombone.org/articles/view.php?id=276> [accesat 2026.03.16].
6. Тамбурин. В. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981, t. 5, с. 404–405.

**ОБРАЗ НАРОДА В ХОРОВЫХ СЦЕНАХ
ИЗ ВТОРОГО ДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ ГЕОРГИЯ МУСТИ
ȘTEFAN CEL MARE**

**IMAGINEA POPORULUI ÎN SCENELE CORALE
DIN ACTUL AL DOILEA AL OPEREI LUI GHEORGHE MUSTEA
ȘTEFAN CEL MARE**

**THE IMAGE OF THE PEOPLE IN THE CHOIR SCENES
OF THE SECOND ACT OF GHEORGHE MUSTEA'S OPERA
ȘTEFAN CEL MARE**

TATIANA GLODINA¹⁶,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-1703-9579>

CZU 784.21.087.68:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.07>

Статья посвящена анализу хоровых эпизодов из второго действия оперы Георгия Мустя «Ștefan cel Mare», изученных с точки зрения воплощения в них образа народа. Выявлены их драматургические функции, особенности структурной организации, музыкального языка и хоровой фактуры. Комплексный анализ позволил сделать вывод, что массовые сцены из второго действия оперы Г. Мустя являются важным компонентом художественной концепции сценического целого и представляют разные грани образа народа – сопереживающего начала, стихийной силы и национального самосознания. Подобная задача решена опосредованным использованием мелодико-ритмических элементов молдавского музыкального фольклора, органично включенных в контекст современной стилистической коммуникации. С точки зрения драматургической роли в спектакле данные сцены связаны с остановкой действия, акцентируя внимание зрителя-слушателя на разных гранях образа народа.

Ключевые слова: *Георгий Мустя, музыкальная форма, музыкальный язык, образ народа, опера, хоровая фактура, хоровые сцены, Șтефан чел Маре*

Articolul este consacrat analizei episoadelor corale din actul al doilea al operii „Ștefan cel Mare” de Gheorghe Mustea, studiate din perspectiva întruchipării imaginii poporului. Sunt identificate funcțiile lor dramaturgice, particularitățile organizării structurale, ale limbajului muzical și ale facturii corale. Analiza complexă a permis de a formula concluzia că scenele de masă din actul al doilea al operii lui Gh. Mustea, în concepția artistică a întregului spectacol, reprezintă diferite fațete ale imaginii poporului – principiul empatic, forța spontană și conștiința națională. Această sarcină se realizează prin utilizarea mediată a elementelor melodico-ritmice ale folclorului muzical moldovenesc, integrate organic în contextul comunicării stilistice contemporane. Din punct de vedere al rolului dramaturgic în spectacol, aceste scene sunt legate de oprirea acțiunii, accentuând atenția spectatorului-ascultătorului la fațetele diferite ale imaginii poporului.

Cuvinte-cheie: *Gheorghe Mustea, formă muzicală, limbaj muzical, imaginea poporului, operă, factură corală, scene corale, Ștefan cel Mare*

¹⁶ E-mail: glodin91@bk.ru

The article is devoted to the analysis of choral episodes from the second act of Georgy Mustea's opera Ștefan cel Mare, studied from the perspective of their embodiment of the image of the people. Their dramaturgical functions, as well as the features of structural organization, musical language, and choral texture are identified. The comprehensive analysis makes it possible to conclude that the mass scenes of the second act of G. Mustea's opera, within the artistic concept of the whole scene performance represent different facets of the image of the people— the empathetic principle, spontaneous force, and national self-consciousness. This task is realized through the mediated use of melodic and rhythmic elements of Moldovan musical folklore, organically integrated into the context of contemporary stylistic communication. From the standpoint of their dramaturgical role in the performance, these scenes are connected with a suspension of action, accentuating the attention of the listener-viewer to the different aspects of the image of the people.

Keywords: *Gheorgy Mustea, musical form, musical language, image of the people, opera, choral texture, choral scenes, Ștefan cel Mare*

Введение

Опера Г. Мусти *Ștefan cel Mare* (2019) – значительное явление музыкальной культуры Республики Молдова последних лет. Несмотря на то, что она пока не имела сценической реализации, тем не менее ее аудиопрезентация, публичное обсуждение в рамках круглого стола и увидевшая свет статья Е. Мироненко дали возможность музыкальной общественности составить представление о концепции сочинения и его звуковом воплощении [1 с. 48-52]. В специальной музыковедческой литературе опера еще не нашла должного отражения. Вместе с тем, значительность самого события и художественная ценность музыкального материала требуют его изучения. Стремление охарактеризовать в первом приближении некоторые грани этой оперы породило замысел настоящей статьи, целью которой является рассмотрение одного из важнейших коллективных персонажей – образа народа. Для достижения этой цели избран ограниченный материал – две сцены второго действия оперы, поскольку в них наиболее полно представлены разные грани данного образа.

В статье проанализированы интонационно-ритмические и фактурные особенности названных хоровых сцен, что дало возможность сформулировать вывод о способах воплощения образа народа в опере и их драматургической роли.

Общая композиция оперы

Действие оперы *Ștefan cel Mare* разворачивается в конце XV века и посвящено двум ключевым сражениям в истории Молдовы: битве при Васлуе (1475), в которой Штефан чел Маре одержал победу над турецкими войсками, и сражению при Белой долине (1476). Вторая попытка защитить родные земли от турецкой агрессии, отстоять свободу и изгнать врага не завершилась успехом, однако этот факт не сломил ни силы духа великого

господаря, ни героизма молдавского народа. Именно в единстве и сплоченности будет заложено дальнейшее возрождение страны.

В опере – два действия, включающие девять картин, с оркестровым прологом и хоровым эпилогом. Начальные три картины первого акта представляют собой экспозицию действия, определившую главных действующих лиц – это Штефан (баритон), Александру (баритон), Мария Войкица (сопрано), Доамна, мать Марии Войкицы (сопрано), Хройот (тенор), художник Касьян (тенор), Игумен (бас), боярин Миху (тенор) и народ (хор), их взаимоотношения и связь с окружающей действительностью.

В первой картине воссоздается сцена празднества, на фоне которой возникают отдельные реплики, свидетельствующие о зарождении предпосылок дальнейшего конфликта. Действие второй картины построено в виде диалога Игумена с художником Касьяном, в котором выстраивается предыстория главных персонажей и событий. В финале третьей картины происходит перелом, обусловленный получением важной вести о подготовке в Анатолии турецкого войска, готового к наступлению. Так вызревает основной драматургический конфликт, пружина последующего действия, который развивается в ходе четвертой и пятой картин. Здесь раскрываются политические взгляды различных слоев правящей элиты, среди которых выделяются как соратники Штефана Великого, представляющие внешние и внутренние силы власти, так и противники.

Структура второго действия включает картины VI, VII, VIII и IX, они формируют целостный драматургический блок, связанный с последующими историческими событиями. Если VIII и IX картины развивают лирико-психологическую линию сюжета и не содержат народных сцен, то VI и VII картины сосредоточены на раскрытии образа народа в переломный момент национальной истории.

Хоровые сцены в драматургической структуре VI картины

Действие VI картины разворачивается после поражения Штефана Великого в битве при Белой долине. Весть о катастрофе стремительно распространяется среди людей, собравшихся в храме, возведенном в честь предыдущей победы. Услышанное заставляет их выйти из состояния обезличенной массы: народ становится коллективным персонажем, активным участником драматургического процесса, выражающим свое отношение к происходящему преимущественно в хоровых эпизодах.

Хор *Jaf și sărăcie* – это непосредственная реакция на трагическую весть, широкая палитра чувств коллективного голоса народа: горечь, отчаяние, страх, боль и, прежде всего, осознание глубины национальной трагедии. Перечень бедствий – нищета, голод, вражеское нашествие, мор и разруха – воссоздает ощущение полной обреченности.

Лишенный мирских опор, народ обращается к Богу в молитве, которая в данном контексте трактуется как выражение неугасающего мотива надежды на избавление.

Хор написан в запевно-припевной форме (термин В. Холоповой) [2 с. 36-39] со схемой $A (a a b b^1) B (c c d d^1)$. Композитор использует смешанную фактуру, в которой сочетаются элементы гомофонно-гармонического и полифонического письма, при этом каждое построение формы имеет собственные фактурно-интонационные модели. Раздел **A** трактован как народный плач. После резкого удара литавр, напоминающего сигнал тревоги или набат, хор вступает на слабую долю с акцентом, что создает ощущение нарушенного равновесия. Фактура здесь преимущественно гармоническая: последовательность квартовых аккордов опирается на выдержанные звуки G (первые два такта) и F (последующие два). Как отмечает Н. Гуляницкая в книге *Введение в современную гармонию*, квартакорд «практически лишен основного тона и легко подчиняется линейным импульсам», что делает подобные структуры особенно восприимчивыми к мелодическому развитию [3 с. 39].

Несмотря на относительную консонантность двух чистых кварт, их крайние звуки образуют септиму, создающую внутреннее напряжение и формирующую фонизм тревожности, драматизма. Вопросительные интонации хора (*Cine sã opreascã astã pustiire?*, *Cine sã ne scape țara de piere?*), наложенные на квартово-квинтовые гармонические комплексы, усиливают эффект архаической стихийности; интонации народного *lamento* дополнительно подчеркиваются благодаря удвоению темы струнными.

Раздел **B** представляет собой молитвенно-просительный фрагмент, выдержанный в тональности *f-moll* и начинающийся октавным унисоном в партии хора *a cappella* с ремаркой *doloroso*, что подчеркивает внутреннюю сосредоточенность и кардинальное изменение эмоционального состояния. Фразы *Doamne, măcar Tu, nu uita de noi* и *N-ai lăsat o țară, o țară pentru robii* трактованы с высокой динамической гибкостью; между ними композитор вводит два резких оркестровых удара, отражающих эмоциональные «надломы» в народном сознании. Вторая часть припева – молитва *Doamne, miluiește* излагается полифонически в форме имитаций мужских и женских голосов.

Эта молитвенная формула используется композитором во второй сцене VI картины при появлении Хройота, но звучит на тон выше и несколько видоизменено: низкие голоса проводят тему более крупными длительностями, тогда как высокие сохраняют движение четвертями, придавая повторному проведению характер нарастающего внутреннего подъема и духовного напряжения. В заключительном разделе VI картины хор выполняет функцию комментирующего наблюдателя и пассивного свидетеля событий (*Așa-i, măria*

ta..., *Ștefan plânge*), тем самым подчеркивая трагизм и философскую глубину происходящего.

Образ народа как носитель идеи национального единства в VII картине

В седьмой картине образ народа предстает в обновленном эмоциональном облике, подчеркивая единство и сплоченность. Музыкальный материал антракта содержит тематический комплекс державного единства (корона, сабля, крест), впервые прозвучавший в начале оперы и задающий музыке высокий соборный тон. Идея общности усиливается моментом единения Молдовы с союзниками, а завершается картина темой народного сплочения, воплощенной в танцевально-хоровой сцене.

Хоровые эпизоды данной сцены положены на краткую текстовую формулу, представляющую собой воззвание мобилизационно-эпического содержания:

Ștefane, măria ta,
Hai la luptă, nu mai sta!
Țara-ntreagă se îndreaptă,
Toți pe tine te așteaptă!

Текст выстроен как коллективное обращение народа к своему герою – Штефану чел Маре. Семантика данного высказывания основана на сочетании прямого звательного обращения и повелительных глагольных форм, что придает речи перформативный характер и превращает ее в акт призыва к действию. Использование обобщающих лексем (*țara-ntreagă, toți*) создает эффект общенародного обращения, тогда как динамика глагольных форм (*hai, se-ndreaptă, te așteaptă*) исключает статичность и придает образу черты всеобщего движения и исторического порыва.

Открывается сцена лаконичным вступлением (пять тактов), в котором композитор вводит характерную ритмическую формулу в размере 5/4. Данный ритмический комплекс приобретает функцию структурообразующего остинато, становясь опорным элементом последующего развития. Исполнительский состав ограничен исключительно ударными инструментами – *cow bells* (три партии), *bongo* (три партии) и *tom-tom*, звучание которых воспроизводит шум боевого танца с топорами. Ритмический материал развивается в русле полифонического многоголосия с имитационными переключками.

Хоровой эпизод, следующий за вступлением, фокусируется на развертывании мелодической линии, трансформация которой, наряду с остинатным ритмом, выступает ключевым фактором музыкального развития. Данный фрагмент состоит из трех периодов: $a (a+a+a) + a^1 (a^1+a^1+a^1) + a^2 (a^2+a^3)$.

В основу эпизода положена тема, которая представляет собой лаконичную мелодическую формулу, амбитус которой ограничен пределами квинты (I-V ступени лада). Выразительность интонационного материала усиливается синкопированным началом и последовательным акцентированием каждого звука, что придает мелодической линии напряженно-динамический, импульсивный характер. В дальнейшем исходная формула подвергается вариантным преобразованиям, что определяет общий характер формообразования. С этой точки зрения форму раздела можно определить как ритмо-мелодико-остинатную, с выдержанными мелодией и ритмом (термин В. Холоповой) [2 с. 145].

Образный строй исходного варианта определяется использованием первых двух строк текста, в которых народ обращается к Штефану чел Маре, выражая готовность к действию. Мелодическая формула звучит трижды в мужских голосах. Первое проведение выполняет экспозиционную функцию и поручено партии басов. Постепенное расширение диапазона и умеренное уплотнение фактуры происходит за счет введения высоких мужских голосов во втором и третьем проведениях. Так создается эффект накопления потенциальной энергии, а ладовая опора на миксолидийский лад усиливает ощущение архаики и эпической повествовательности.

Во втором варианте хор по-прежнему представлен исключительно мужскими голосами. Число проведений мелодической формулы остается неизменным, однако ее первоначальное изложение трансформируется: одноголосная линия переносится в верхний мужской регистр и звучит в теноровой партии. Дальнейшее фактурное развитие приобретает полифонический характер: во втором проведении (Т I – Т II) используется неточная имитация при сохранении ритмической формулы, а в третьем (В – Т II – Т I) возвращается исходный вариант темы в басу, подчеркивающий связь с первоначальным тематическим контуром. Динамическое нарастание усиливает ощущение внутренней собранности и волевой напряженности.

Третий вариант становится кульминационным на данном этапе драматургического развертывания. Поэтический текст звучит полностью: к ранее экспонированным строкам добавляются заключительные обращения (*Țara-ntreagă se îndreaptă...; Toți pe tine te așteaptă!*), впервые в хоровую ткань вводятся женские голоса, что приводит к существенному расширению тембрового спектра и усилению звуковой насыщенности. Ладовая организация основывается на полимодальности – бимодальном лидийско-миксолидийском ладе, соотносимом с подгалянским ладом (Ю. Холопов) [4 с. 24] и акустическим ладом (Ц. Когоутек) [5 с. 58].

Хоровая фактура обогащается октавными удвоениями (В – А, Т – S), придающими звучанию тембровую яркость и плотность. Гармонический язык характеризуется преобладанием квартово-квинтовых и секундовых сочетаний на фоне оstinатной тоники *do* в басу, обеспечивающей устойчивость и внутреннее напряжение музыкального развития. Тональный сдвиг от *C-dur* к *D-dur* усиливает ощущение эмоционального подъема.

Следующая оркестрово-хореографическая интерлюдия выстроена в простой двухчастной форме $b (b+c) + c (e+f+e)$. При сохранении ритмического импульса здесь экспонируется новый тематический комплекс.

После интерлюдии прозвучавшие варианты возвращаются в преобразованном виде, образуя структурную арку сцены: повторное звучание третьего варианта сменяется появлением четвертого в тональности *Es-dur* в полифонически развитой фактуре. Затем следует еще одна интерлюдия, в которой композитор развивает материал вступления: ритмически активный слой ударных инструментов взаимодействует с оркестровой массой, формируя нарастание гармонической вертикали. Использование расширенного ударного состава ориентировано на воссоздание акустического эффекта шума боевого танца с топорами. Ритмо-полифоническая основа дополняется кластерным трезвучем *Es-dur* в диапазоне пяти октав ($es-es^3$), что придает звучанию пространственную масштабность и подготавливает кульминацию.

Возвращение третьего варианта выполняет роль коды. Здесь композитор обращается к вертикальным структурам повышенной гармонической плотности – секундовым комплексам, сгущенным аккордам и элементам биаккордики, формирующим мощный кульминационный акцент. В целом сцена выстраивается как единое, поступательно нарастающее действие, в котором оstinатный ритм и непрерывно развивающийся тематический комплекс – в динамическом, тембровом и регистровом расширении – формируют образ мобилизованного, готового к борьбе народа. Возникающее состояние коллективной экзальтации становится итоговым эмоционально-смысловым акцентом эпизода.

Выводы

В эпической музыкальной драме крупные исторические события обретают художественное воплощение через взаимодействие индивидуальных и коллективных персонажей. Образ народа во втором действии оперы Георгия Мусты *Ştefan cel Mare* приобретает статус самостоятельного драматургического субъекта, способного не только отражать исторические потрясения, но и активно влиять на эмоционально-смысловую

атмосферу действия. Через систему хоровых эпизодов композитор раскрывает широту эмоционального диапазона народного сознания – от отчаянного плача и молитвенного обращения к высшей силе до состояния единения, духовного подъёма и мобилизации. Драматургия второго действия трактована как постепенное восхождение народного духа – от трагического потрясения к соборному единению, от внутреннего смятения к активной готовности к борьбе. Итоговым художественным акцентом становится состояние коллективной экзальтации, в котором народ предстаёт не массой, а силой, обладающей внутренним достоинством, волей и духовной устойчивостью.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. Opera Ștefan cel Mare de Gheorghe Mustea – în așteptarea montării. In: *Gheorghe Mustea. Fațete ale identității creatoare : materialele mesei rotunde aniversare Academicianul, compozitorul, dirijorul Gheorghe Mustea - 70 de ani de la naștere, Chișinău, 6 mai 2021*. Chișinău: UNU, 2021, pp. 48–52. ISBN 978-9975-3521-6-1.
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань, 2001. ISBN 5-8114-0392-5.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Введение в современную гармонию*. Москва: Музыка, 1984.
4. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармония. Теоретический курс*. СПб.: Лань, 2003. ISBN 5-8114-0516-2.
5. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.

АРХИВ ПАМЯТИ: КУЛЬТУРНЫЕ СЛОИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ В МУЗЫКЕ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

ARHIVA MEMORIEI: STRATURI CULTURALE ȘI DIALOGURI ESTETICE ÎN MUZICA LUI GHENADIE CIOBANU

ARCHIVE OF MEMORY: CULTURAL LAYERS AND AESTHETIC DIALOGUES IN THE MUSIC OF GHENADIE CIOBANU

ANASTASIA PUTINA¹⁷,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5752-2067>

CZU 785.11:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.08>

В симфонических произведениях Геннадия Чобану различные эпохи и стилевые пласты вступают в своеобразный эстетический диалог. Метафора «архив памяти» отражает особенности художественного мышления композитора, предполагая пространство, где культурные коды сохраняются, переосмысливаются и актуализируются. В статье

¹⁷ E-mail: anastasya.putina@gmail.com

рассматриваются методы работы композитора с историко-культурным материалом и способы формирования многослойного художественного пространства.

В центре исследования находятся сочинения „Moment bacovian”, „Codul Enescu”, „Cântări orientale”. „Închinare lui Dimitrie Cantemir” и „Un viaggio immaginario”, в которых интертекстуальные связи выступают важным компонентом концептуального мышления. Г. Чобану выстраивает оригинальную систему взаимодействия культурных пластов, соединяя литературные, музыкально-исторические и этнокультурные источники. Он избегает прямой цитатности, используя стилизовое моделирование, тематические аллюзии, квазицитирование и реконструкцию логических структур и интонационных моделей, характерных для разных традиций.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, симфонические произведения, интертекстуальность, концепт, художественный диалог

În creația simfonică a lui Ghenadie Ciobanu diferite epoci și universuri stilistice intră într-un dialog estetic unic. Metafora „arhivă a memoriei” reflectă particularitățile gândirii sale artistice, sugerând un spațiu în care codurile culturale sunt conservate, reinterpretate și actualizate. Articolul examinează metodele prin care compozitorul lucrează cu materialul istorico-cultural și modalitățile de formare a unui spațiu artistic stratificat.

În centrul cercetării se află lucrările „Moment bacovian”, „Codul Enescu”, „Cântări orientale”. „Închinare lui Dimitrie Cantemir” și „Un viaggio immaginario”, în care relațiile intertextuale reprezintă un element important al gândirii conceptuale. Gh. Ciobanu construiește un sistem original de interacțiune a straturilor culturale, reunind surse literare, istorico-muzicale și etnoculturale. El evită citarea directă, utilizând modelarea stilistică, aluziile tematice, cvasicitarea și reconstrucția structurilor logice și a modelelor intonaționale caracteristice diferitelor tradiții.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, lucrări simfonice, intertextualitate, concept, dialog artistic

In the symphonic works of Ghenadie Ciobanu, different historical epochs and stylistic layers enter into a distinctive aesthetic dialogue. The metaphor of the “archive of memory” reflects the specific features of the composer’s artistic thinking, suggesting a space in which cultural codes are preserved, reinterpreted, and actualized. The article examines the composer’s methods of working with historical and cultural material, as well as the ways of shaping a multilayered artistic space.

The focus of the study is on the works Moment bacovian, Codul Enescu, Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir and Un viaggio immaginario, in which the intertextual relationships function as an essential component of conceptual thinking. G. Ciobanu constructs an original system of interaction between cultural layers by integrating literary, music-historical, and ethno-cultural sources. He avoids direct quotation, instead employing stylistic modeling, thematic allusions, quasi-quotation, and the reconstruction of logical structures and intonational models characteristic of different traditions.

Keywords: Ghenadie Ciobanu; symphonic works; intertextuality; concept; artistic dialogue

Введение

Симфонические произведения занимают важное место в творческом наследии Геннадия Чобану, представляя собой область, где наиболее полно реализуются его философско-эстетические идеи. Они охватывают сочинения разных жанровых видов: симфонии, поэмы, симфонические картины, оркестровые циклы – предназначенные для большого симфонического или камерного оркестра. Несмотря на разнообразие масштабов и формальных решений, все они объединены концептуальной направленностью и выстраиваются как размышление о фундаментальных отношениях человека с миром.

В основе симфонических сочинений Г. Чобану часто лежит определенный концепт, который либо скрыто формирует образный строй произведения, либо прямо обозначается

в заголовках, комментариях и аннотациях. Эти концепты можно разделить на несколько групп в зависимости от их идейного содержания. Наиболее устойчивыми и повторяющимися являются три крупные пары категорий: Человек и Природа, Человек и Культура, Человек и Универсум.

Концепт «Человек и Природа» отражает взаимодействие человека с природными стихиями; здесь образ природы становится метафорой внутреннего мира человека. Концепт «Человек и Универсум» реализован в произведениях, ориентированных на метафизическое осмысление пространства, времени, структуры мироздания и отношений человека с миром. Концепт «Человек и Культура» позволяет композитору вступать в диалог с художественным наследием прошлого, культурными традициями и фигурами других авторов. Эти три концепта образуют своеобразную триаду, где Человек выступает центральной точкой отсчета, а Природа, Культура и Универсум – тремя основными сферами его бытийного опыта.

Цель данной статьи – рассмотреть концепт «Человек и Культура», который реализован в ряде ключевых симфонических произведений Геннадия Чобану. В центре внимания – механизмы работы композитора с культурной памятью, интертекстуальными связями, стилевыми «отголосками» разных эпох, а также способы, которыми эта культурная многослойность превращается в художественную категорию.

1. Интертекстуальность как метод мышления. На современном этапе обращение композиторов к интертекстуальным взаимодействиям, стилевым моделям и диалогу «своего» и «чужого» становится закономерным. Это связано с освоением огромного историко-культурного массива прошлого, оказывающим влияние на последующие поколения.

Интертекстуальность выступает важнейшей характеристикой современной эстетики, влияющей на принципы музыкального мышления. Появляются понятия «культурологический метод» (В. Гарнопольский), «метаисторический тип стиля». А. Шнитке писал, что период постмодернизма «суммирует, сопоставляет и оценивает предшествующее в едином надисторическом контексте», формируя культуру, где взаимодействуют целые традиции и знаковые структуры разных эпох [1 с. 127].

В результате различные культурно-исторические пласты вступают в сложные взаимодействия, образуя многослойные смысловые конструкции. Как отмечает В. Чинаев, подобная эстетика порождает особую атмосферу «мерцающих смыслов», возникающую при восприятии плюралистического и амбивалентного постмодернистского текста [2 с. 42]. В этих условиях межтекстуальное скрещивание «своего» и «чужого» становится

адекватной формой художественного высказывания, отражающей децентрированный характер современного мироощущения.

Таким образом, использование интертекстуальных связей в музыкальном искусстве продиктовано историко-культурным контекстом и отражает индивидуальное миропонимание композитора. Каждый автор формирует собственную систему приемов и методов, соответствующую его философско-эстетическим установкам и художественной концепции конкретного сочинения.

В симфонических произведениях Геннадия Чобану различные эпохи вступают в своеобразный эстетический диалог. Метафора «архив памяти» отражает особенности художественного мышления композитора, предполагая пространство, где культурные коды сохраняются, переосмысливаются и актуализируются. Концепт «Человек и Культура» – один из ключевых в творчестве Г. Чобану; интертекстуальные взаимодействия пронизывают многие сочинения и становятся основой концептуального мышления. Особенно ярко это проявляется в четырех сочинениях: *Moment bacovian*, *Codul Enescu*, *Cântări orientale*. *Închinare lui Dimitrie Cantemir* и *Un viaggio immaginario*.

2. *Moment bacovian*¹⁸: диалог мировоззрений. *Moment bacovian* для фортепиано и симфонического оркестра (1998; премьера – 20.06.1998, Кишинев) объединяет следующую триаду культурных проекций: поэтические образы Джордже Баковии, духовные поиски Чарльза Айвза и красочная звуковая поэтика Клода Дебюсси. Творчество Баковии, пропитанное различными градациями грусти, выступает как источник эмоционального пространства сочинения; Г. Чобану воссоздает психологическую атмосферу образов румынского поэта-символиста. Поэтика Ч. Айвза воплощается в виде модели философского вопрошания. Как и американский композитор, Г. Чобану задается вопросом о смысле бытия, но не дает прямого ответа, продолжая поиски истины. Коннотации к творчеству Дебюсси лежат в области мировосприятия, пересечения концепционных установок: единство макро- и микрокосма, человека и мира, общеэстетическое отношение к звуку, использование сходных приемов в организации тематизма (рассредоточенный тематизм, в котором значимыми становятся отдельные звуки, интонации, интервалы, обороты).

Произведение *Moment bacovian* написано в континуально-контрастной форме, состоящей из шести разделов, связанных единой драматургической линией. Композиция основывается на равноправном взаимодействии стабильных и мобильных элементов

¹⁸ Развернутый анализ отдельных сочинений, рассматриваемых в настоящей статье, представлен в публикациях [3, 4].

формы с постоянным колебанием «устойчивости» и «неустойчивости». В основе музыкального языка лежит микротематизм: короткие мотивы (около 10 тематически значимых элементов), являющиеся самостоятельными интонационными «атомами», взаимодействуют по принципу цепного развертывания. Фактура стратифицирована, многослойна, что усиливает ощущение внутреннего движения.

3. *Codul Enescu*: образ Другого автора. *Codul Enescu* для струнного оркестра (2007; премьера – 26.05.2007, Кишинев) является своеобразным «метатекстом» о румынском классике Джордже Энеску. Композитор стремится не реконструировать стиль Энеску, а приблизиться к его внутреннему миру, «музыкальным кодам». Г. Чобану сам определяет эти элементы как «стволовые клетки» – структуры, которые могут дать жизнь новому тексту [5 с. 18].

В сочинении отсутствуют точные цитаты (кроме одного небольшого фрагмента), а применяются стилевые аллюзии на несколько сочинений румынского композитора, оперирование языковыми моделями в виде преобразованных интонационных формул и полиладовых образований, воссоздание логических прототипов-кодов музыки Энеску, таких как монотематический метод, основанный на трансформации интонационного ядра, состоящего из контрастных элементов, особая гетерофонно-полифоническая фактура, совмещающая темброфактурную дифференцированность с функциональной мобильностью мелодических голосов, интенсивная хроматизация материала.

Главная идея произведения заключается в создании образа Другого автора: это не подражание, не стилизация или коллаж, а попытка «вчувствования», эмпатии, когда композитор остается собой, но при этом «приближается» к миру Энеску. *Codul Enescu* – пример симбиотической полистилистики, когда взаимодействие происходит «изнутри», а не путем внешнего контраста.

4. *Cântări orientale*: поклонение Дмитрию Кантемиру. В *Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir* для симфонического оркестра (2013; премьера – 26.10.2013, Кишинев) Г. Чобану обращается к фигуре Дмитрия Кантемира – господаря Молдовы, мыслителя, теоретика и создателя обширного рукописного сборника восточной музыки. Композитор создает стилизацию восточного наследия, опираясь на монодийную природу турецкой музыки, но не копируя ее буквально.

Ключевые принципы, лежащие в основе сочинения – это попевочная мелодика, вариантность и моноинтонационность, являющаяся основой монодии в мугамной форме. Сочинение представляет собой одночастную форму, в крупном плане делящуюся на два

раздела (и девять секций). Свободное вариационно-вариантное развитие опирается на совмещение композиционных функций: любое появление относительно нового тематического материала уже содержит в себе продолженное развитие (Ю. Тюлин).

Большое значение принадлежит ладовым принципам развития, что также является характерной чертой восточной музыки: отсутствует строгая тональная иерархия, ведущую роль играют тетра хорды, пента хорды и гекса хорды, происходит постоянное ладовое обновление. Тембровая организация напоминает восточный ансамбль: струнные и деревянные духовые ведут унисонную линию, ударные формируют ритмический слой в духе турецкой усуль. *Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir* – это не этнографическая реконструкция, а модель межкультурного диалога, в котором восточный мелодизм взаимодействует с индивидуальным стилем композитора.

5. *Un viaggio immaginario*: путешествие как метафора памяти. Сочинение *Un viaggio immaginario* для струнного оркестра (2000; премьера – 03.06.2000, Кишинев) представляет собой своего рода путешествие по музыкальным эпохам Италии. Оно организовано как контрастно-составная композиция из шести разделов, каждый из которых содержит аллюзию на определенный стиль: византийская монодия, неоклассицизм, романтический стиль, авторское переосмысление итальянских канцон и мадригалов. В современном восприятии они предстают как обобщенный образ прошлого. Тематические элементы, изображающие эпохи, представлены мимолетно и опосредованно – это не стилистические копии, а преломленные образы – «память о стилях», услышанная сквозь призму авторского «я».

В обновленной версии 2023 года *Le canzoni che mi lasciano (Песни, которые меня покидают)* композитор перекомбинирует материал, оставляя только лирические фрагменты. Музыка превращается не в путешествие, а в ностальгическое воспоминание, и кульминацией становится раздел с текстом Петрарки. Это мягкий жест уважения к итальянской традиции – родине *bel canto*.

Выводы

Таким образом, в каждом из рассмотренных произведений Г. Чобану формирует индивидуальный комплекс приемов и методов, наиболее точно отвечающий идейно-художественной концепции сочинения. Это позволяет обобщить полученные наблюдения и сформулировать следующие выводы:

1. Концепт «Человек и Культура» является одним из системообразующих в симфоническом творчестве Геннадия Чобану и реализуется через интертекстуальный

диалог с литературными, музыкально-историческими и этнокультурными источниками. Обращение к культурной памяти не носит иллюстративного или цитатного характера, а становится способом философского осмысления исторического и художественного опыта.

2. Интертекстуальность выступает не как частный прием, а как метод композиторского мышления, определяющий характер взаимодействия с культурным наследием. В сочинениях *Moment bacovian*, *Codul Enescu*, *Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir* и *Un viaggio immaginario* Г. Чобану избегает прямого цитирования, предпочитая стилевое моделирование, квазичитаты, аллюзии и реконструкцию логических и интонационных прототипов различных традиций. Тем самым формируется многослойное художественное пространство, в котором «чужое слово» включается в современный контекст и переосмысливается сквозь призму авторского «я».

3. В каждом из произведений концепт «Человек и Культура» раскрывается через особую модель диалога с прошлым: философско-психологическую (*Moment bacovian*), эмпатийно-интроспективную (*Codul Enescu*), межкультурную (*Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir*) и ассоциативно-мемориальную (*Un viaggio immaginario*). При этом культурные пласты не противопоставляются друг другу, а сосуществуют в форме «внутреннего диалога», лишённого внешнего стилистического контраста.

Метафора «архива памяти» позволяет обобщить особенности художественного мышления Геннадия Чобану, в котором культурное наследие не фиксируется как завершённый пласт, а функционирует как динамическая система, способная к трансформации и обновлению. Прошлое в его музыке становится источником творческой энергии и пространством межкультурного и межвременного диалога, актуального для современного художественного сознания.

Библиографические ссылки

1. ИВАШКИН, А. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: Культура, 1994. ISBN 5-8334-0008-2.
2. ЧИНАЕВ, В. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 15. Искусствоведение. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2014, вып. 1, с. 30-54. ISSN 2221-3007.
3. ПУТИНА, А. Особенности жанра, формы и идейно-образной концепции „Moment bacovian” Геннадия Чобану. *Искусствознание: теория, история, практика*, 2020. Челябинск: Редакционно-издательский отдел ГБОУ ВО ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020, № 3 (29), с. 35-41. ISSN 2227-2577.
4. SAMBRIȘ, E. și A. PUTINA. „Codul Enescu” Г. Чобану: особенности ладогармонической и фактурной организации. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021. Chișinău: Valinex, 2021, nr. 1 (38), pp. 38-42. ISSN 2345-1408.
5. СЮБАНУ, Gh. Codul Enescu: introspecții de autor. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1-2 (12-13), pp. 17–20. ISSN 1857-2251.

POEZIA LUI FRIEDRICH RÜCKERT ÎN CICLUL VOCAL *MYRTHEN*, OP. 25 DE ROBERT SCHUMANN

FRIEDRICH RÜCKERT'S POETRY IN THE VOCAL CYCLE *MYRTHEN*, OP.
25, BY ROBERT SCHUMANN

ANASTASIA GHIMBOVSCAIA¹⁹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://0009-0004-2511-3842>

CZU 784.3:781.6

78:82

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.09>

Poezia lui Friedrich Rückert reprezintă un patrimoniu nu doar pentru literatura universală, ci și pentru arta muzicală. Creațiile marelui poet german au fost alese să fie puse pe muzică de către Johannes Brahms, Franz Schubert, Hugo Wolf, Richard Strauss, Clara Schumann, Robert Schumann, Gustav Mahler și mulți alții. În atenția autorului este ciclul vocal „Myrthen”, op. 25 de Robert Schumann, semnat în anul 1840 pe versurile poezilor europeni F.Rückert, W.Goethe, G.Byron, J.Mosen, H.Heine, Th.Moore, R.Burns și C.M. Fanshawe. Fiind alcătuit din douăzeci și șase de cântece, unde fiecare miniatură vocală este o compoziție independentă, „Myrthen” devine o adevărată paletă de armonii și sentimente, care prin limbajul său muzical ne deschide lumea poeziei europene. Autorul propune o analiză a particularităților conceptuale și interpretative ale lieduri-lor, scrise pe versurile lui Friedrich Rückert („Widmung”, „Lied der Braut №1”, „Lied der Braut №2”, „Aus den östlichen Rosen”, „Zum Schluss”), dar și ideilor componistice individuale ale lui Robert Schumann.

Cuvinte-cheie: poezie, Rückert, Schumann, lied, „Myrthen”

Friedrich Rückert's poetry represents a patrimony not only for world literature, but also for musical art. The creations of the great German poet were chosen to be set to music by Johannes Brahms, Franz Schubert, Hugo Wolf, Richard Strauss, Clara Schumann, Robert Schumann, Gustav Mahler, and many others. In the center of the author's attention is the vocal cycle "Myrthen", op. 25, by Robert Schumann written in 1840 on the poems of the European poets F. Rückert, W. Goethe, G. Byron, J. Mosen, H. Heine, Th. Moore, R. Burns and C. M. Fanshawe. Consisting of twenty-six songs, in which each vocal miniature is an independent composition, "Myrthen" becomes a true palette of harmonies and emotions that, through its musical language, opens up the world of European poetry to us. The author aims to analyze the conceptual and interpretative features of the lieder written to verses by Friedrich Rückert ("Widmung", "Lied der Braut №1", "Lied der Braut №2", "Aus den östlichen Rosen", "Zum Schluss"), as well as the individual compositional ideas of Robert Schumann.

Keywords: poetry, Rückert, Schumann, lied, "Myrthen"

Вступление

Поэзия Фридриха Рюккерта (1788-1866) представляет собой величайшее культурное наследие – как для мировой литературы, так и для музыкального искусства. Выдающийся немецкий поэт, переводчик и педагог восточных языков, Фридрих Рюккерт, был

¹⁹ E-mail: a.ghimbovscaia@gmail.com

удивительно одарённым лингвистом, знавшим не менее 44 иностранных языков. Исключительный талант Рюккерта позволил ему переводить на немецкий язык арабскую, персидскую, индийскую, китайскую мифологию и поэзию с соблюдением стиля, характера, тона и формы первоисточника. Именно благодаря Фридриху Рюккерту, немецком читателям стали доступны на родном языке такие произведения, как: *переложения Газелей Джелаледдина Руми (Ghaselen des Dshelaleddin Rumi*, опубликованы в 1915); перевод дидактической поэмы Саади *Гулистан* (1850–1851, опубликована в 1894) и *Бустан* (1849-1850, опубликована в 1882), перевод поэмы Фирдоуси *Ростен и Сухраб* в 12 книгах из эпоса *Шах-наме* (1838; послужил основой для русского перевода этой поэмы В. А. Жуковским); перевод с арабского языка Корана; перевод с санскрита эпизодов из *Махабхараты* (1838, 1839), размышления об индийской философии – книга *Мудрость брахманов (Die Weisheit der Brahmanen*, в 6 томах, 1836-1839) [1].

Иоганн Михаэль Фридрих Рюккерт (Johann Michael Friedrich Rückert) родился 16 мая 1788 года в городе Швайнфурт в семье адвоката. Фридрих был старшим из восьми детей, четверо из которых умерли в детстве. Окруженный заботой и любовью своих родителей, мальчик рос здоровым и крепким. Несмотря на то, что Рюккерт учился в деревенской школе в Оберлаурингене (Dorfchule in Oberlauringen), где образование было довольно скромным, местный священник познакомил мальчика с древними языками. С 1802 года Фридрих учился в гимназии в Швайнфурте, а в 1805 году поступил в Вюрцбургский университет (Universität zu Würzburg), где по настоянию отца изучал право. Рюккерт довольно быстро осознал, что его призвание совершенно в другом, а именно, в литературе и филологии. Так, в 1810 году поэт переехал в Йену, где уже через год блестяще защитил диссертацию на степень доктора *Dissertatio philologico – philosophica de idea philologiae* (Филологическая диссертация – философия об идее филологии) [2 с. 8].

В качестве частного лектора Рюккерт в течение двух семестров преподавал в Йене, где читал курсы мифологии, метрики классических и немецких языков, а также интерпретировал произведения Эсхила, Софокла, Аристофана и др. В 1816-1817 годах работал в редакции *Morgenblatt* (Утренняя газета) в Штутгарте. Почти весь 1818 год он провел в Риме, а затем несколько лет жил в Кобурге (1820-1826), где много писал, переводил и совершенствовал свои знания в ориентализме. В 1826 году Рюккерт был назначен профессором восточных языков в Эрлангенском университете, а в 1841 году приглашен на аналогичную должность в Берлин, где он также стал тайным советником. В 1849 году он оставил профессорство в Берлине и переехал в поместье Нойзес недалеко от Кобурга, где жил вплоть до своего ухода.

Литературная деятельность Рюккерта многогранна. Начало его карьеры совпало с периодом, когда Германия боролась с Наполеоновской армией (1813-1815 гг.). По просьбе родителей Рюккерт остался дома во время войны. Острые переживания поэта отражены в военной поэме *Geharnischte Sonette* (Бронированные сонеты), опубликованной в 1814 году в *Deutsche Gedichte* (Немецкие стихи) под псевдонимом Фреймунд Раймар (Freimund Raimar).

Несмотря на то, что Фридрих Рюккерт опубликовал несколько эпических поэм и исторических пьес, успеха он добился благодаря своим лирическим стихам, в частности, сборнику *Liebesfrühling* (Весна любви), опубликованному в 1844 году, написанному во время его ухаживаний за Луизой Витхаус (Luise Wiethaus), свадьба с которой состоялась в 1821 году.

Фридрих Рюккерт, Роберт и Клара Шуман

Поэзия Фридриха Рюккерта, обладающая особым мелодизмом, изобретательной метрикой и неповторимыми словесными формулами, стала источником вдохновения для величайших композиторов XIX и XX веков, а именно: Франца Шуберта, Роберта Шумана, Иоганнеса Брамса, Гуго Вольфа, Рихарда Штрауса, Феликса Мендельсона, Густава Малера и др.

Для Роберта Шумана поэтический мир Фридриха Рюккерта стал основой более чем пятидесяти произведений. Композитор, как и его супруга, Клара, прониклись особой симпатией и уважением к поэту, о чем с уверенностью можно судить по следующим историческим фактам. В ноябре 1841 года был опубликован круг песен *Liebesfrühling*, оп. 37, на стихи Фридриха Рюккерта. В знак благодарности поэт прислал супругам стихотворение, эскиз которого, вырезанный из неизвестного источника, хранился Робертом и Кларой Шуман в их свадебном дневнике. Оно заканчивается строками: «Примите мою благодарность, / Даже если мир, / Как когда-то, откажет мне в благодарности! / И если вы примете благодарность, / Тогда и я получу свою» («Nehmt meinen Dank, / Wenn auch die Welt, / Wie mir einst, ihren vorenthält! / Und werdet ihr den Dank erlangen, / So hab ich meinen mit empfangen») [3 с. 6].

В январе 1844 года, перед своими гастролями в Россию, Шуманы встретились с Рюккертом в Берлине. В путевом дневнике Клары Шуман сохранилась запись: «Наши следующие визиты были к Марии Лихтенштейн (стара и холодна, как выразился о ней Роберт) и к Фридриху Рюккерт – великолепная голова, ум, как у законодателя. Он встретил нас очень радушно, с большим интересом расспрашивал о «Пери» и пригласил

нас в свое имение в Нейзее, близ Готы. Меня очень радует, что Роберт познакомился именно с этим человеком, которого он всегда так любил как поэта» [4 с. 97].

Мирты, оп. 25

В данной статье рассматривается вокальный цикл *Myrthen, op. 25*, написанный Шуманом в 1840 году в качестве свадебного подарка своей невесте Кларе Вик. В эпоху Возрождения цветы мирта символизировали вечную любовь и супружескую верность. Цикл состоит из 26 песен, каждая вокальная миниатюра которого является самостоятельным произведением. Остановимся более подробно на 5 песнях цикла, в основу которых положены стихи Фридриха Рюккерта.

Вокальная миниатюра *Widmung* (что в переводе с немецкого означает «посвящение») является первым произведением цикла. Д. Житомирский характеризует этот поэтический текст следующим образом: «Стихотворение Рюккерта – восторженный дифирамб любви. В музыке широкого мелодического движения – тот же светлый пафос, та же душевная устремлённость. Не только в теме, но и во всей композиции заметен большой размах» [5 с. 586].

Пылкая, бурлящая и эмоциональная по своей образности миниатюра написана в тональности *As-dur* в простой трёхчастной форме. Авторская рекомендация к исполнению: *Innig, lebhaft* (интимно, оживленно). Энергичные арпеджио в фортепианной партии задают настроение, характер и темпоритм вступления. Вокальная партия звучит не менее ярко. Композиторские ремарки в виде акцентов, штрихов, пауз довольно точно выстраивают образ главного героя – эмоционального, искреннего и абсолютно честного в проявлении своих чувств. Местоимение *du* (ты), звучащее едва ли ни в каждой строчке, Шуман отмечает акцентом, но не везде, а именно перед словом *Welt* (мир), подчеркивая подобным образом значимость того, кому предназначено посвящение. Центральный раздел миниатюры, написанный в тональности VI низкой ступени *E-dur*, звучит ярко и контрастно: посредством пульсации половинных и четвертных нот замедляется темп, тесситура понижается практически на октаву, а арпеджированная фактура партии фортепиано сменяется аккордовой. Подобные изменения продиктованы смысловым наполнением песни: *Du bist die Ruh, du bist der Frieden, Du bist vom Himmel mir beschieden* (Ты – покой, ты – умиротворение, Ты мне небом предназначена). Заключительный раздел миниатюры звучит с тем же волнением, что и вступление. Авторская ремарка *steigend und eilend* (возрастающе и устремлённо) усиливает эмоциональный градус, не оставляя ни тени сомнения в подлинности чувств. Стоит отметить, что как для голоса, так и для

лёгкого трепета, тогда и вокально и композиционно миниатюра будет равноценной. Партия фортепиано – трёхголосная и требует от исполнителя не столько технической виртуозности, сколько правильного звукового обрамления – туше. В левой руке звучит аккордовая фактура, в правой – та же гармония, но в форме ломаных арпеджио. Паузы на сильной доле в правой руке, как бы имитируют прерывистое дыхание, характеризующая взволнованность условной героини. В заключительной фразе, тесситурно являющейся кульминационной для певицы, фортепиано дублирует вокальную партию и плавно завершает миниатюру постлюдией, основанной на общих формах движения (*Пример 2*).

Пример 2. R. Schumann, Myrthen, op. 25

The image shows a musical score for 'Myrthen, op. 25' by Robert Schumann. It consists of three systems of music. The top system is the vocal line, starting with the lyrics 'Glanz, das mir ward zu sol-chem, sol-chem Glanz.' and marked with 'ritard.' and 'rit.'. The middle system is the piano accompaniment, featuring a complex texture with chords and arpeggios, marked with 'ritard.' and 'p'. The bottom system continues the piano accompaniment, marked with 'Adagio.' and 'ritard.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lied der Braut № 2

Вокальная миниатюра написана в простой трёхчастной форме, в той же тональности, что и предыдущая, но с иным смысловым наполнением (невеста просит мать не тревожиться о своём будущем). Двухдольный метр и аккордовая фактура в партии фортепиано придают звучанию уверенности, словно напоминая шаги невесты к алтарю, а вокальная партия звучит довольно ровно, сдержанно. По сравнению с первой песней невесты, в партии фортепиано вокальная линия дублируется, облегчая как интонирование, так и достижение ансамблевой слаженности.

Aus den Östlichen Rosen (Из Восточных роз)

Миниатюра является предпоследней в цикле, переноса исполнителей и слушателей в мир восточной поэзии. Лирический цикл *Восточные розы (Östliche Rosen, 1822)*, продолжающий эстетику *Западно-восточного дивана (West-östlicher Divan, 1819)* И.В. Гёте, является началом поэтического ориентализма Ф. Рюккерта. Вдохновляясь творчеством персидских поэтов, Рюккерт использовал жанры газели и касыды, гармонично сочетая их с характерными чертами немецкой народной песенности.

Придерживаясь традиций восточной поэзии, где основными темами выступали любовь, красота, размышления о бытии, *Aus den Östlichen Rosen* является очень нежным признанием в чувствах. Миниатюра написана в простой трёхчастной форме, её тональность – Es-dur. Рекомендация композитора *ruhig, zart* (спокойно, нежно). С точки зрения динамики, вокальная миниатюра должна звучать довольно сдержанно. Шуман не указал ни одного *f*, лишь *p*, усиливая поэтический смысл средствами громкостной динамики. Главный герой признаётся в своих чувствах, но очень робко и завуалированно. В техническом плане для певицы/певца не должно возникнуть исполнительских трудностей: тесситурно всё более чем удобно для голоса, а партия фортепиано – не сложная; гораздо важнее передать смысловую наполненность звукового образа. Ровность и предсказуемость звучания даёт возможность как исполнителям, так и слушателям, перенестись куда-то очень далеко, забыть о мирском и поразмыслить о прекрасном.

Zum Schluss (Заключение)

Последняя миниатюра вокального цикла *Myrthen, op. 25*, написана в простой двухчастной форме, в той же тональности, что и первая, создавая тем самым тональную арку всему кругу песен. Голос и фортепиано практически всегда звучат в унисон. Главная сложность в исполнении миниатюры, на мой взгляд, заключается в очень хорошем ансамбле между голосом и фортепиано, которые, начиная со вступления, движутся в унисон, напоминая хорал. В данной песне Роберт Шуман тонко передаёт не просто смысловое наполнение поэтической основы, но прежде всего состояние. Это – не земная любовь между мужчиной и женщиной, а духовная связь перед Богом: *Hier in diesen erdbeklommenen Lüften, wo die Wehmut taut, Hab ich dir den unvollkommenen Kranz geflochten, Schwester, Braut! (Здесь, в этих земных воздыханиях, Где грусть тает, словно роса, Я сплёл тебе несовершенный Венок, сестра и невеста!).*

Выводы

Таким образом, на уровне рюккеровских вокальных миниатюр внутри цикла *Myrthen, op. 25* прослеживается определённая замкнутая тональная логика – *As-dur – G-dur – G-dur – Es-dur – As-dur*. Если появление тональности *Es-dur* вполне закономерно, выстраивая тонико-доминантовые отношения, то уход в *G-dur* добавляет свежую тональную краску, объединяя две песни Невесты. С другой стороны, понижение тонического звука на полтона можно трактовать как прием, подчеркивающий эмоциональное смятение условной героини стихов Рюккерта.

В целом, поэзия Фридриха Рюккерта в вокальном цикле *Myrthen, op. 25* представлена Шуманом светло и жизнерадостно. Все миниатюры написаны исключительно в мажорных тональностях, воплощая самые чистые и искренние чувства, которые могут испытывать любящие сердца.

Библиографические ссылки

1. СТРЕЛЬНИКОВА, А. *Рюккерт Фридрих*. 16 septembrie 2022. Disponibil: <https://bigenc.ru/c/riukkert-fridrikh-cc89bc> [accesat 2026.01.27].
2. MUNCKER, Fr. *Friedrich Rückert*. Bamberg: Buchnersche Verlagsbuchhandlung, 1890.
3. SYNOFZIK, Th. *Myrthen, Dichterliebe und Liebesfrühling Schumanns Liederjahr 1840: Sonderausstellung: 5 Juni bis 30 August 2015*. Zwickau: Robert-Schumann-Haus, 2015, 6 p.
4. ЖИТОМИРСКИЙ, Д. *Роберт и Клара Шуман в России*. Москва: Госмузиздат, 1962.
5. ЖИТОМИРСКИЙ, Д. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка, 1964.
6. SYNOFZIK, Th. *Friedrich Rückert und Robert Schumann. Sonderausstellung: 20 November 2016 bis 31 Januar 2017*. Zwickau: Robert-Schumann-Haus, 2016, 6 p.

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA

THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

SEMIOTICA NONVERBALULUI ÎN MONODRAMĂ: ASPECTE TEORETICE

SEMIOTICS OF THE NONVERBAL IN MONODRAMA: THEORETICAL ASPECTS

OLGA TRIBOI²⁰,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

SVETLANA TÂRȚĂU²¹,

dr., prof. univ.,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.081:159.925.8

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.10>

Articolul analizează rolul fundamental al comunicării nonverbale în construcția discursului scenic al monodramei contemporane. Studiul investighează trei direcții majore: raportul dintre tăcere și corporalitate, funcția gestului ca „text performativ” și dinamica relației dintre spațiu, obiect și corp în absența partenerului de scenă. Pornind de la teoriile lui Ray L. Birdwhistell, Rudolf Laban, Lehmann, Erving Goffman, Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud și Erika Fischer-Lichte, articolul demonstrează că monodrama dezvoltă o logică semiotică proprie, în care corpul actorului devine principalul generator de sens, iar elementele nonverbale capătă o autonomie dramaturgică și performativă. Concluzia subliniază faptul că nonverbalul nu doar completează discursul verbal, ci îl reconfigurează, transformând monodrama într-un spațiu privilegiat al expresivității corporale și al teatralității post-dramatice.

Cuvinte-cheie: monodramă, comunicare nonverbală, performativitate corporală, gest, semiotică teatrală

The article examines the fundamental role of nonverbal communication in constructing the scenic discourse of contemporary monodrama. The study explores three main dimensions: the relationship

²⁰ E-mail: olgagutu22@gmail.com

²¹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

between silence and corporeality, the function of gesture as a “performative text”, and the dynamics of the interaction between space, object, and body in the absence of a scene partner. Drawing on the theories of Ray L. Birdwhistell, Rudolf Laban, Lehmann, Erving Goffman, Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, and Erika Fischer-Lichte, the article demonstrates that monodrama develops its own semiotic logic, in which the actor’s body becomes the primary generator of meaning, and the nonverbal elements acquire dramaturgical and performative autonomy. The conclusion emphasizes that nonverbal communication does not merely complement the verbal discourse but reconfigures it, making monodrama a privileged space for corporal expressivity and post-dramatic theatricality.

Keywords: monodrama, nonverbal communication, corporeal performativity, gesture, theatrical semiotics

Introducere

Monodrama, ca formă teatrală centrată pe prezența unui singur actor, expune cu o vizibilitate privilegiată mecanismele nonverbale ale comunicării scenice. În absența dialogului multiplu, a contrapunctelor vocale sau a diversității relațiilor interpersonale, corpul actorului devine principalul purtător de sens, iar gesturile, ritmul, privirea, tăcerea și proxemica funcționează ca elemente constitutive ale discursului dramatic. În acest cadru minimalist, fiecare mișcare capătă statut semiotic, devenind atât act de comunicare cât și act de autodezvăluire performativă.

În ultimele decenii studiile teatrale au acordat o atenție sporită dimensiunii corporale și nonverbale a actorului, evidențiind modul în care semnele generate de corp, spațiu și obiecte se constituie într-un „text vizibil” care poate confirma, completa sau contrazice nivelul verbal al monologului. Contribuțiile teoreticienilor precum Ray L. Birdwhistell (kinetica comunicării), Erving Goffman (interacțiunea ritualizată), Rudolf Laban (analiza mișcării), Konstantin Stanislavski (acțiunea fizică), Antonin Artaud (limbajul corporal crud) sau Hans-Thies Lehmann (postdramatismul și performativitatea corpului) au reconfigurat modul în care înțelegem expresivitatea scenică și au deschis noi perspective asupra corporalității în teatru. În aceeași direcție se înscrie și opera lui Eugenio Barba, care, prin cercetările sale asupra „nivelului pre-expresiv” și prin dezvoltarea antropologiei teatrale, a demonstrat că tehnicile corporale extracotidiene constituie fundamentul prezenței scenice și al eficacității comunicative a actorului. Conceptul său de „corp dilatat” – un corp care depășește limitele utilitare și capătă densitate energetică – oferă un instrument esențial pentru analiza performativității nonverbale în monodramă, unde actorul trebuie să umple singur spațiul și să genereze tensiune prin gest, ritm și intensitate corporală. Teoriile Ericăi Fischer-Lichte, care definesc corpul actorului drept „medium autopoietic” și situează performativitatea în zona experienței sensibile, fenomenologică, completează acest cadru conceptual, oferind o perspectivă amplă asupra modului în care nonverbalul produce sens în monodramă.

În contextul scenei contemporane, monodrama a evoluat dintr-un discurs interiorizat la o formă performativă complexă, în care actorul manipulează simultan coduri verbale și nonverbale, combinând textul cu energia corporală, intensitățile tăcerii și partituri gestuale ce urmează logici proprii. Nonverbalul nu mai este un element auxiliar, ci devine o dimensiune constitutivă a comunicării artistice: un sistem de semne instabile, emergente, care se construiesc contextual, în relația dintre actor și spectator.

Prin analizarea semioticii nonverbale în monodramă, articolul de față își propune să studieze modul în care corpul singular al actorului produce sensuri prin gest, mișcare, ritm, proxemică, privire și tăcere; să evidențieze funcția performativă a acestor elemente în dinamica monodramatică; și să investigheze felul în care corporalitatea devine un „text performativ” ce modelează recepția spectatorului. Scopul cercetării este de a demonstra că, în monodramă, nonverbalul nu este doar un limbaj al expresivității, ci un instrument dramaturgic, o matrice a sensului și un factor determinant al experienței teatrale.

Istoricul constituirii teoriei nonverbalului în teatru

Evoluția concepțiilor despre comunicarea nonverbală în artele spectacolului se conturează treptat, odată cu dezvoltarea studiilor asupra corpului, spațiului scenic și expresivității actoricești. Primele reflecții sistematice apar în contextul cercetărilor din antropologia gestului și din semiotica teatrală, care au evidențiat faptul că teatrul nu se reduce la dimensiunea verbală, ci operează printr-un complex de semne corporale, vizuale și proxemice – dimensiuni esențiale pentru înțelegerea monodramei contemporane. Din *Poetica* de Aristotel aflăm că în teatrul antic actorul utiliza un set de gesturi codificate, precum *schemata* (Termenul derivă din cuvântul grecesc antic σχῆμα (skhêma), care înseamnă formă sau structură. Exemple de scheme includ stereotipuri sociale, modele mentale și scripturi.), și își organiza prezența vizuală prin *opsis* (din greaca veche: ὄψις este cuvântul grecesc pentru spectacol în teatru), stabilind premisele unui limbaj corporal cu funcție dramatică autonomă. În perioadele Renașterii și Barocului, evoluția comediei dell'arte și apariția pantomimei au pus bazele unei „gramatici a gesturilor”. Aceste forme teatrale, originare din Italia, erau caracterizate prin utilizarea măștilor, a improvizației și a unor arhetipuri specifice ale personajelor. Accentul pus pe expresia fizică și comunicarea nonverbală a permis crearea unui sistem de gesturi și mișcări convenționale care transmiteau emoții, personaje și răsturnări de situație. Această „gramatică a gesturilor” a avut o influență semnificativă asupra dezvoltării ulterioare a artei teatrale, inclusiv a pantomimei și a altor forme de expresie scenică în care componenta vizuală joacă un rol cheie.

Secolul al XIX-lea marchează prima teoretizare explicită a comunicării nonverbale, în special prin sistemul lui François Delsarte, care corelează posturile, direcțiile și tensiunile

corporale cu stările afective, anticipând cercetările moderne asupra kinesicii [1]. Modernismul teatral din secolul XX radicalizează această orientare: Craig susține reducerea rolului textului în favoarea compoziției vizuale, Meyerhold dezvoltă biomecanica drept metodă a expresivității corporale pure, iar Artaud revendică un limbaj pre-verbal, capabil să producă un efect visceral asupra spectatorului. Grotowski, la rândul său, instituie un „teatru sărac” în care corpul actorului devine sursa principală de semnificație, fenomen care influențează decisiv structurile monodramatice, unde prezența unică a performerului solicită o densitate specială a gestului și a energiei scenice.

După anii 1960, semiotica teatrală (Keir Elam, Kowzan, Pavis) oferă un cadru analitic pentru decodarea sistematică a elementelor nonverbale – proxemică, kinesică, gestică, ritm scenic – integrând teatrul în paradigma comunicării nonverbale formulate de Edward T. Hall și Ray Birdwhistell. Perioada postmodernă și teatrul vizual (Pina Bausch, Wilson, Kantor) adâncesc autonomia nonverbalului, atribuindu-i funcții poetice și arhitecturale, în timp ce teatrul postdramatic conceptualizat de Hans-Thies Lehmann rupe definitiv dependența dintre expresivitatea corporală și structura textuală. În monodramă, această evoluție se traduce prin orientarea spre prezență, corporalitate și discurs scenic nonverbal, care devin piloni ai compoziției dramaturgice și performative.

Tăcerea și corporalitatea în monodramă

În structura monodramei, tăcerea se constituie ca un element esențial al discursului scenic, având o funcție complexă în orchestrarea tensiunii dramatice și în amplificarea vizibilității corporalității. Tăcerea nu marchează o absență a sensului, ci devine un vector de intensificare a semnificațiilor nonverbale, un spațiu în care corpul actorului se dezvăluie ca principalul purtător al mesajului performativ. E. Fischer-Lichte subliniază că în teatrul contemporan tăcerea „nu golește scena, ci o umple de prezență” [2 p. 92], pentru că permite spectatorului să perceapă micro-dinamici corporale precum ritmul respirației, tensiunile musculare sau schimbările de postură, care devin forme primare de comunicare scenică.

În monodramă aceste manifestări subtile devin și mai pregnante, deoarece lipsa polifoniei vocale amplifică dependența de expresivitatea corporală. Actorul nu poate „ascunde” corpul în spatele dialogului; dimpotrivă, orice pauză vocală aduce corpul într-un prim-plan total, expunându-l privirii spectatorului și transformându-l în sursa principală a semnificării. Ray Birdwhistell arată că tăcerea este un moment în care comunicarea kinetică devine dominantă, iar corpul emite semnale cu o forță semantică superioară cuvântului [3 p. 47].

În teatrul postdramatic, Hans-Thies Lehmann interpretează tăcerea ca un gest estetic și performativ, un „act în sine”, care poate suspenda logica narativă și poate genera un timp teatral

intensificat [4 pp. 162-165]. În monodramă această suspendare devine o strategie dramaturgică fundamentală: tăcerea nu doar încetinește fluxul scenic, ci produce o „densitate corporală” ce modifică percepția spectatorului. De asemenea, tăcerea funcționează ca spațiu al autoreflexivității, în care spectatorul proiectează emoții, tensiuni sau presupuneri asupra corpului actorului, activând ceea ce Goffman numea „interpretarea participativă” a semnelor situaționale [5 pp. 15-17].

Astfel, tăcerea devine o formă de comunicare prin corporalitate: un cadru în care corpul actorului monodramatic poate formula sensuri imposibil de exprimat prin limbaj verbal. Din această perspectivă, tăcerea nu este o pauză, ci un „eveniment semiotic” ce reactivează potențialul dramatic al corpului singular.

Gestul, spațiul și obiectul ca text performativ în monodramă

În monodramă, gestul depășește expresivitatea clasică și devine un „text performativ” autonom, un sistem de semne care structurează sensuri dramatice ce nu depind de suportul verbal. În logica semiotică a lui Birdwhistell, gestul reprezintă o unitate semantică integrată într-un context relațional complex [3 pp. 31-33]. Aceeași perspectivă se extinde asupra proxemicii, pe care autorul o descrie drept un sistem cultural și expresiv prin care se comunică intenții, tensiuni sau poziționări afective [3 pp. 54-57]. În monodramă, aceste două niveluri – kinesic și proxemic – se află în relație directă, configurând un limbaj nonverbal dens și autoreferențial.

Fischer-Lichte conceptualizează gestul ca „operare performativă”, capabilă să genereze realitate scenică și să modifice percepția spectatorului [6 pp. 57-59]. Aceeași logică performativă este extinsă spațiului și obiectelor, care devin active atunci când corpul actorului le actualizează potențialul scenic [6 pp. 112-118]. În monodramă, această relație produce un câmp de intensități în care gestul, mișcarea spațială și interacțiunea cu obiectele se transformă în strategii de auto-narațiune corporală.

În plan tehnic, R. Laban propune o tipologie a mișcării fundamentată pe factori precum efortul, direcția, greutatea și timpul, instrumente utile în elaborarea partiturilor gestuale cu densitate expresivă ridicată [7]. Aceeași gândire este reluată în relația corp–obiect, prin conceptul de *shape-flow*, care descrie adaptarea corpului la forma și rezistența obiectelor [7]. În monodramă, aceste adaptări devin acte performative ce generează nu doar sens, ci și ritm scenic.

Stanislavski, prin „metoda acțiunii fizice”, susține că gestul constituie „miezul acțiunii scenice” [8 pp. 31-33]. Aceeași perspectivă se regăsește în modul în care obiectele trebuie integrate organic în viața scenică, fiind considerate elemente active ale acțiunii dramatice [9 pp. 470-475]. În monodramă, această organicitate dobândește forță suplimentară, deoarece obiectele pot acționa ca substitut pentru alte personaje sau ca declanșatori simbolici.

Într-o direcție radicală, Artaud reconfigurează gestul și obiectul ca elemente care nu reproduc realitatea, ci transmit tensiuni interioare printr-un limbaj corporal expandat [10 pp. 165-168]. Obiectele devin, în aceeași logică, perturbatoare ale limbajului, generând „metafore corporale” [10 pp. 89-92]. În monodramă, această corporalitate intensificată produce „impact visceral”: o reacție pre-rațională în spectator, generată de prezența crudă, intensificată și arhetipală a actorului.

Teatrul postdramatic, în viziunea lui Lehmann, conferă gestului statutul de act pur performativ, rupt de narativ și transformat în „semn-eveniment” [4 pp. 84-89]. Spațiul devine, în aceeași paradigmă, un „câmp energetic” în care tensiunile corporale produc sens [4 pp. 68-72]. Această perspectivă se suprapune monodramei contemporane, unde gestul, spațiul și obiectul devin materiale dramaturgice autonome.

O sinteză complexă a corporalității actorului apare în concepția lui Eugenio Barba, care introduce nivelul pre-expresiv ca fundament tehnic al prezenței scenice [11 pp. 159-164]. Pe acest nivel se construiesc „corpul decis” [11 pp. 60-64] și „corpul dilatat” [11p. 128], rezultate ale tehnicilor extracotidiene care amplifică energia și vizibilitatea corpului. Monodrama valorifică într-un grad maxim aceste principii, deoarece actorul trebuie să umple singur spațiul scenic și să genereze densitate perceptivă prin gest, ritm, tensiune și prezență.

Prin urmare, în monodramă gestul devine un „text vizibil”, spațiul se transformă într-o suprafață performativă, iar obiectele devin extensii active ale corporalității. Împreună, ele formează un discurs performativ coerent, capabil să producă sens, tensiune și afect dincolo de limitele limbajului verbal.

Concluzii

Demersul de față evidențiază faptul că analiza monodramei prin prisma metodologiei semiotice oferă instrumente conceptuale capabile să decodeze structura profundă a comunicării scenice nonverbale. Într-un gen în care prezența actorului este singulară și autosuficientă, interpretarea spectacolului nu poate fi redusă la dimensiunea verbală; dimpotrivă, ea solicită o lectură sistematică a ansamblului de semne corporale, proxemice, obiectuale și ritmice care constituie „textul vizibil” al monodramei.

La nivelul științelor comunicării, lucrările lui Ray Birdwhistell privind kinesica și studiile lui Edward T. Hall despre proxemică circumscriu corpul actorului într-un câmp semantic complex, în care fiecare mișcare devine un act comunicativ. În paralel, Erving Goffman arată că cadrul interacțional produce sens prin comportamente ritualizate, o observație esențială pentru analizele monodramei, unde actorul performează simultan și rolul emițătorului, și al cadrului situațional.

Metodologiile orientate spre corporalitate, precum analiza mișcării la Rudolf Laban, principiile acțiunii fizice la Konstantin Stanislavski sau tehnicile extracotidiene și nivelul pre-expresiv conceptualizate de Eugenio Barba, completează această perspectivă semiotică, oferind o înțelegere a corpului ca instrument de generare autonomă a sensului. În aceeași direcție, viziunea lui Antonin Artaud asupra limbajului pre-verbal și analiza performativității corpului realizată de Erika Fischer-Lichte susțin că semnele corporale sunt capabile să producă impact estetic și afectiv independent de limbaj.

În teatrul postdramatic, reinterpretat de Hans-Thies Lehmann, semnele nonverbale dobândesc statutul de acte performative autonome, în care gestul devine eveniment, iar spațiul se transformă într-o matrice energetică a semnificării. Această autonomie este esențială pentru monodramă, unde compoziția scenică se realizează prin acumulări, tensiuni și intensificări corporale și vizuale.

Semiotica nonverbalului în monodramă dezvăluie o dramaturgie a corporalității, în care tăcerea, gestul, spațiul și obiectele se articulează într-un sistem semnificant autonom, orchestrat de corpul singular al actorului. Acest sistem nu se supune logicii reprezentării, ci logicii performativității: actorul nu doar interpretează, ci produce sens prin prezență, intensitate și materialitate corporală. Astfel, monodrama devine locul privilegiat al unei poezii vizuale și kinestezice, un laborator în care corpul devine text, spațiul devine partener dramatic, iar obiectele devin extensii ale acțiunii performative.

Referințe bibliografice

1. БУЛГАКОВА, О. *Фабрика жестов: Таблицы Дельсартра*. 29.03.2018. Disponibil: <https://www.livelib.ru/book/783400/readpart-fabrika-zhestov-oksana-bulgakova/~6> [accesat 2025-09-25].
2. FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance*. Routledge, 2008. ISBN 9780415458566.
3. BIRDWHISTELL, R.L. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. University of Pennsylvania Press, 1970. ISBN 978-0-8122-0128-4.
4. LEHMANN, H.-T. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006. Disponibil: https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf [accesat 2025-09-20].
5. GOFFMAN, E. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Anchor Books, 1967. Disponibil: https://oceanofpdf.com/Fetching_Resource.php [accesat 2025-09-23].
6. ФИШЕР-ЛИХТЕ, Э. *Эстетика перформативности*. Москва: Канон, 2015. ISBN 978-5-88373-443-3. Disponibil: <https://djvu.online/file/JqRG8VTb4oauu> [accesat 2025-09-20].
7. CLAYTON, F.R. *Analiza mișcării la Rudolf von Laban*. Disponibil: <https://pdfcoffee.com/analiza-miscarii-la-rudolf-von-laban-pdf-free.html> [accesat 2025-09-20].
8. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. Vol. 2. București: Nemira Publishing House, 2021. ISBN 978-606-43-1055-2.
9. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. Vol. 1. București: Nemira Publishing House, 2021. ISBN 978-606-43-1036-1.
10. АРТО, А. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра*. СПб.; Москва: Симпозиум, 2000. ISBN 5-89091-123-6. Disponibil: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/#Точ134410073> [2025-09-20].

EXPLORAREA POTENȚIALULUI RITUALIC ȘI SIMBOLIC AL SĂRBĂTORII SÂNZIENELOR ÎN SPECTACOLUL DE TEATRU

EXPLORING THE RITUAL AND SYMBOLIC POTENTIAL OF THE SANZIENE TRADITION IN THE THEATER PERFORMANCES

CORINA BĂNCILĂ²²,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

<https://orcid.org/0009-0005-3019-8227>

CZU 792.09:398.33

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.11>

Lucrarea propune o explorare interdisciplinară a imaginii Sânzienelor, sărbătoare cu rădăcini profunde în cultura tradițională românească, văzută ca un punct de întâlnire între mit, ritual și expresie performativă. Studiul se înscrie în cercetarea mea doctorală și fundamentează demersul de elaborare a spectacolului Noaptea de Sânziene, investigând potențialul scenic al acestei tradiții. Analiza comparativă a unor texte literare și dramatice – „Noaptea de Sânziene” de Mircea Eliade, „Noaptea de Sânziene” de Mihail Sadoveanu și nuvela „Drăgaica” de Fănuș Neagu – urmărește modul în care elementele mitologice și ritualice sunt integrate în structura operei și pot genera forme performative contemporane. Analiza relevă că literatura devine un spațiu de mediere între tradiție și creația scenică, oferind modele de articulare a simbolurilor, a corporalității și a tensiunii dintre profan și sacru.

Cuvinte-cheie: spectacol, ritual, interdisciplinaritate, folclor, simbol, expresie

The paper proposes an interdisciplinary exploration of the imagery of Sanziene, a celebration with deep roots in traditional Romanian culture, seen as a meeting point between myth, ritual, and performative expression. The study is part of my doctoral research and forms the basis for the development of the performance „Noaptea de Sanziene”, investigating the theatrical potential of this tradition. The comparative analysis of the literary and dramatic texts: „Noaptea de Sanziene” by Mircea Eliade, „Noaptea de Sanziene” by Mihail Sadoveanu, and the short story „Dragaica” by Fănuș Neagu – examines how mythological and ritualistic elements are integrated into the structure of the work and can generate contemporary performative forms. The analysis reveals that literature becomes a space of mediation between tradition and theatrical creation, offering models for articulating symbols, corporeality, and the tension between the profane and the sacred.

Keywords: performance, ritual, interdisciplinary, folklore, symbol, expressions

Introducere

Înrădăcinată adânc în cultura populară românească, noaptea de Sânziene²³ reprezintă una dintre cele mai spectaculoase și bogate manifestări ale imaginii populare, o sărbătoare în care

²² E-mail: corinabogatu87@gmail.com

mitul, natura, ritualul și magia se contopesc într-un tablou feeric ce oferă un potențial inepuizabil pentru creatori. Lucrarea de față se înscrie în demersul meu de cercetare teoretică și artistică, urmând să fundamenteze și să susțină o parte din elaborarea spectacolului *Noaptea de Sânziene*, tema fiind ofertantă din punct de vedere a cercetării interdisciplinare care permite explorarea intersecțiilor dintre: literatură, cultură populară, tradiție, ritual și expresie scenică, într-un cadru de creație care reunește mijloacele teatrului, coregrafiei și scenografiei.

Interesată de interferențele dintre text, ritual și performativitate, am ales să dedic acest studiu analizei unor opere literare și dramatice care valorifică în diverse moduri elementele acestei sărbători. Pornind de la specificul cercetării dedicate relației dintre text, ritual și expresivitate, analiza comparativă a textelor *Noaptea de Sânziene* de Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene* de Mihail Sadoveanu și a nuvelei *Drăgaica* de Fănuș Neagu oferă un cadru fertil pentru a observa modul în care elementele tradiționale ale sărbătorii sunt integrate și resemnificate în arhitectura operei literare. Demersul propus depășește perspectiva strict literară și explorează potențialul performativ al acestor texte, investigând relația dintre narațiune și spațiul scenic imaginar, dintre simbol și acțiune, ritual și corporalitate.

Perspectivă asupra resurselor spectaculare ale sărbătorii Sânzienelor

Folclorul românesc abundă în obiceiuri, rituri și manifestări spectaculoase, fiecare cu o încărcătură simbolică aparte și cu un rol bine definit în viața comunității tradiționale. Încărcată de un profund substrat mitologic și folcloric, această sărbătoare constituie un veritabil rezervor de resurse scenice și estetice, oferind un cadru complex pentru dezvoltarea unor forme artistice performative. Această manifestare culturală, cu origini ancestrale, integrează elemente ritualice, simbolice și estetice, care pot fi valorificate în multiple registre expresive. „Sânzienele sunt percepute de către locuitorii din zona actualei României ca fiind ființe de gen feminin, subtile, volatile, înzestrate cu puteri supraomenești. Sânzienele sunt generoase cu cei care le respectă, ele facilitând ca dorințele pământenilor să devină realitate (...). Noaptea de Sânziene este o noapte în care se crede că puterile cerului se unesc cu puterile pământului, cele masculine se unesc cu cele feminine, într-o armonie desăvârșită pentru a descătușa izvoarele vieții și ale creației, pentru a ajuta tot ce e viu să crească, să se înmulțească și să se răspândească. În ajun de Sânziene fetele ce vor să se mărite se întâlnesc cu flăcăii ce doresc să se însoare. Băieții fac ruguri și împletesc cercuri din ramuri de alun, le aprind și le învârt în sensul mișcării Soarelui, cu strigături menite a grăbi înfăptuirea nunților” [1 p. 4].

²³ Pe 24 iunie este sărbătoarea creștină a Nașterii Sfântului Ioan Botezătorul (conform calendarului gregorian), dar este și ziua în care se sărbătoresc Sânzienele sau Drăgaica, o veche sărbătoare populară românească.

Caracterul feeric al Sânzienelor conferă sărbătorii o dimensiune simbolică puternică, care poate fi redată prin mijloace scenice variate. Corpul și mișcarea, subliniate prin coregrafii fluide și gesturi diafane, pot sugera volatilitatea acestor entități, în timp ce elementele vizuale, accentuate prin jocul de lumini, costumele și decorurile minimaliste, pot contribui la crearea unei atmosfere sugestive. Astfel, codurile tradiționale se îmbină cu metodele contemporane de expresie artistică, iar discursul scenic capătă o valoare expresivă multiplă. De asemenea, ritualurile specifice sărbătorii, precum focurile rituale, dansurile în jurul acestora, împletirea cununilor din flori, culegerea plantelor de leac, etc., oferă o bază pentru construirea unor momente încărcate de simbolism. Aceste acte, care în tradiția populară semnifică ciclurile vieții, purificarea și regenerarea, pot fi transfigurate scenic în simboluri vizuale, conferind spectacolului un puternic impact estetic și emoțional. În plus, dimensiunea spațială și temporală a sărbătorii creează o relație directă între universul uman și cel natural. Această conexiune poate fi redată scenic prin alternanțe luminoase și prin simboluri astrale, subliniind interconectivitatea dintre om, natură și cosmos. Pădurea constituie un spațiu cu profundă încărcătură simbolică, frecvent utilizat în susținerea mitului, fiind adesea reprezentată în literatura și în ritualul popular ca un loc sacru al trecerii, al inițierii și al întâlnirii dintre lumea vizibilă și cea supranaturală. În acest context, pădurea funcționează ca un spațiu care mediază trecerea dintre ordinea profană și registrul supranatural. Caracterul ei ambivalent, simultan protectiv și primejdios, generator de frică și fascinație permite exploatarea contrastului dintre obscuritatea vegetală și strălucirea coregrafică a ielelor prin lumini și mișcare, metamorfoza inițiativă. În plus, paleta acustică a pădurii (foșnetul frunzișului, ecoul copacilor) poate susține dimensiunea muzicală a momentului, pădurea configurându-se ca un „personaj” în arhitectura spectacolului.

Astfel, această sărbătoare nu este doar o sursă de inspirație tematică, ci și un suport pentru elaborarea unei viziuni teatrale și coregrafice complexe, care să reflecte profunzimea și multiplele fațete ale patrimoniului cultural românesc.

Dimensiuni mitice și simbolice în construcția narativă

În cadrul capitolului voi face o analiză comparativă a modului în care elemente ale sărbătorii Sânzienelor sunt integrate, reconfigurate și transfigurate în trei texte din literatura și dramaturgia românească aparținând unor registre estetice diferite. Investigarea literară devine astfel o etapă prealabilă și necesară în procesul de elaborare a unui proiect performativ coerent și ancorat în tradiția culturală, dar deschis la interpretări scenice contemporane. Explorând structura narativă, dinamica simbolică și arhitectura imaginarului în aceste opere, putem înțelege mecanismele prin care literatura devine sursă pentru creația teatrală, oferind modele de articulare a mitului și a ritualului în limbaj artistic.

Iosefina Blazsani-Batto observa în cadrul cercetării sale intitulate *Simbolismul solstițiului de vară. Lecturi comparative* că manifestările ritualice atribuite sărbătorii Sânzienelor nu sunt doar un mod de a conserva o identitate colectivă, ci și o sursă de inspirație pentru construcția literară: „Manifestarea ritualică a mitului este vizibilă în practicile folclorice ocazionate de Sărbătoarea Sânzienelor și reprezintă un reper în afirmarea identității localnicilor. Mentalul colectiv produce texte orale în diverse forme (balade, descântece, basme), cu variate conținuturi, relaționate de simbolul solstițial. La nivel individual, atributele specifice devin elemente de compoziție a textului literar în operele unor autori precum Mircea Eliade și Mihail Sadoveanu. În acest context, operele lor solicită cititorilor niveluri de lectură diversificate” [2 p. 5].

Lucrările analizate reflectă, fiecare în felul său, complexitatea și flexibilitatea mitului. La Eliade, mitul devine o cheie de lectură pentru o experiență spirituală profundă – pădurea și solstițiul devin repere într-o călătorie interioară, o ieșire simbolică din timp. Apropierea de fabulosul folcloric se realizează, în aceste texte, prin două direcții distincte: la Sadoveanu, predomină întoarcerea la natură și reactivarea unei dimensiuni arhaice, aproape originare a existenței, în timp ce la Eliade se accentuează componenta feminină a mitului și tema destinului amoros, într-o construcție repetitivă, caracteristică scenariului mitic. Alina Bako a analizat reprezentările și funcțiile sânzienelor în proza românească și observa într-un scurt studiu comparativ următoarele: „La Sadoveanu, natura reia ciclul cosmic al regenerării, prin cufundarea într-o stare de letargie vremelnică. Recunoaștem scenariul inițiativ, cele două tipuri de „rase” umane, cea ancorată în realitate, supusă patimii pentru câștig, care a uitat legătura cu mitul arhetipal al cosmologiei (pădurea devine un astfel de spațiu fecund și regenerator, conținând energii) și magul, înțeleptul, inițiatul, păzitorul simbolurilor și tainelor care fac încă să existe colțuri neatinse de barbarie. Ca și în alte proze mitice, Sadoveanu păstrează schema pe care brodează simbolul analizat. Eliade își conduce personajele spre același flux al temporalității instabile, așa cum procedează în prozele fantastice, prin recursul la imaginea androginului creat la începutul lumii, prin valorificarea simbolurilor magice din folclorul românesc, prin jonglarea cu femininul și masculinul și inversarea atribuirii calităților malefice sau benefice. Întâlnirea cu Ileana se produce tot în pădure, reiterând scenariul magic al Sânzienelor, însă vraja se manifestă și asupra personajului feminin” [3 p. 21].

În literatura română postbelică, Fănuș Neagu se remarcă prin împletirea elementului fabulos cu realitatea concretă a satului tradițional, recurgând adesea obiceiuri folclorice pentru a contura diverse trasee. Nuvela „*Drăgaica*”, din volumul *Cantonul părăsit*, se înscrie în această paradigmă. Elementele specifice sărbătorii Sânzienelor sunt valorificate prin intermediul obiceiului tradițional al horei Drăgaicei. „Din spice de grâu, sânziene și alte plante fetele făceau cununi cu care se împodobeau și jucau dansul Drăgaicei. Acest dans invoca belșug, precum și

protecția gospodăriilor și ogoarelor. Tradiția populară spune că odată cu Drăgaicele juca și soarele la amiază, astfel că el stătea mai mult pe cer decât de obicei” [4 p. 141]. După cum putem observa, sărbătoarea reunește mai multe dimensiuni importante pentru viața comunității rurale: are un caracter coregrafic, exprimat prin dansul ritualic al fetelor, o funcție agrară, legată de fertilitate și abundența recoltelor și o funcție socială, prin care se facilitează formarea cuplurilor și anticiparea căsătoriilor. Fănuș Neagu integrează acest dans ritualic în structura narativă a nuvelei, folosindu-l ca element de decor etnografic, dar și ca mecanism social și simbolic prin care se „forțează” împlinirea iubirii dintre Sava Pelin și Tanța Burcii, transformând un obicei într-un instrument de reglementare a destinelor. Conflictul se configurează la intersecția dintre dorința individuală și presiunea comunității, amplificată de zvonul unei căsătorii între părinții celor doi. Strategia lui Florea Pelin, prin difuzarea deliberată a unei vești false, devine un act de regie socială ce exploatează ritualul pentru a determina asumarea responsabilității afective. Astfel, substratul etnofolcloric constituie matricea unei farse care accelerează trecerea tânărului spre o identitate erotică matură²⁴.

În analiza prozei lui Mircea Eliade se remarcă o construcție narativă caracterizată printr-o succesiune de episoade ce se întrepătrund și se reiau în mod deliberat. Acest tip de organizare conferă textului o dinamică fragmentară, ce pare, la prima vedere, aleatorie, însă urmărește o logică interioară subtilă: „Structura narativă este arborescentă, cu reveniri multiple, cu repetiții secvențiale ce denotă un hazard al scriiturii. Critica a observat inclusiv o structură de tip labirint, populată de personaje intelectuali (...), evoluând cu ample digresiuni pe marginea unei teme esențiale, legate de ieșirea din timp și iubirea ca împlinire a căutării (...). Inserția miracolului echivalează cu bine cunoscuta lui teorie legată de camuflarea sacrului în profan și citirea semnelor cu instrumente de inițiat” [3 p. 15]. În căutarea unei dimensiuni spirituale pierdute, personajul parcurge un adevărat labirint interior, reflectat atât în structura narativă cât și în traseul fizic prin orașul interbelic, dar și prin pădurea simbolică a Sânzienelor, spațiu de trecere între lumi. Astfel, Eliade transformă istoria personală a protagonistului într-o călătorie inițiativă, în care mitul, timpul ciclic și revelația sacrului oferă repere esențiale pentru reconstrucția identității.

Mihail Sadoveanu propune, în *Noptile de Sânziene*, o viziune în care singularitatea este înlocuită de ritualul repetitiv, accentuat prin ritmul comunitar. Inițierea capătă aici o valoare simbolică: personajele traversează experiențe ce promet maturizarea spirituală, însă erosul nu

²⁴ De altfel, nuvela „Drăgaica”, care face parte din volumul „Cantonul părăsit”, este subintitulată de autor „Farsă pe un motiv țărănesc”.

reuşeşte să îşi împlinească funcţia formativă. Atât Ştefan Viziru cât şi Lupu Mavrocosti sunt implicaţi în căutarea simbolică a Graalului, o temă esenţială care traversează acţiunea. În cadrul mitului nopţii de Sânziene, trecerea iniţiaţilor prin experienţa erosului reprezintă o etapă obligatorie pentru maturizarea lor spirituală. Totuşi, Lupu respinge această etapă, refuzând angajamentul matrimonial, fapt care împiedică finalizarea procesului de iniţiere. În universul sadovenian personajele nu ating înţelepciunea prin intermediul iubirii. „Prinţesa Kivi e bănuită „că are draci” şi, cum nu ţine pe lângă ea nici câine, nici mătă, în care să-şi verse dracii, Peceneaga îi recomandă să-şi caute bărbat. Relaţia ei cu pretendentul francez rămâne doar la nivelul flirtului. La graţiile ei aspiră, totuşi, şi frumosul administrator, Sofronie Leca, care „culege flori galbene de sânziene ca să le pună în grindă, să-i amintească de soarele verii. Intuind o dorinţă nemărturisită, baba Domnica, doftoreasa, îi pregăteşte în taină un filtru de dragoste cu care să-l apropie de capricioasa domniţă Kivi. Autorul pare chiar a sugera că între cei doi se ţese o rază de idilă subţire ca un fir de păianjen şi incertă ca un vis. Dar sufletele delicate ale eroilor sadovenieni se melancolizează repede, fiind pregătite pentru renunţare şi singurătate. Florile de sânziene se vor usca fără să trezească fiorul dragostei. Deşi dragostea pluteşte în aer ca o promisiune a voluptăţii, mentalul moldovenesc, melancolia caracteristică acestui ţinut, îi face pe protagoniştii prizonieri ai unei existenţe reţinute” [5 p. 100].

Concluzii

Deschiderea către mitul Sânzienelor în literatura şi teatrul românesc nu reprezintă doar o recuperare a unui fond arhaic, ci o strategie artistică prin care autorii reinterpretează simboluri şi ritualuri vechi pentru a formula răspunsuri la frământări existenţiale contemporane. În textele analizate motivul sărbătorii nu funcţionează ca simplu ornament folcloric, ci ca element de structură şi simbol, prin care autorii pot aborda teme-cheie: iniţierea, transcendenţa, criza identităţii sau tensiunea dintre sacru şi profan. Actualizarea mitului ia forme diverse; de la labirintul interior descris de Eliade, codrul moral al lui Sadoveanu la mecanismul social al lui Fănuş Neagu se creează un spaţiu de expresie unde tradiţia devine motor de inovaţie artistică.

Referinţe bibliografice

1. AMBERVILL WIBERG, C. *Solstiţiul de vară: Sânzienele în tradiţia românească şi sărbătoarea Midsommar în tradiţia suedeză: Studiu comparativ*. Teză de licenţă. Suedia: Lund University, 2016. Disponibil: <https://www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/8870106> [accesat 2025-06-14].
2. BLAZSANI-BATTO, I. *Simbolismul solstiţiului de vară – Lecturi comparative*. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2020. ISBN 9786061716494.
3. BAKO, A. Reprezentări şi funcţii ale sânzienelor în proza românească: Scurt studiu comparativ. *Anuar ştiinţific: Incursiuni în imaginar*, 2019. Alba Iulia: Aeternitas, 2019, nr. 10, pp. 11–23. ISSN-L 2501-2169.

4. CAZAC, V. Cununa – tradiții și simboluri. In: *Tradiții. Tehnologii. Simboluri: materialele conferinței științifice internaționale*. Ediția 1-a, 25–26 mai 2023. Chișinău: Artpoligraf, 2023, pp. 137-144. ISBN 978-9975-3623-2-0.082.
5. RUSU, M. „Noaptea de Sânziene” – o mitologie a transcendenței și a erosului: Literatura ca mijloc de vulgarizare a miturilor. *Analele Universității „Dunărea de Jos din Galați”*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2017, fascicula XXIV, nr. 2 (18), pp. 99–114. ISSN 1844-9476.

HIBRIDITATE CORPORALĂ ȘI PREZENȚĂ PARTAJATĂ ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN

HYBRID EMBODIMENT AND SHARED PRESENCE IN THE CONTEMPORARY PUPPET THEATRE

DANIELA STRUNGARU²⁵,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-9938-822X>

SVETLANA TÂRȚĂU²⁶,

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

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

CZU 792.97.02

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.12>

Articolul investighează modul în care hibriditatea corporală și prezența partajată configurează o paradigmă performativă emergentă în teatrul de animație contemporan. Inițial, sunt fundamentate conceptele de corp hibrid și prezență partajată, prin prisma teoriilor performative și antropologice, cu accent pe relația actor – păpușă. Ulterior, demersul propune o abordare interdisciplinară a corporalității și performativității în creațiile scenice europene, evidențiind diversitatea formelor hibride și a prezenței partajate. Cercetarea evidențiază modul în care actorul și păpușa configurează împreună o corporalitate hibridă, ce transcende granița dintre uman și non-uman. Studiul demonstrează că hibriditatea corporală și prezența partajată constituie principii definitorii ale teatralității de animație actuale, contribuind la extinderea gramaticii scenice și la redefinirea noțiunilor de prezență, identitate și agențialitate performativă.

Cuvinte-cheie: corp hibrid, prezență partajată, actor – păpușă, co-prezență, energie pre-expresivă, performativitate, alteritate, bios

The article investigates how bodily hybridity and shared presence configure an emerging performative paradigm in the contemporary animation theatre. Initially, the concepts of hybrid body and shared presence are grounded within performative and anthropological theories, with emphasis on the actor-puppet relationship. Subsequently, the study advances an interdisciplinary approach to

²⁵ E-mail: strungarudana@gmail.com

²⁶ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

corporeality and performativity in European stage creations, highlighting the diversity of hybrid forms and shared presence. The research underscores how the actor and the puppet together configure a hybrid corporeality that transcends the boundary between the human and the non-human. The study demonstrates that bodily hybridity and shared presence constitute defining principles of current animation theatricality, contributing to the expansion of scenic grammar and to the redefinition of notions of presence, identity, and performative agency.

Keywords: *hybrid corporeality, shared presence, actor–puppet, co-presence, pre-expressive energy, performativity, alterity, bios*

Introducere

În ultimele decenii teatrul de animație din spațiul european a cunoscut o transformare profundă, depășind limitele convenționale ale manipulării obiectului și integrând păpușa în sfera corporalității actorului. Această mutație se reflectă în spectacolele cu păpuși de dimensiuni umane, unde relația actor – păpușă dobândește valențe de interdependență scenică, poetică și simbolică. Dacă în tradiția clasică expresia corporală aparținea exclusiv actorului, în teatrul contemporan ea se distribuie între actor și păpușă, configurând o corporalitate hibridă și o prezență partajată. În acest sens, „păpușa nu este doar un obiect animat, ci un partener scenic care provoacă actorul să-și redefinească propriul corp în raport cu cel artificial” [1 p. 92]. Păpușa devine astfel o prelungire a corporalității, un instrument al extinderii poetice și al explorării dimensiunii performative.

Spectacolul de animație contemporan se afirmă ca spațiu performativ și ontologic, unde actorul și păpușa împart scena ca entități aparent egale. Cercetarea de față analizează modul în care hibriditatea corporală și prezența partajată configurează o nouă paradigmă performativă, contribuind la redefinirea noțiunilor de prezență, identitate și agențialitate scenică, atât în plan teoretic cât și în practica teatrală.

Corpul hibrid și prezența partajată. Fundamentare conceptuală

Redefinirea corporalității în teatrul de animație contemporan se sprijină pe repere teoretice care au transformat radical relația dintre actor și obiectul animat. Păpușa devine corp poetic, iar actorul – mediator al prezenței performative. Împreună configurează un limbaj al sincronizării și respirației comune, generând o estetică a co-prezenței. Corporalitatea hibridă exprimă coexistența dintre viu și artificial, control și abandon, vizibil și invizibil, afirmându-se ca limbaj scenic autonom.

Teatrul de animație contemporan depășește granițele tradiționale ale manipulării obiectului prin integrarea dimensiunilor vizuale, corporale și tehnologice, generând forme noi de expresie în care corpul actorului și cel artificial se unesc într-o unitate performativă. Conceptul de „corp

hibrid” desemnează această împărțire a corporalității scenice, prin care actorul și păpușa configurează o identitate comună.

Noțiunea de „corp hibrid” definește unitatea scenică născută din fuziunea dintre corpul interpretului și cel al păpușii sau al obiectului animat, percepute ca o singură entitate. Henryk Jurkowski introduce conceptul de „double corporeality”, ulterior dezvoltat ca „corp hibrid”, afirmând că „păpușa modernă nu mai este un simplu instrument al actorului, ci un partener de joc care participă la construcția sensului teatral. Această colaborare produce o dublă corporalitate scenică, fuziunea dintre corpul actorului și corpul păpușii” [2 p. 35]. Dacă Jurkowski evidențiază dimensiunea structurală a „corpului hibrid”, Eugenio Barba o completează prin perspectiva antropologiei teatrale, introducând conceptul de „pre-expressive energy” și descriind corpul actorului ca „extra-daily body”, capabil să mențină atenția spectatorului. „Corpul actorului, înainte de a comunica, trebuie să existe scenic, să vibreze cu energie autonomă” [3 pp. 53-56]. În teatrul de animație această energie se extinde dincolo de actor, transferându-se în păpușă și creând un organism estetic comun.

Cercetările asupra prezenței în artele performative arată că performerul poate fi simultan subiect și obiect al actului scenic. În spectacolul de animație această ipostază se manifestă prin partajarea expresiei corporale între actor și păpușă, generând o prezență comună ce transformă raportul tradițional dintre corpul viu și obiectul animat. Noțiunea de prezență partajată desemnează împărțirea responsabilității performative între actor și păpușă, ambele recunoscute de public ca având autonomie scenică. Didier Plassard definește „présence partagée”, descriind situația în care „spectatorul percepe simultan actorul și păpușa ca două prezențe distincte, dar inseparabile. Această situație instituie o prezență partajată, în care actorul nu dispare în spatele păpușii, ci își împarte prezența cu ea” [4 pp. 41-42]. Această împărțire a responsabilității performative implică coexistența energiilor și negocierea continuă între om și obiect.

Perspectiva asupra corporalității hibride și prezenței partajate se completează prin dimensiunea semiotică, unde păpușa devine semn viu, purtător al paradoxului dintre obiect și subiect. „Păpușa este în același timp moartă și vie, obiect și subiect” [5 p. 8]. În spectacole cu păpuși de dimensiune umană acest paradox se amplifică, generând o ambiguitate ontologică cu implicații dramaturgice și emoționale.

Interacțiunea dintre corpul actorului și păpușă formează o expresivitate partajată, unde granițele dintre manipulator și obiect se dizolvă, iar actul scenic devine coexistență între intenția umană și prezența materială. Actorul nu mai este operator tehnic, ci mediator între două niveluri corporale – una vie și alta transpusă. Emoția se transmite printr-un transfer de intenție, materializându-se în mișcare, respirație și gest. Astfel, păpușa pare să trăiască, iar actorul să fie locuit de energia ei. Pentru spectator „viața” corpului hibrid se bazează pe un act de credință

poetică și pe o dublă conștiință: păpușa este recunoscută ca obiect, dar percepută ca ființă vie datorită coerenței gestului și intensității emoționale. Prezența vizibilă a actorului nu anulează efectul iluzoriu al animației, ci îl intensifică, transfigurând actul scenic într-o demonstrație postmodernă a coexistenței dintre corporalitatea vie și cea artificială.

Relația actor – păpușă depășește modelul de dominație și devine parteneriat poetic, bazat pe dialog și interdependență. Studiul acestei relații evidențiază importanța conceptelor de corp hibrid și prezență partajată pentru înțelegerea dinamicii scenice. Pe baza teoriilor performative și antropologice, teatrul de animație se definește ca proces relațional, nu doar ca reprezentare. Richard Schechner a definit „performativitatea” ca spațiu de intercorporealitate, unde prezența scenică se naște din schimbul de energie și relație dintre corpuri umane și non-umane [6 pp. 30-35]. În acest cadru, hibriditatea corporală și prezența partajată transformă relația dintre păpușar, obiect și spectator într-un câmp comun de vitalitate și sens, creând un limbaj scenic nou, în care granițele actor – păpușă se dizolvă, iar viața scenică devine fenomen partajat.

Corporalitatea hibridizată declanșează o articulare scenică dublă, în care actorul mediază prezența, iar păpușa dobândește autonomie expresivă. „Corpul păpușii nu este inert, ci capabil să genereze o prezență scenică proprie, care se intersectează cu corporalitatea actorului într-un spațiu de performativitate partajată” [7 p. 145]. Obiectul animat nu mai este instrument, ci partener de creație, iar actorul își extinde corporalitatea prin dialogul cu forma animată.

În teatrul de animație păpușa de dimensiunea actorului funcționează ca alter ego scenic, reflectând, amplificând sau contrazicând identitatea corporală a celui care o animă. „Păpușa poate fi considerată ca alter ego al personajului, cu siguranță nu ca alter ego al actorului. Alter ego-ul actorului este îndubitabil păpușarul, deoarece el este cel care joacă” [8 p. 22]. Această paradigmă se reflectă concret în relația scenică dintre actor și păpușă, unde postura și distanțarea devin instrumente esențiale de negociere a prezenței.

Fragmentarea corpului păpușii contrapune continuitatea corporalității umane, producând o tensiune echilibrată între om și obiectul animat. Actorul își distribuie prezența între sine și păpușă, construind un echilibru între subiect și obiect, între viu și inert, printr-un dialog scenic dublu, stăpânindu-și simultan arta interpretării și arta mânăuirii. Această practică nu produce doar o co-prezență vizibilă, ci și o relație de alteritate, în care privirea, vocea și gestul transformă păpușa într-un partener de dialog cu subiectivitate aparentă. Din această tensiune creatoare, păpușa dobândește statutul de „Celălalt”, iar personajul se naște la intersecția dintre corporalitatea vie și cea artificială. Teatrul de animație contemporan redefinește astfel rolurile, păpușa ca partener de creație și actorul ca prezență distribuită într-un sistem performativ plural.

În spectacol, mișcarea devine gramatică a prezenței, o veritabilă kinetografie inspirată din dans și teatru fizic, în cadrul căreia fiecare gest are valoare dramaturgică. „Manipularea păpușii

și a materialelor reprezintă o practică întruchipată, în cadrul căreia tehnicile corporale directe și indirecte sunt transferate între interpreții vii, păpuși și interpreții materiali” [9 p. 49]. Actorul și păpușa construiesc împreună o co-prezență poetică și un limbaj comun al corporalităților hibride. Astfel, teatrul de animație contemporan redefinește sensul prezenței scenice, instituind o convenție în care artificialul devine vehicul al expresiei autentice și al poeticității performative.

Fundamentarea conceptuală a corpului hibrid și a prezenței partajate conturează o estetică emergentă, în care relația dintre viu și animat depășește modelul instrumental și se configurează ca un parteneriat creativ. „Animarea păpușii nu este o tehnică, ci o relație. Actorul și păpușa trebuie să împartă intenția” [10 p. 47], ceea ce confirmă că identitatea scenică se naște din raportul dintre corporalitatea vie și cea artificială. Această fuziune dintre organic și artificial transformă corpul hibrid într-o metaforă a teatrului actual – fluid, interactiv și participativ.

După delimitarea cadrului conceptual al noțiunilor de corp hibrid și prezență partajată, atenția se îndreaptă către modul în care acestea se manifestă în practica scenică europeană contemporană.

Corporalitate hibridă și prezență partajată în creațiile scenice europene

Analiza spectacolelor evidențiază diversitatea formelor de expresie prin care actorul și păpușa configurează împreună noi modalități de reprezentare artistică. Spectacolul *Chaika* montat de Natacha Belova este un exemplu emblematic de corporalitate hibridă și prezență partajată, în care păpușa antropomorfă de dimensiune umană devine partener dramaturgic și afectiv al actriței Tita Iacobelli. Inspirată din universul cehovian (Pescărușul), regizoarea transformă spectacolul într-o meditație scenică asupra fragilității teatrului, memoriei și îmbătrânirii. Păpușa funcționează ca dublură corporală a actriței, iar fragilitatea și alteritatea sunt transmise prin fuziunea corpului viu cu cel artificial. Masca păpușii reproduce chipul actriței, sugerând trecerea timpului și destrămarea identității, iar corpul hibrid devine un dispozitiv poetic al vulnerabilității.

Prezența partajată ca respirație comună constituie unul dintre nucleele estetice ale creației regizorale. Belova pune accent pe respirația sincronizată dintre actriță și păpușă, conferind acestui gest organic statutul de fundament al prezenței partajate în spectacol. Accentul cade pe ideea de alteritate, unde păpușa nu imită actrița, ci îi oferă un „al doilea corp”, un spațiu de reflecție asupra propriei fragilități. „Păpușa nu este un instrument, ci o prezență alteră care reconfigurează corporalitatea actorului” [11 p. 44]. Corpul hibrid se realizează prin transfer de intenție și gesturi sincronizate, devenind un limbaj scenic propriu. Dimensiunea antropologică și poetică se manifestă pregnant în creația regizoarei. Artistă folosește păpușa ca corp intermediar între actor și spectator, un vehicul al memoriei și al fragilității. Spectacolul devine un laborator

scenic unde se investighează relația dintre corp, timp și identitate. Prin această abordare scenică spectatorul nu mai percepe păpușa ca obiect, ci ca partener scenic egal, iar experiența devine una de co-prezență afectivă. Prin sincronizare fină, transfer de intenție și poetică vizuală, Belova și Iacobelli demonstrează că păpușa poate deveni corp viu, partener de expresie și alteritate scenică, redefinind prezență și identitatea în teatrul contemporan.

Un alt spectacol este *Bastard!* al lui Duda Paiva și regizorul Paul Selwyn Norton, ce reprezintă un reper esențial în teatrul vizual european, fiind un exemplu puternic de corporalitate hibridă și prezență partajată. Creatorii îmbină în spectacol dansul contemporan cu manipularea păpușilor din spumă, creând un limbaj scenic unic, unde corpul actorului și cel artificial coexistă într-o entitate compusă. Sunt integrate în spectacol păpuși din spumă flexibilă, material ce permite deformare și adaptare la mișcările dansatorului. Păpușa antropomorfă, dar incompletă (fără picioare), este completată de corpul dansatorului, plâsmuind un corp compus. Actorul și păpușa împart gestul, greutatea și intenția, construind o entitate scenică bastardizată, simultan obiect și subiect, grotescă și poetică. Relația actor – păpușă se configurează ca o formă de co-dependență, în care existența păpușii este condiționată de corpul dansatorului, iar acesta își redefinește corporalitatea prin intermediul ei. Această tehnică produce o dublură corporală, actorul și păpușa împart gestul, greutatea și intenția, construind o entitate scenică compusă.

Prezența partajată se realizează prin tehnica siameză, aici corpul actorului și al păpușii se contopesc într-o singură unitate scenică. Mișcările, intențiile și greutatea sunt distribuite între cele două corpuri, generând o co-prezență organică, dansatorul nu doar animă păpușa, ci se lasă animat de ea. „Corpul meu este, în același timp, corpul pe care îl trăiesc și corpul care devine obiect pentru celălalt” [12 p. 106]. Materialitatea spumei flexibile accentuează aspectul instabil și procesual al corpului păpușii, devenind un cod vizual al hibridității performative. Abordarea vizează corpurile intermediare și estetica deformării, unde hibriditatea corporală devine instrument de explorare poetică și satirică.

Spre deosebire de alte spectacole, prim-planul îl ocupă caracterul vizual și coregrafic, dansul contemporan este integrat în manipularea păpușii, formând un limbaj interdisciplinar unic. Producția scenică se distinge prin estetica grotescului și a deformării, completată de o dimensiune satirică și interdisciplinară, care redefinește limitele corporalității și ale prezenței scenice. Montarea confirmă modul în care artiștii abordează corporalitatea hibridă și prezența partajată prin tehnica siameză, materialitatea spumei și fuziunea dans-păpușă.

Din peisajul teatrului de animație european, o altă producție reprezentativă este *La Vieille et la Bête*, realizată de Ilka Schönbein. Regizoarea configurează în această fabulație scenică un proces de contopire între masca-proteză, materialitatea obiectuală și corpul performerului, prin care se produce o metamorfoză între uman și inuman.

Spectacolul se înscrie în linia creațiilor suprarealiste ale artistei, unde corporalitatea fragmentată și materialitatea obiectuală devin mijloace de expresie poetică și antropologică. Corpul hibrid se construiește la Schönbein prin două direcții simultane: prima, configurarea obiectuală prin folosirea paelor, textilelor, măștilor și protezelor ce reproduc fragmente corporale și a doua, cedarea corporalității, prin care actrița conferă formei propria vitalitate, lăsând păpușa să devină extensie a trupului său. Această dublare conduce la un „corp împărțit”, spectatorul percepend simultan sursa intenției (performerul) și entitatea animată (păpușa).

Estetica lui Schönbein se definește prin utilizarea măștii-proteză, adesea amprentată după chipul propriu, intensificând senzația de dublaj și de apartenență la „același trup”. Aceste proteze teatrale funcționează ca extensii expresive ale corpului actriței, construind un corp simultan uman și inuman. Artista numește acest proces „masque de corps”, desemnând creaturile hibride cărora le împrumută propriul trup. Esența corporalității hibride se reflectă în declarația sa: „Am lăsat păpușa să pună stăpânire pe corpul meu, pe mâinile mele, pe picioarele mele, pe fața mea, pe abdomen, pe fese și pe sufletul meu. Mi-a rămas doar vocea, pe care nu am cedat-o (încă)” [13 p. 24]. Vocea devine singurul element de autonomie, restul corpului fiind „colonizat” de păpușă.

Corpul hibrid capătă valențe mitice, amintind de figuri din mitologia europeană (bestiar, vrăjitoare, fiară). Păpușa nu este doar alter ego, ci un corp deteriorat care reflectă degradarea fizică și destrămarea identității. În calitate de regizoare și actriță, Schönbein depășește estetica convențională a păpușii integrând direct propriul corp în actul de animare, folosind totalitatea corporalității (mâini, picioare, față, spate, abdomen) ca parte a expresiei scenice și construind personaje hibride, situate la granița dintre actor și obiect. Ilka Schönbein nu prezintă păpușa ca obiect exterior, ci o transformă într-un organism scenic viu, integrând dansul și euritmia în actul de manipulare.

Prezența partajată în spectacol constituie un principiu definitoriu, unde manipularea vizibilă devine parte integrantă a limbajului artistic, iar actrița și păpușa „co-respiră”, conferind o autonomie vizuală a formei animate. Publicul percepe concomitent actrița și entitatea care „trăiește”, iar relația actor-păpușă se transformă într-un organism scenic comun. Explorarea spațiilor neconvenționale și libertatea sa creativă au condus la un stil intim, direct și participativ, care rupe barierele convenționale ale teatrului de animație printr-un limbaj scenic visceral. Ea atinge apogeul esteticii corpului hibrid printr-o poetică vizuală a metamorfozei, confirmând teatrul de animație ca spațiu al corporalității împărțite și al alterității poetice.

Considerat unul dintre cele mai remarcabile spectacole de animație din spațiul european, *Moby Dick* în regia lui Yngvild Aspeli introduce o valoare monumentală și arhetipală, extinzând corporalitatea hibridă către un organism scenic total. Regizoria nu se limitează la relația actor –

păpușă, ci se extinde spre spațiul scenografic și mediul digital, într-o coexistență multiplă. Adaptarea scenică după romanul lui Herman Melville se impune ca una dintre cele mai impresionante montări contemporane, unde păpușile impunătoare, actorii vizibili și mediul digital se armonizează într-o prezență partajată de mari proporții. Aspeli implică în montare șapte actori-păpușari, trei muzicieni și peste cincizeci de păpuși, de la dimensiuni liliputiene la proporții masive, animate colectiv de actori. Manipulatorii rămân vizibili, corpul lor contopindu-se cu cel al păpușii prin sincronizarea respirației, a centrului de greutate și a privirii. Rezultatul este o corporalitate comună, percepută ca o singură configurație scenică. Hibridizarea se extinde și în plan tehnologic, prin integrarea proiecțiilor video, muzicii live și scenografiilor vizionare, metamorfozând scena într-un organism dramatic total. Artista construiește un limbaj vizual expresionist, unde relația om – monstru și om – forță naturală devine nucleul simbolic al spectacolului. Prezența muzicienilor nu este doar acompaniament, ci parte integrantă a corporalității hibride, unde sunetul și ritmul devin corp sonor, sincronizat cu mișcările păpușilor și actorilor, contribuind la prezența partajată.

Prezența scenică este distribuită între actor, păpușă și mediul vizual, instituind o co-prezență multiplă. Păpușile grandioase, animate colectiv, presupun o coregrafie a manipulării, unde solidaritatea corporală transfigurează obiectul într-un organism scenic autonom. Sincronizarea respirației, a centrului de greutate și a privirii creează o prezență partajată complexă, unde corpul hibrid nu aparține unui singur actor, ci unei comunități scenice. Aici sunt oportune afirmările lui Tadeusz Kantor, care menționează: „Obiectul a încetat să mai fie un accesoriu al scenei, a devenit concurentul actorului” [14 p. 18]. Această reflecție se înscrie în estetica sa radicală, unde obiectul scenic nu mai este un simplu element decorativ, ci dobândește autonomie și forță dramatică, intrând într-o relație de tensiune și competiție cu prezența actorului.

Yngvild Aspeli demonstrează că formele de corp hibrid și prezență partajată nu sunt simple concepte teoretice, ci principii performative și etice. Prin păpuși monumentale, manipulare colectivă, muzică live și integrarea mediului digital, spectacolul devine un studiu vizual al coexistenței multiple. Spre deosebire de spectacolele mai intime (*Chaika*), *Moby Dick* impresionează prin scara monumentală și prin intensitatea vizuală, oferind spectatorului o experiență totală, unde corporalitatea hibridă redefinește percepția asupra teatrului de animație.

Aceste creații scenice evidențiază transformarea corpului hibrid într-un concept central al teatrului de animație din spațiul european. De la fuziunea intimă și fragilitatea memoriei (Belova) la abordarea satirică și performativă cu dans contemporan și păpuși sculpturale (Duda Paiva & Paul Selwyn Norton), de la grotescul vizual și corporalitatea împărțită (Ilka Schönbein) până la vizualitatea cinematografică și monumentalitatea epică a păpușilor (Yngvild Aspeli),

aceste montări explorează nu doar hibriditatea corporală, ci și dimensiuni interdisciplinare, unde vocea, corpul viu și obiectul animat se combină în arhitecturi performative centrate pe catharsis și reflecție. Noile estetici ale animației dezvăluie astfel un spectru amplu al prezenței partajate, în care relația dintre om și material devine motorul unei expresivități scenice profund reconfigurate.

Studiul comparativ al acestor spectacole arată că hibriditatea corporală și prezența partajată au depășit statutul de simple experimente estetice, afirmându-se ca principii constitutive ale teatrului de animație contemporan și conturând o evoluție consistentă de la fuziunea intimă dintre interpret și obiect la forme complexe de prezență partajată și corporalitate fragmentată.

Concluzii

Conținutul realizat în cadrul articolului evidențiază că hibriditatea corporală și prezența partajată constituie repere fundamentale în spectacolul de animație. Pornind de la fundamentarea conceptuală și continuând cu analiza unor spectacole reprezentative, se conturează o paradigmă scenică în care relația actor – păpușă depășește limitele convenționale ale manipulării obiectului și se transformă într-un proces complex de co-prezență, metamorfoză și fuziune corporală. Corpul hibrid se manifestă într-un spectru variat – fragilitate, grotesc, catharsis, monumentalitate, ritual, confirmând redefinirea limbajului teatral. Prezența partajată devine nucleul expresiei scenice, în care actorul și păpușa împart responsabilitatea performativă, iar spectatorul participă la o percepție multiplă, unde viața scenică se construiește ca experiență comună.

Regizorii contemporani utilizează corpul hibrid și prezența partajată nu doar ca instrumente estetice, ci ca principii constitutive ale unei noi paradigme performative. Ele oferă perspective inovatoare asupra corporalității și identității scenice, contribuind la redefinirea experienței teatrale ca act interactiv și emergent, produs de interacțiunea continuă dintre actor, păpușă și spectator. În acest sens, hibriditatea corporală și prezența partajată se afirmă ca repere teoretice și practice esențiale pentru dezvoltarea teatrului de animație european contemporan.

Referințe bibliografice

1. MALIKOVA, N. *Divadlo a jeho podoby*. Praga: Institut umění – Divadelní ústav, 2012. ISBN 978-8073730934.
2. JURKOWSKI, H. *Aspects of Puppet Theatre*. London; New York: Routledge, 2013. ISBN 978-0-415-64085-5.
3. BARBA, E. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London; New York: Routledge, 1995. ISBN 978-0-415-09791-4.
4. PLASSARD, D. *L'Acteur en effigie: Figures de la marionnette dans le théâtre contemporain*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 1992. ISBN 2-907906-10-4.
5. BELL, J. *Puppets, Masks, and Performing Objects*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. ISBN 978-0262522939.

6. SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2002. ISBN 978-0-415-23498-9.
7. ORENSTEIN, C. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London; New York: Routledge, 2014. ISBN 978-1138913837.
8. GILLES, A. *Des Acteurs et des Manipulateurs*. Paris: L'Harmattan, 1994. ISBN 2-7384-2514-9.
9. MELLO, A. „Trans-embodiment: Embodied practice in puppet and material performance.” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. 2016, vol. 21, no. 5, pp. 49–58. <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1223448>.
10. SOEHNLE, F. *Puppetry as a Medium of Contemporary Theatre*. Bochum: Figurentheater-Kolleg, 2010. ISBN 978-3936846042.
11. BELOVA, N. et T. IACOBELLI. *La Marionnette et l'Acteur: Corps en Dialogue*. Bruxelles: Les Oiseaux de Nuit, 2019. ISBN 978-2-930839-07-2.
12. LANGER, M. *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception: A Guide and Commentary*. Basingstoke: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1989. ISBN 978-0-333-44558-1.
13. SCHÖNBEIN, I. „J'ai laissé la marionnette prendre possession de mon corps.” *Alternatives théâtrales*. 2000, nr. 65–66.
14. KANTOR, T. *Leçons de Milan*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1990.

MODELUL DRAMATURGIC HIBRID: CONVERGENȚE ÎNTRE DOCUMENT ȘI FICȚIUNE ÎN TEXTUL DRAMATIC *ALTCINEVA* DE ANGELINA ROȘCA

THE HYBRID DRAMATURGICAL MODEL: CONVERGENCES BETWEEN
DOCUMENT AND FICTION IN THE DRAMATIC TEXT *SOMEONE ELSE* BY
ANGELINA ROȘCA-ICHIM

DUMITRIȚA MAXIMCIUC²⁷,
doctorandă, asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

ANGELINA ROȘCA-ICHIM²⁸,
doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-67548917>

CZU 792.02:821-2

821.135.1-2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.13>

Modelul dramaturgic hibrid reprezintă o formă de construcție scenică specifică teatrului contemporan, caracterizată prin convergența dintre document și ficțiune. Acest tip de dramaturgie integrează date factuale, mărturii, arhive și elemente biografice reale într-o structură ficțională și performativă, în care adevărul factual și cel artistic coexistă. Monodrama „Altcineva” de Angelina Roșca constituie un exemplu relevant al acestui model, fiind construită pe baza cazului real al

²⁷ E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

²⁸ E-mail: angelina.rosca@gmail.com

impostorului Frédéric Pierre Bourdin. Textul dramatic utilizează convenții documentare – precizia datelor, nume reale, contexte istorice verificabile – care sunt reconfigurate prin tehnici ficționale precum naratorul-personaj, interiorizarea psihologică, dramatizarea experienței și restructurarea cronologică. Convergența dintre document și ficțiune generează o dublă veridicitate, factuală și emoțională, punând în discuție noțiuni precum identitatea, memoria și autenticitatea. Materializarea scenică a piesei în montarea georgiană semnată de Giorgi Kaulashvili potențează aceste dimensiuni printr-un limbaj corporal și vizual simbolic, evidențiind fragmentarea identitară și performativitatea sinelui. Ansamblul dramaturgic și scenic configurează un discurs teatral hibrid, situat la intersecția dintre document, ficțiune și performativitate.

Cuvinte-cheie: model dramaturgic, hibrid, teatru, document, ficțiune

*The hybrid dramaturgical model represents a form of scenic construction specific to contemporary theatre, defined by the convergence of document and fiction. This type of dramaturgy integrates factual data, testimonies, archives, and real biographical elements into a fictional and performative structure in which the factual and artistic truth coexist. The monodrama *Someone Else* by Angelina Roșca constitutes a relevant example of this model, being based on the real case of the impostor Frédéric Pierre Bourdin. The dramatic text employs documentary conventions— precise data, real names, and verifiable historical contexts— which are reconfigured through fictional techniques such as the narrator-character, psychological interiorization, dramatization of experience, and chronological restructuring. The convergence of document and fiction produces a dual veracity, both factual and emotional, challenging notions of identity, memory, and authenticity. The Georgian stage production directed by Giorgi Kaulashvili amplifies these dimensions through a symbolic visual and corporeal language, highlighting identity fragmentation and the performativity of the self. The dramaturgical and scenic ensemble articulates a hybrid theatrical discourse situated at the intersection of document, fiction, and performativity.*

Keywords: dramaturgical model, hybrid, theater, document, fiction

Introducere

Modelul dramaturgic hibrid este o formă de structură scenică care combină mai multe tipuri de discurs și limbaje: documentar, ficțional, poetic, vizual, corporal, pentru a crea un spectacol în care granițele tradiționale dintre genuri și forme artistice devin permeabile. Integrează simultan elemente diverse: texte reale sau documentare (interviuri, arhive, articole, mărturii, documente), ficțiune și personaje reale, mișcare, dans, corp, sunet, multimedia, menit să creeze o experiență scenică complexă, în care realitatea și ficțiunea se influențează reciproc, iar spectatorul poate percepe adevărul factual și adevărul artistic în același timp [1]. Fiindcă teatrul hibrid este o formă contemporană de creație scenică, care „se reinventează din *spațiul gol* al lui Peter Brook, din *teatrul mort* al lui Tadeusz Kantor, din *teatrul sărac* al lui Grotowski, din *biomecanica* lui Meyerhold sau din *teatrul panică* al lui Arrabal – estetici metaforă sistemice în ordinul heteroclit al limbajului teatral [2 p. 85]. Ancorat în teoriile teatrului documentar (Carol Martin, Derek Paget) și ale teatrului postdramatic (Hans-Thies Lehmann, Fischer-Lichte), teatrul hibrid permite reprezentarea temelor sensibile – traumă, identitate, memorie – printr-un discurs dramaturgic și scenic ce depășește limitele dintre realitate și imaginație, exemplificat de creatori precum Anna Deavere Smith, Rimini Protokoll, Gianina Cărbunariu, Nicoleta Esinencu, Luminița Țicu, Mariana Starciuc, Angelina Roșca ș.a.

Documentarul ca bază a narațiunii și fictivizarea experienței în monodrama *Altcineva* de Angelina Roșca

În continuare, vom explora modalitățile prin care dramaturgia contemporană combină elemente documentare și ficționale, conturând un model hibrid de reprezentare, iar analiza se va concentra pe monodrama dramaturgului Angelinei Roșca – *Altcineva*, text dramatic bazat pe fapte reale, care reconstruiește viața și aventurile lui Frédéric Pierre Bourdin [3], cunoscut pentru multiplele sale imposturi, subliniind modul în care dramaturgul alternează între relatarea documentară și ficțiunea scenico-dramatică.

Altcineva este o piesă scrisă pentru un singur actor, o singură voce, o singură soartă care își schimbă măștile și îi obligă pe spectatori să se întrebe: Unde se află granița dintre crimă și dorința disperată de căldură? Se poate trăi viața altcuiva atunci când propria viață nu este de ajuns? Și cine suntem noi, spectatorii, gata să credem orice poveste, doar pentru că ne oferă speranță?

Tema imposturii este una dintre cele mai vechi din literatura universală. De la Falsul Dmitri din *Boris Godunov* al lui Pușkin până la thrillerurile psihologice contemporane, personajele își asumă vieți străine pentru a dobândi putere, iubire sau recunoaștere. În centru mereu se află setea de apartenență și credința celor care așteaptă o întoarcere miraculoasă. După cum susține autoarea, *Altcineva* intră în dialog cu această tradiție, arătând că povestea lui Frédéric Pierre Bourdin nu este doar o biografie, ci un motiv universal: omul care caută cu disperare un chip capabil să-i dăruiască iubire. Este istoria unui impostor care a transformat pierderea altora în propria salvare, pretinzând că este altcineva.

Monodrama se desfășoară ca o confesiune a lui Frédéric Pierre Bourdin despre setea de apartenență și prețul speranței împrumutate. Personajul traversează întregul spectru – de la goliciune la iubirea dobândită. El jonglează cu pauze psihologice, schimbări de intonație și gesturi ritualice, demonstrând cum un om se dizolvă în viața altuia. Crescut fără familie și cu sentimentul unei pierderi veșnice, Frédéric își transformă durerea în arta înșelăciunii.

După ani de rătăcirii prin internate și orfelinate, Bourdin a ales să se elibereze de agresiunea și violența care îl urmăreau într-un mod neobișnuit. A convins autoritățile că trupul lui Bourdin fusese găsit la München, apoi a început să adopte noi identități. Pentru capacitatea sa incredibilă de a se transforma în oameni de vârste și naționalități diferite, Frédéric Pierre Bourdin a primit supranumele „cameleonul din Nantes”. În zece ani a inventat zeci de personaje, a trăit în peste cincisprezece țări și a vorbit cinci limbi. În dorința nestăvilită de a primi iubire – chiar și de la o mamă străină – Bourdin a mers până la capăt și, în 1997, s-a prezentat drept un adolescent dispărut din Texas. Dispariția lui Nicholas Barclay fusese raportată pe 13 iunie 1994, la San Antonio, când acesta avea 13 ani. Bourdin, la 23 de ani, a reușit să convingă poliția și, mai ales,

familia copilului dispărut că el era fiul, fratele și nepotul lor. Totuși, scopul său nu a fost atins: mama lui Nicholas s-a arătat distantă și s-a comportat ciudat. Aceasta l-a făcut pe Frédéric să creadă că ea ascunde crima celuilalt fiu, Jason, care l-ar fi ucis pe Nicholas. Bourdin s-a predat autorităților și a cerut investigarea crimei. În timpul anchetei, Jason a murit din cauza unei supradoze, iar dosarul a fost închis din lipsă de probe. În privința lui Bourdin, autoritățile nu știau cum să-l pedepsească. Psihiatrii au stabilit că era sănătos. Niciun act legislativ nu se potriveaua faptei sale. Nu s-au găsit motive sexuale sau financiare. Singura lui țintă era satisfacția morală. Pe 9 septembrie 1998, Frédéric a apărut în fața tribunalului din San Antonio, acuzat de mărturie mincinoasă și de folosirea documentelor false. Atunci a apărut în viața lui avocata franceză Isabelle, care i-a redat, prin iubire, identitatea pierdută. După aceasta, Bourdin a mărturisit: „Am devenit eu însumi. Și punct.”

Această dramă nu este doar o poveste despre înșelăciune, ci o explorare a nevoii umane de a fi recunoscut și iubit, chiar cu prețul durerii altora.

Monodrama *Altcineva*, materializată scenic de Giorgi Kaulashvili cu actorul Jorji Dvalishvili la Teatrul *Sandro Ahmeteli* din Tbilisi în 2024 (Art Director al proiectului – Irakli Gogia), se înscrie în tradiția teatrului documentar, printr-o construcție dramaturgică care implică ficțiunea. Protagonistul, Frédéric Pierre Bourdin, în montarea georgiană devine astfel atât narator, cât și personaj central, iar spectacolul devine un laborator al identităților multiple, al minciunii, al memoriei și al percepției sociale. Această piesă prezintă un model dramaturgic hibrid, în care convențiile documentare – date istorice, nume reale, locuri precise, dialoguri cu autoritățile – se împletesc cu tehnici ficționale: interiorizarea psihologică, introspecția personajului, secvențe dramatice și momente de tensiune care accentuează teatralitatea. Evenimentele reale – dispariția lui Nicholas Barclay, impostura lui Bourdin, implicarea autorităților și a familiei – constituie scheletul narativ. Textul păstrează date precise: date calendaristice, orașe (San Antonio, Grenoble, Pau), nume reale și circumstanțe ale dispariției, conturând un veritabil cadru documentar. Această precizie oferă spectatorului o ancoră factuală, care conferă credibilitate întregii povești. Dincolo de evenimentele istorice, textul introduce elemente ficționale sau dramatizate: emoțiile personajului, reflecțiile interioare, dialogurile intime cu mama, cu Beverly sau cu colegii și autoritățile. Fiecare scenă îmbină tensionarea dramatică cu autenticitatea psihologică, transformând experiența reală într-un spectacol care provoacă empatie și introspecție.

Textul dramatic are la bază mai multe tehnici narrative și teatrale, printre care:

- Narator-personaj: Frédéric povestește în primă persoană, adresându-se direct spectatorului, combinând monologul cu acțiunea scenică. Aceasta generează un efect de

confesiune și implică publicul în procesul de veridicitate.

- Intercalarea citatelor și a detaliilor factuale: anume secvențe precum apelurile telefonice la Centrul Național pentru Copii Dispăruți sau analiza biometrică a ochilor și urechilor creează tensiune documentară.

- Reconstituirea interioară a personajului: fiecare transformare a lui Frédéric – schimbarea accentului, a aspectului fizic, asumarea identității lui Nicholas – este prezentată detaliat, îmbinând realitatea cu ficțiunea actorului și cu introspecția psihologică.

- Tensionarea temporală: cronologia reală este ajustată dramaturgic pentru a evidenția progresia identității false și consecințele ei asupra psihicului protagonistului, punând spectatorul în centrul dilemei dintre realitate și ficțiune.

Convergențe între document și ficțiune

Monodrama conține în compoziția sa câteva strategii clare prin care documentul și ficțiunea se întrepătrund. De exemplu, fapte istorice și interiorizarea psihologică, dat fiind faptul că documentul (rapoarte, telefoane, date oficiale) este filtrat prin perspectiva subiectivă a protagonistului, generând o dublă veridicitate – cea factuală și cea emoțională. De asemenea, se întrepătrund identitatea și rolul, din moment ce Bourdin joacă identitatea altcuiva, creând un spațiu de intersecție între real și simulacru. Publicul este confruntat cu dilema adevăr-ficțiune la nivelul empatiei. Tensiunea narativă este și ea o strategie. Evenimentele reale capătă dramatism prin montajul secvențelor, alternarea monologului confesiv cu acțiunea concretă. Piesa explorează mecanismele minciunii, ale manipulării și ale relațiilor familiale. Respectiv, o altă strategie ar fi spectacolul ca laborator social și psihologic. Hibridul dramaturgic permite: explorarea identităților multiple și fragmentate; examinarea relației dintre adevăr, percepție și memorie; implicarea spectatorului în evaluarea veridicității, punând sub semnul întrebării limitele autenticității; studierea mecanismelor psihologice ale imposturii, alienării și reconcilierii cu sine. Textul dramatic se încheie cu o afirmație existențială: Frédéric devine el însuși, simbol al eliberării și al reconcilierii, închizând cercul între faptele istorice și ficțiunea dramatică. Această tensiune între real și ficțiune, între document și ficțiune, constituie nucleul modelului dramaturgic hibrid.

Correspondențe între dramaturgia piesei *Alcineva* și estetica scenică a montării georgiene. De la scena băii – metafora purificării imposibile – la kinetica identității: corpul fragmentat și instabil

Textul explorează performativitatea identității, fragilitatea sinelui, nevoia de apartenență, minciuna ca mecanism de supraviețuire, tensiunea dintre biografie reală și reconstrucție

fițională. Montarea scenică a lui Giorgi Kaulashvili își asumă vizual și corporal aceste teme, dezvoltându-le printr-un limbaj intens fizic. Imaginea actorului scufundat într-o cadă cu apă roșie trimite la imposibilitatea resetării identității. În text, personajul oscilează între confesiune și manipulare, între adevăr și ficțiune. Scena băii vizualizează aceste contradicții: apa tulbure = biografie amestecată cu invenții; expunerea corpului = vulnerabilitate asumată și manipulat; cada izolată = spațiu al autoinventării. Este o traducere scenică a pasajelor confesive, unde personajul își „spală” identitățile fără a reuși să se curețe de ele.

Regia utilizează corpul actorului în posturi tensionate pentru a exprima fragmentarea psihologică, ruptura dintre identitatea asumată și cea reală, criza de sine. În text, Bourdin este o colecție de identități *împrumutate*, un personaj fracturat; pe scenă, această fractură devine vizibilă prin corpul parcă străin de sine. Decorul minimalist, claustrofobic (folii reflectorizante, suprafețe dure), trimite la atmosfera piesei – un spațiu-laborator în care personajul se analizează, se demontează și se reconstruiește prin discurs. Scenografia devine o extensie a dramaturgiei. Textul prezintă un personaj în continuă transformare. Montarea ilustrează aceste treceri prin costume: nuditate/semi-nuditate → identitate dezgolită; halat roșu → ritual intim, spațiu de confesiune; haine sport/neutre → identități adolescente sau *împrumutate*. În dramaturgie, Bourdin își schimbă vârste, roluri și biografii; vizual, costumul devine marcajul acestor metamorfoze. Piesa este construită ca un monolog interior-confesiv, iar montarea îl transformă într-o performanță corporală. Imaginile pe care le vedeți surprind neliniștea, anxietatea, confuzia și intensitatea dramatică, corespunzând felului în care textul prezintă un personaj care oscilează între autojustificare și autoiluzionare. Monodrama operează pe trei niveluri – document (biografie reală), ficțiune (interiorizări, reconstrucții imaginare), performativitate (actul de a „deveni” altul).

Materializarea scenică reflectă aceste niveluri: document – corpul actorului expus, tensiunile psihologice reproduce; ficțiune – atmosferă stilizată, spațiu simbolic, gesturi intensificate; performativitate – treceri între identități, corporalitate schimbătoare, ritmuri contorsionate. Rezultatul este o sinteză estetică, un spectacol în care dramaturgia și imagistica scenică funcționează interdependent.

Învingătoare a concursului internațional de dramaturgie organizat de Festivalul Internațional *Batumi Monodrama*, piesa *Altcineva* a fost materializată inițial în versiune video cu titlul *Someone Else*. Același regizor Giorgi Kaulashvili scoate premiera pe 30 octombrie 2021 în cadrul Festivalului *Batumi Monodrama* cu actorul Giorgi Tskhadadze și artistul Irakli Biliseishvili.

Cea de a doua versiune a piesei *Altcineva*, realizată la Teatrul Dramatic *Sandro Ahmeteli* din Tbilisi (montare pe care am analizat-o în acest articol), a avut premiera în Spania, la

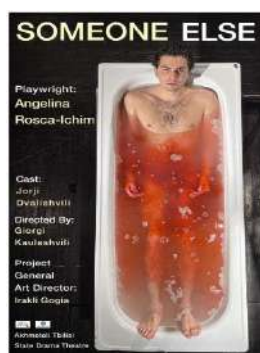
Festivalul Internațional *La Teatreria de Abrego Il Encuentro Internacional de Monodrama de Espana* (Cantabria, 27.04.2024) [4]. Spectacolul a intrat rapid în circuitul festivalier internațional, fiind prezentat la numeroase festivaluri, printre care se numără: Festivalul Internațional de monospectacole ВІДЛЮННЯ (Kamianske, Ucraina, 14.09.2024); Festivalului Internațional al spectacolelor de forme mici *Tbilisi Pomegranates* (Tbilisi, Georgia, 26 Septembrie 2024); Festivalului Internațional *Armmono Fest* (Erevan, Armenia – 2.10.2024). Ulterior, producția *Altcineva/ Someone Else* a participat la *Ethos International Theatre Festival* de la Ankara, Turcia (21.10.2025), în cadrul ediției a XVII-a, unde a fost întâmpinată cu aprecierea publicului și a reprezentanților culturali prezenți, inclusiv ambasadorul Archil Kalandia. În anul 2026 *Someone Else* a evoluat la Festivalul *Les Rencontres Internationales de Théâtre Universitaire* (Liège, Belgia, 25.02.2026). Iar în octombrie 2026 spectacolul va participa la Festivalului Internațional de teatru MOST (Hanovra, Germania).

Concluzii

Monodrama *Altcineva* exemplifică perfect modelul dramaturgic hibrid, în care documentul și ficțiunea se intersectează pentru a crea un spațiu scenic complex, în care realitatea și imaginația coexistă și se influențează reciproc.

Prin combinarea faptelor reale, introspecției psihologice și performativității corpului, textul și montarea explorează fragilitatea identității, mecanismele imposturii și tensiunea dintre adevăr și ficțiune, generând o dublă veridicitate – factuală și emoțională. Naratorul-personaj, corpul actorului, scenografia și costumele transformă piesa într-un laborator social și psihologic, invitând publicul să evalueze limitele autenticității și să participe activ la construcția sensului. Parcursul internațional al montării georgiene demonstrează universalitatea temelor abordate și relevanța dramaturgiei hibride în teatrul contemporan, unde documentul devine ficțiune, iar ficțiunea dobândește ancoră reală, conturând un model estetic inovator și contemporan.

Figura 1. Afiş spectacolul *Someone Else* Tbilisi **Figura 2.** Afiş spectacol *Altcineva* Akhmeteli Theatre



Sursa: <https://biletebi.ge/theatres/virac-sxva-premiera>

Sursa:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=7713940678638273&set=pb.100000672512535.-2207520000&type=3>

Referințe bibliografice

1. PAVIS, P. *Dicționar de teatru: termini, concept și analiză*. Toronto: University of Toronto Press, 1998, ISBN 0-8020-4342-9 (cloth). ISBN 0-8020-8163-0 (paper).
2. RĂDULECU, C. Spre un teatru hybrid. *Colocvii teatrale*. 2018, nr. 25, pp. 77–86. ISSN 2285-5912. ISSN-L 1584-4927.
3. GRANN, D. The chameleon: The many lives of Frédéric Bourdin. *The New Yorker*. 2008, 4 august. Disponibil: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/08/11/the-chameleon-annals-of-crime-david-grann>. [accesat 2026-02-19].
4. ROSCA ICHIM, A. *Someone else*. Spectacolul Teatrului Dramatic din Tbilisi. Sandro AHMETELI (regizor) la Festivalul Internațional La Teatreria de Abrego II Encuentro Internacional de Monodrama de Espana. Cantabria, 2024, 27 april. Disponibil: <https://teatroabrego.com/espectaculos-ii-encuentro-internacional-monodrama/> [accesat 2026-02-19].

FESTIVALUL DE TEATRU: DE LA SĂRBĂTOARE STRADALĂ LA PROIECT CULTURAL CU REZONANȚĂ INTERNAȚIONALĂ

THE THEATER FESTIVAL: FROM STREET CELEBRATION TO CULTURAL PROJECT WITH INTERNATIONAL RESONANCE

LIUBA ROZDOVAN²⁹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-6175-332X>

SVETLANA TÂRȚĂU³⁰,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.092

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.14>

În ultimele decenii Europa a cunoscut o creștere semnificativă a numărului de festivaluri de teatru, acest proces fiind asociat și influențat prin prisma schimbărilor culturale, economice, tehnologice și politice de amploare. Articolul ce urmează este o analiză succintă a factorilor determinanți, ce contribuie la expansiunea sectorului festivalier teatral. La baza identificării acestor factori stau concluziile studiilor în domeniul sociologiei, antropologiei, politicilor publice și economiei culturii. Apariția de noi festivaluri devine un rezultat al convergenței dintre democratizarea accesului la cultură, globalizarea schimburilor artistice, dezvoltarea urbană și optimizarea modelelor de finanțare culturală.

Cuvinte-cheie: festival de teatru, diversitate culturală, mobilitate artistică, acces la cultură, diversificarea publicului, identitate culturală

In the recent decades, Europe has experienced a significant increase in the number of theater festivals; this process is influenced by large-scale cultural, economic, technological and political

²⁹ E-mail: liubarozdovan@gmail.com

³⁰ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

changes. The following article presents a brief analysis of the determining factors that contribute to the expansion of the theater festival sector. The identification of these factors is based on the conclusions of studies in the fields of sociology, anthropology, public policy and the economy of culture. The emergence of new festivals is becoming a result of the convergence between the democratization of access to culture, the globalization of artistic exchanges, urban development and the optimization of cultural financing models.

Keywords: *theater festival, cultural diversity, artistic mobility, access to culture, audience diversification, cultural identity*

Introducere

Astăzi, mai mult ca oricând, denumirea de *festival* este atribuită unui număr imens de evenimente cu caracter tematic divers: festivaluri de teatru, muzică, film sau artă vizuală, festivaluri de tradiții populare sau artizanat, festivaluri multidisciplinare, festivaluri de gastronomie.

Cu siguranță, ne putem întoarce la Atena, în Grecia Antică, pentru a urmări originile primelor festivaluri, în esență politico-religioase, precum Jocurile Olimpice, fondate în secolul al VIII-lea î.Hr. Însă, în Europa Occidentală, între secolele al XII-lea și al XVIII-lea, evenimentele culturale au început să capete forma pe care o cunoaștem astăzi. Sărbătorile tradiționale locale, precum carnavalul, parada muzicală, au contribuit la stabilirea unui model de consum cultural al comunității și au accentuat identificarea indivizilor cu propriul oraș, localitate.

Trebuie menționat că, deși modelul contemporan de festival, care inițial era dedicat muzicii și practicat în Europa începând cu a doua jumătate a sec. al XIX-lea, popularizarea festivalului s-a dovedit a fi un fenomen al secolului al XX-lea, iar vechiul continent devine unul dintre cele mai dinamice spații pentru organizarea festivalurilor de teatru. Evoluția nu este doar cantitativă, ci și calitativă: festivalurile s-au diversificat în privința formelor artistice, publicului, strategiilor de management și comunicare. Festivalurile actuale nu reprezintă doar platforme culturale și spații alternative pentru experiment artistic, dar și o experiență comunitară intensă, motoare economice urbane, forme de diplomație culturală.

În cele ce urmează vom prezenta factorii esențiali care au determinat creșterea cantitativă și calitativă privind organizarea de festivaluri de teatru și evenimente culturale conexe. Analiza este structurată în patru categorii, ale căror elemente rămân interconectate și se completează reciproc: *factori culturali și sociali, factori economici și urbanistici, politici publice și cadre instituționale, globalizarea și schimburile internaționale.*

Factori culturali și sociali

Democratizarea accesului la cultură la nivelul întregii societăți este un concept intens promovat după anii 1980 în Europa. Acest fapt a stimulat organizarea de festivaluri ca instrumente de accesibilizare și includere culturală prin oferirea posibilităților de participare la

evenimente pentru categorii sociale variate, eliminând bariere de statut social sau economic al spectatorului. Teatrul nu mai este privit ca un produs destinat elitei sociale. Extinderea accesului la cultură, oferirea de noi forme de culturalizare rapidă și intensă a permis implicarea comunității în procesele culturale și implementarea de inițiative comunitare, astfel festivalul fiind o experiență temporară a întregii comunități. Perioada de desfășurare a festivalului modifică parțial ritmurile cotidiene atât pentru artiști, cât și pentru public, spațiul festivalier capătă o nouă esență, în care întâlnirea, prezența, comunicarea devin indispensabile. Publicul nu este doar spectator, ci devine parte dintr-o comunitate, un element al co-prezenței, al dialogului, al schimbului de experiență.

Natura festivalului a dus la *diversificarea publicului*, astfel ar fi complicat să alcătuim un portret tipic unui spectator, participant al festivalului. În acest context, cercetătoarea franceză Isabelle Garat menționează o caracteristică comună pentru toate tipurile de evenimente, „sărbătorile și festivalurile sunt spații sociale de întâlnire, de reuniuni amicale sau familiale, participarea unei singure persoane este rar întâlnită, prezența la un eveniment reprezintă, pe lângă alte aspecte, o dovadă de apartenență la un grup” [1 p. 279].

Astfel, concomitent cu obiectivele de culturalizare și educare artistică, festivalul răspunde la o necesitate socială primordială a individului *de a fi împreună*, de a socializa live într-un spațiu și timp organizate, centrate în jurul unei experiențe comune. Aceste momente schimbă cotidianul, ritmul obișnuit, oferind noi cunoștințe, emoții și trăiri. „Evenimentele din cadrul artelor spectacolului sunt experiențe pe care oamenii pot alege să le trăiască în timpul liber, pentru majoritatea participarea, fiind o activitate de recreere” [2 p. 8]. Din punct de vedere al consumului cultural, tendințele actuale modelează un public mai mobil, mai educat artistic, interesat de experiențe artistice imersive și interdisciplinare. Iar în acest context, organizarea unui festival trebuie să răspundă acestor necesități prin programe artistice variate, evenimente complementare, precum ateliere, instalații, discuții publice, expoziții, lansări de carte. Cunoașterea publicului în toate dimensiunile sale rămâne esențială pentru oricine își propune să mențină și să reinventeze întreaga experiență a festivalului în timp și spațiu.

În contextul globalizării, pentru a consolida *identitatea culturală locală*, orașele și regiunile europene folosesc festivalurile drept mijloc important de promovare a imaginii. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), eveniment model al artelor spectacolului, creat din dragoste de teatru, de oraș, de comunitate, a consolidat imaginea României în circuitul mondial al culturii și artelor spectacolului, aducând anual la Sibiu, începând cu 1993, personalități marcante din domeniu și zeci de mii de pasionați de cultură [3]. Timp de zece zile, FITS folosește spațiul orașului într-o manieră spectaculoasă: piețe, biserici, străzi medievale, zone industriale, iar comunitatea teatrală urbană și internațională contribuie progresiv la

promovarea imaginii Sibiului, fiind recunoscut, în această perioadă, drept Capitală Culturală Mondială.

Factori economici și urbanistici

Organizarea unui festival de teatru sau alt eveniment cultural, indiferent de dimensiune, perioadă de timp, tematică, necesită *investiții financiare* prin sponsorizări și parteneriate publice și private. Astfel, festivalurile sunt analizate tot mai des ca investiții economice, care generează un impact economic local. Pe durata festivalului, prin creșterea fluxului turistic sunt ocupate mai multe spații hoteliere, sporește consumul local de produse și servicii (restaurante, transport, comerț). Contractarea unor companii de prestări servicii pentru organizarea evenimentului, precum tipografii, servicii de securitate, chirie de echipamente, generează venituri suplimentare pentru economia și bugetul local. Festivalul contribuie și la crearea de noi locuri de muncă temporare, iar pe termen lung crește vizibilitatea regiunii, atrăgând noi investiții și turiști și înafara perioadei festivalului.

Administrațiile publice locale folosesc festivalurile ca *instrumente de regenerare urbană și rurală* prin aplicarea de măsuri de revitalizare a cartierelor sau a unor zone neutilizate (spații post-industriale transformate în săli alternative de teatru, o piață abandonată reamenajată temporar pentru spectacole, cu scenă, spațiu pentru public, iluminat). După festival zona rămâne îmbunătățită și începe să fie folosită mai des de către membrii comunității. Festivalurile devin, astfel, catalizatori ai dezvoltării unei localități cu potențial creativ, locurile atractive stimulează viața culturală și încurajează dezvoltarea economică și socială a regiunii.

Un exemplu este *Parcul Plutitor* din Rotterdam, o inițiativă urbană vizionară amplasată în portul Rijnhaven, pe râul Meuse. Creat în 2018 printr-o colaborare între *Audi Environmental Foundation*, *Clear Rivers (fosta Fundație Recycled Island)* și municipalitate, acest arhipelag verde de 140 m² este construit din deșeuri de plastic reciclate, colectate direct de pe căile navigabile locale. Compus din 28 de module hexagonale interconectate - fiecare de aproximativ 5 m² – parcul este ancorat în râu și cuprinde locuri de relaxare, vegetație și habitate pentru fauna acvatică și terestră. Această infrastructură ecologică este o platformă flexibilă pentru uz comunitar, găzduind prânzuri, întâlniri și spectacole de teatru și muzică, ceea ce favorizează îmbunătățirea vieții sociale și economice, promovarea conexiunilor între diferite comunități, sporirea atractivității turistice [4].

În cadrul cercetării efectuate de BOP Consulting pentru raportul *Impactul economic al festivalurilor de la Edinburgh* a fost realizat un sondaj, în care respondenții au fost rugați să se pronunțe referitor la importanța festivalului în decizia lor de a vizita acest oraș și această țară. Proporția publicului prezent la festivaluri, care numește festivalurile drept „singurul motiv pentru

care vin” în Scoția, a crescut de la 33% în 2010 la 43% în 2015. În 2022, aceasta a crescut din nou și, pentru prima dată, de când au început să fie analizate aceste date, mai mult de jumătate dintre vizitatorii non-locali (52%) au raportat că festivalurile au fost singurul lor motiv pentru vizitarea, în 2022, a Scoției. Acest lucru relevă faptul că festivalurile au devenit un factor declanșator puternic în atragerea publicului în Scoția în această perioadă [5 p. 4].

Un aspect important pentru dezvoltarea festivalului de teatru este *profesionalizarea sectorului cultural* european. Pentru promovarea rolului artei teatrale, politicilor culturale, inovației și cooperării, pentru realizarea proiectelor culturale activează numeroase rețele de manageri culturali. Ca exemplu poate fi citată *Asociația Festivalurilor Europene*, inițiată în 1952 de către cincisprezece membri și care cuprinde acum peste o sută de evenimente dedicate muzicii, dansului, teatrului și/sau combinării altor expresii artistice, difuze în peste treizeci de orașe și regiuni [6]. Asemenea infrastructuri favorizează apariția și sustenabilitatea evenimentelor. Festivalurile europene sunt conectate printr-o rețea de căi atât *reale*: conexiuni între artiști, spectatori, tehnicieni, bunuri și servicii, spații asigurate pentru circulația producțiilor culturale; cât și *virtuale*: idei creative, modele artistice, comportamente sociale, vizibilitate, descoperire de noi talente, recunoaștere artistică.

Festivalul de teatru funcționează nu doar ca spațiu de creație artistică și dialog intercultural, ci este și un laborator de practici manageriale, educaționale, fundraising, politici de comunicare, relații internaționale, ceea ce a evidențiat necesitatea unor specialiști bine pregătiți în domeniul managementului cultural. În acest context au fost dezvoltate noi *programe universitare de management cultural*, iar festivalurile de teatru contribuie direct la conținutul acestor programe, oferind studii de caz reale, stagii de practică, parteneriate instituționale și oportunități de învățare, adaptate la realitățile pieței culturale.

Politici publice și cadre instituționale

Promovarea și susținerea artelor spectacolului devine o strategie prezentă în politicile culturale la nivel european, național sau local. *Instituțiile publice și rețelele institutelor culturale* din Uniunea Europeană au generat programe ce facilitează mobilitatea artiștilor, coproducțiile internaționale, circulația spectacolelor. Aceste programe stimulează festivalurile să devină noduri culturale internaționale.

Uniunea Europeană a lansat programul *Creative Europe (Europa creativă)*, prin intermediul căruia oferă finanțare pentru proiectele din artele spectacolului, promovând inovația și mobilitatea artistică, stimulând diversitatea culturală și cooperarea transfrontalieră. Conform datelor Eurostat, 8,7 milioane de persoane din UE își desfășoară activitatea în sectorul cultural și creativ, echivalentul a 3,8% din forța de muncă totală din UE, reprezentând 1,2 milioane de

întreprinderi [7]. Artele spectacolului se numără printre primele trei sectoare finanțate în cadrul componentei *Cultură* a programului *Europa creativă*, după sectoarele patrimoniu și muzică, fiind un sector care depinde în mare măsură de finanțarea publică.

Politicile culturale reprezintă un instrument esențial prin care statul și autoritățile locale susțin, reglementează și promovează viața culturală a unei comunități. În acest context, festivalurile de teatru ocupă un loc deosebit, deoarece ele nu sunt doar evenimente artistice punctuale, ci adevărate platforme de dialog cultural, educație artistică și dezvoltare socială. Includerea festivalurilor de teatru în politicile culturale este, așadar, o necesitate strategică pentru consolidarea identității culturale și pentru stimularea participării publicului la actul artistic prin democratizarea accesului la cultură. Includerea festivalului de teatru în politicile culturale pe termen lung are un rol important în educația tinerilor și în formarea unui public avizat.

Tot mai multe municipalități stimulează promovarea evenimentelor artistice în oraș, asigurând un echilibru între zonele centrale și înfloritoare și cartierele îndepărtate sau defavorizate. Un exemplu este programul municipal *District Cultural* din Barcelona, care vizează distribuirea ofertelor culturale în toate cartierele Barcelonei, inclusiv în zonele periferice, mai puțin dezvoltate [8 p. 14]. Prin acest program sunt organizate activități culturale gratuite, inclusiv cinema, muzică live, circ, teatru, dans, artă și discuții, în diverse cartiere ale Barcelonei. Programul îmbină patru componente-cheie: ESCENA, secțiune prin care sunt oferite reprezentații de artă performativă în toate cartierele; PANTALLA, un circuit de film, care prezintă filme internaționale și locale, inclusiv animație pentru copii; TEMPORALS, un program de expoziții de artă contemporană, care implică comunitățile locale cu rolul de participanți culturali activi; și ARGUMENTA, o serie de conferințe în care experții împărtășesc cunoștințe cu societatea civilă dintr-o perspectivă critică.

Globalizarea și schimburile internaționale

Schimburile culturale internaționale și circulația artiștilor au stimulat sporirea ofertei pe segmentul de evenimente culturale internaționale. În acest context, festivalurile de teatru au devenit platforme dinamice de dialog intercultural, cu oportunități mari de dezvoltare artistică și vizibilitate sporită pentru un public larg și pentru mediul profesionist. Diversitatea artistică generează o ofertă culturală unică, publicul și artiștii au acces să cunoască stiluri, tradiții și forme teatrale din întreaga lume. Contactul cu practicile teatrale internaționale duce la creșterea calității artistice și la dezvoltarea managementului cultural, iar utilizarea noilor tehnologii stimulează apariția unor forme hibride de spectacol (teatru multimedia, performance digital, experiențe imersive).

Globalizarea și mobilitatea artistică deschid uși către fonduri europene sau internaționale și colaborări între instituții culturale din diferite țări. Un rol major în promovarea artelor spectacolului îl au rețelele de festivaluri (*European Festivals Association (EAN)*, *European Shakespeare Festivals Network*, *YOUROPE European Festival Association*, *International Network for Contemporary Performing Arts (IETM)* etc.). Formarea acestor rețele a creat sinergii ce permit creșterea vizibilității internaționale, partajare de resurse, schimb de experiență și dialog intercultural, cercetare și analiză. Aceste rețele stimulează multiplicarea festivalurilor de teatru după modele deja validate.

Proiectul *Perform Europe*, înființat în 2020 de către Uniunea Europeană prin programul *Creative Europe* și co-inițiat de consorțiul format din *IETM*, *EAN*, *Circostrada*, *European Dancehouse Network* și *IDEA Consult*, este un mecanism de finanțare orientat spre sectorul european al artelor spectacolului. Prin intermediul apelurilor sale deschise, promovează practici de turneu transfrontaliere sustenabile, o circulație geografică echilibrată a producțiilor teatrale, dinamizarea accesului la cultură. Ediția-pilot a *Perform Europe* (2020-2022) a sprijinit 19 parteneriate artistice, ultima ediție (iulie 2024 – noiembrie 2025) a avut 42 de parteneriate inclusive, sustenabile cu granturi totale de 2,1 milioane euro [9].

Concluzii

Creșterea cantitativă și calitativă a festivalurilor de teatru în Europa este rezultatul interacțiunii complexe dintre factori culturali, economici, politici și globali. Festivalurile răspund atât nevoilor publicului contemporan cât și strategiilor urbane, politicilor culturale și transformărilor artistice. Ele funcționează ca spații de întâlnire între creativitate, dezvoltare urbană și diplomație culturală. Acest ecosistem divers și interconectat explică dinamica ascendentă a festivalurilor de teatru și sugerează că rolul lor în peisajul european va continua să crească, fiind un spațiu generator de oportunități pentru noi colaborări, profesionalizare artistică, pentru stimularea industriilor creative, dezvoltare durabilă.

În concluzie, includerea festivalului de teatru în politicile culturale reprezintă o investiție în dezvoltarea culturală, educațională și socială a comunității. Prin sprijin instituțional coerent și prin strategii culturale bine definite, festivalurile de teatru pot deveni piloni ai vieții culturale, contribuind la consolidarea identității culturale și la creșterea calității vieții sociale.

Referințe bibliografice

1. GARAT, I. La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale. *Annales de Géographie*. 2005, nr. 643, pp. 265-284. ISSN 1777-5884. Disponibil: https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2005_num_114_643_21421 [accesat 2025-12-01].

2. GHINEA, Cristina-Maria. *Revoluția digitală ca revoluție culturală. Modificarea paradigmei de comunicare a instituțiilor și evenimentelor culturale*. Rezumatul tezei de doctorat. Sibiu, 2019.
3. *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu: Istorie*. Disponibil: https://www.sibfest.ro/ro/despre-noi?about=about_us [accesat 2025-12-07].
4. *Recycled park: floating plastic waste turned into sustainable green space*. Disponibil: <https://rotterdammakeithappen.nl/en/stories/recycled-park-floating-plastic-waste-turned-into-sustainable-green-space/> [accesat 2026-01-08].
5. *Economic Impact of Edinburgh Festivals: Technical report*. Edinburgh, 2023. Disponibil: https://www.edinburghfestivalcity.com/assets/old/Impact_Study_2022_Technical_Report_original.pdf [accesat 2026-01-08].
6. *European Festivals Association*. Disponibil: <https://www.european-festivals.eu/we-are-efa> [accesat 2026-01-10].
7. *Politicile UE și sectorul artelor spectacolului*. Disponibil: <https://culture.ec.europa.eu>. [accesat 2025-12-15].
8. POLIVTSEVA, E. *Festivals in Context: The Role of the Arts in Local Cultural Policy*. Disponibil: <https://www.european-festivals.eu/files/Festivals-in-Context-Role-Arts-Local-Cultural-Policy-Elena-Polivtseva.pdf> [accesat 2026-01-08].
9. *Perform Europe*. Disponibil: <https://performeurope.eu> [accesat 2025-12-20].

FENOMENUL POLIFONIEI ÎN COMPONENTELE FILMULUI CONTEMPORAN

THE PHENOMENON OF POLYPHONY IN THE COMPONENTS OF CONTEMPORARY FILM

VLAD EFTIMIE³¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
asistent universitar, Universitatea *Hyperion*, București

<https://orcid.org/0009-0000-5338-6179>

CZU 791.22:781.42

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.15>

Lucrarea analizează modul în care polifonia – concept preluat din muzică și extins în lingvistică și literatură (notabil prin opera lui Mihail Bahtin) – se manifestă și în cinematografia contemporană. Explorează modul în care filmul modern integrează simultan mai multe niveluri de expresie (vizual, auditiv, narativ, simbolic), generând o structură complexă, deschisă interpretărilor multiple. Lucrarea pornește de la ideea că filmul contemporan a depășit structurile narrative liniare și a adoptat o construcție polifonică, în care mai multe „voci” (personaje, perspective narrative, planuri temporale, stiluri vizuale și sonore) coexistă fără a fi subordonate unui centru unic de sens. Astfel, spectatorul este invitat să participe activ la decodificarea mesajului cinematografic, devenind co-autor al semnificației. Polifonia este tratată nu doar ca o metodă narativă, ci și ca o estetică a complexității, în care forma și conținutul reflectă pluralitatea realităților contemporane.

Cuvinte-cheie: *polifonie, narațiune, temporalitate, perspectivă, juxtapunere, simultaneitate, vizual*

³¹ E-mail: vlad@mavestudio.ro

The paper analyzes how polyphony— a concept borrowed from music and later expanded in linguistics and literature (notably through the work of Mihail Bahtin)— also manifests itself in contemporary cinema. It explores how modern film simultaneously integrates multiple levels of expression (visual, auditory, narrative, symbolic), generating a complex structure open to multiple interpretations. The paper starts from the idea that contemporary film has moved beyond linear narrative structures and adopted a polyphonic construction, in which multiple “voices” (characters, narrative perspectives, temporal planes, visual and sonic styles) coexist without being subordinated to a single center of meaning. Thus, the viewer is invited to actively participate in decoding the cinematic message, becoming a co-author of the meaning. Polyphony is approached not only as a narrative method, but as the aesthetics of complexity, in which the form and content reflect the plurality of contemporary realities.

Keywords: polyphony, narrative, temporality, perspective, juxtaposition, simultaneity, visual

Introducere

Polifonia, un termen împrumutat din muzică unde descrie suprapunerea mai multor linii melodice independente și extins în lingvistică și literatură³², se manifestă și în cinematografie ca o paradigmă estetică și narativă cu adâncime filosofică. Însă, în cadrul filmului contemporan, polifonia a devenit un concept extins, integrând diverse elemente artistice, cum ar fi muzica, sunetul, imaginea și narațiunea. Polifonia modernă din cinematografie nu mai este limitată la domeniul muzicii, ci include toate componentele filmice care interacționează și se completează reciproc pentru a crea o experiență complexă și multidimensională. Filmul integrează simultan mai multe niveluri de expresie (vizual, auditiv, narativ, simbolic), generând o structură complexă, deschisă interpretărilor multiple.

Potrivit lui Michel Chion, expert în analiza sunetului de film, polifonia cinematografică nu este doar o interacțiune între sunet și imagine, ci și o „coliziune sau îmbinare între diverse registre de sunet: dialoguri, muzică și efecte sonore, toate interacționând pentru a produce sens” [1 p. 54]. Așadar, polifonia nu este doar muzicală, ci și o polifonie narativă și estetică. Chion explorează rolul sunetului în film și cum acesta devine un element narativ care funcționează împreună cu imaginea pentru a aduce mai multă profunzime narațiunii: „În film, polifonice se află toate cele trei componente ale filmului – imaginea, partitura muzicală și comentariul literar, care se contopesc într-un ansamblu organic, păstrându-și fiecare din ele individualitatea sa artistică și estetică” [2 p. 221]. Aceasta reflectă interacțiunea dintre mai multe straturi artistice într-un film și este un exemplu de polifonie în cadrul cinematografeii.

Eisenstein a avut o abordare progresivă asupra utilizării sunetului în film, văzându-l ca o componentă esențială în dezvoltarea narativă a filmului. Eisenstein salută folosirea sunetului și culorii în cinematograful și se declară gata să lucreze „la filme sonore și în culori [...], unde culoarea să fie expresia unor idei, un element de dramaturgie, o armă în mâinile artistului” [3 p. 48]. Polifonice sunt toate „cele trei componente ale filmului – imaginea, partitura muzicală și

³² Notabil prin opera lui Mihail Bahtin – conceptul de polifonie aplicat în studiul romanului lui Dostoievski.

comentariul literar, care se contopesc într-un ansamblu organic, păstrându-și fiecare din ele individualitatea sa artistică și estetică” [4 p. 73].

În filmele moderne polifonia transcende funcțiile tradiționale și permite o explorare mai profundă a unor teme precum complexitatea identității, percepția temporalității, pluralitatea narațiunilor și dialogul între mai multe perspective socio-culturale. Noile viziuni ale polifoniei în film nu sunt doar tehnici artistice, ci reflectă și o schimbare în modalitatea de a percepe lumea contemporană: fragmentată, stratificată și cu multiple realități care coexistă. De aici, rezultă trei dimensiuni cardinale (narativă, sonoră, vizuală) în care se manifestă această polifonie, dimensiuni care nu sunt separate, ci întrepătrunse organic într-un ansamblu diegetic.

Demitizarea povestirii unice – polifonia narativă

Polifonia narativă este un concept extins în filmul contemporan, inspirat din muzică, unde mai multe linii melodice se desfășoară simultan și interacționează pentru a crea un ansamblu complex. În cinematografie polifonia narativă se referă la existența mai multor fire narative sau puncte de vedere care se dezvoltă în paralel, deseori cu un anumit grad de interconectare. Aceste fire narative nu funcționează izolat, ci creează o țesătură narativă complexă, fiecare „voce” contribuind la înțelegerea de ansamblu a filmului.

Filmele contemporane adesea îmbrățișează structuri narative multiple și interconectate, în care diferite povești și perspective sunt dezvoltate concomitent. De exemplu, în *Cloud Atlas* (2012), regizat de Lana și Lilly Wachowski și Tom Tykwer, există șase linii narative distincte care se întrepătrund pe parcursul mai multor perioade istorice. Fiecare poveste funcționează ca o voce distinctă în această structură polifonică narativă, iar filmul le conectează prin teme comune și structuri vizuale și muzicale recurente. Firele narative sunt astfel suprapuse încât spectatorul este forțat să-și construiască propria percepție despre legăturile dintre ele, ceea ce face ca experiența filmică să fie una activă și nu pur contemplativă. Potrivit teoreticianului David Bordwell, „structura polifonică a narațiunii nu doar conectează personaje și evenimente, ci creează o complexitate temporală care sfidează liniaritatea tradițională a filmului” [5 p. 135]. În filmele polifonice structura este adesea non-liniară. Evenimentele nu sunt prezentate într-o ordine cronologică directă, ci pot fi întrerupte de flashback-uri, flash-forward-uri sau alte elemente care aduc perspective diferite asupra aceleași povești.

Jean-Luc Nancy vorbește despre această abordare narativă polifonică ca fiind „o modalitate prin care diferite puncte de vedere coexistă, fără a căuta să le subordoneze unele altora, ci în schimb să creeze o țesătură complexă de înțelesuri și experiențe” [6 p. 86]. Astfel, fiecare linie narativă din *Cloud Atlas* funcționează nu doar ca o poveste autonomă, ci și ca parte

dintr-un întreg mai mare, care reflectă interconectarea experiențelor umane din diferite epoci și spații.

Un alt exemplu relevant de polifonie narativă este *Babel* (2006), regizat de Alejandro González Iñárritu, unde politica polifoniei este esențială pentru a prezenta perspective multiple și interconectate ale unor evenimente tragice care au loc în diverse colțuri ale lumii. Filmul se desfășoară pe patru planuri geografice și culturale distincte – Maroc, Japonia, Mexic și Statele Unite – și explorează interacțiunile dintre aceste spații prin prisma unei tragedii comune.

În filmul modern polifonia nu mai este limitată doar la o tehnică narativă, ci devine un concept estetic de bază, redefinind modul în care sunt construite poveștile și cum sunt percepute de către spectatori. Regizorii contemporani au găsit modalități inovatoare de a utiliza polifonia pentru a crea narațiuni complexe, unde nu există o singură „voce” dominantă, ci mai multe perspective și fire narrative care coexistă și se influențează reciproc.

Ascultând filmul cu urechile conștiinței – polifonia sonoră

Polifonia sonoră se referă la utilizarea simultană a mai multor elemente sonore – muzică, efecte sonore, dialoguri – care, deși independente, se întrepătrund și se susțin reciproc, contribuind la narațiunea generală a filmului. În filmul contemporan sunetul nu mai este doar un acompaniament pentru imagine, ci un participant activ la construcția sensului, adesea interacționând cu imaginea și povestea pentru a crea o textură sonoră bogată și complexă.

Sunetul, în cinematografia contemporană, a devenit unul dintre cele mai importante elemente în crearea polifoniei estetico-artistice. În filmele lui Christopher Nolan, de exemplu, precum *Inception* (2010) sau *Dunkirk* (2017), muzica și sunetul sunt tratate nu doar ca acompaniamente pentru imagine, ci ca elemente narrative centrale. Nolan explorează deseori utilizarea polifoniei sonore prin suprapunerea simultană a diferitelor niveluri de sunet – dialoguri, efecte sonore, muzică – care contribuie la construirea tensiunii și a atmosferei generale. Astfel, Hans Zimmer, compozitorul colaborator al lui Nolan, descrie acest proces de creare a unei texturi sonore polifonice: „Muzica și efectele sonore nu sunt elemente separate, ci parte a aceleiași structuri. Creez sunete care se amestecă și se suprapun pentru a genera un univers sonor complex și stratificat” [7].

Un alt exemplu de polifonie este utilizarea muzicii și a ritmului în documentare poetice, cum ar fi în cazul filmului *Berlin, simfonia unui mare oraș* (1927), regizat de Walter Ruttmann. Aici polifonia se manifestă prin combinația de imagini și sunete, unde fiecare element contribuie la narațiune: „Opera lui Ruttmann se prezintă ca o mașinărie estetică perfectă, ca un produs al artei abstracte, care prelucrează un material real, autentic, față de care se comportă, însă, cu o indiferență totală” [8 p. 53]; „Ruttmann creează un document poetic prin ritmuri de imagine și

muzică optică [...]. Criticii contemporani cu Ruttmann au considerat acest film ca fiind o dezamăgire teribilă [...], compus din fotografii fără un ecou pozitiv” [9 p. 155].

În filmele moderne polifonia sonoră implică suprapunerea și combinarea simultană a diferitelor elemente sonore – muzică, efecte sonore și dialoguri – pentru a crea o textură sonoră complexă. Aceste elemente sunt adesea tratate ca entități narrative distincte, care contribuie la crearea atmosferei generale și la dezvoltarea temelor filmului. În multe filme dialogul nu este doar un vehicul pentru informație, ci este integrat în ritmul sonor general al filmului. Fiecare personaj poate aduce o „voce” distinctă în polifonia sonoră, contribuind la formarea tensiunii sau armoniei generale a scenei.

Diferite elemente sonore (inclusiv tăcerea și muzica) interacționează și se stratifică pentru a crea o structură complexă, reflectând o polifonie între sunet și imagine. De fapt, toate elementele sonore, inclusiv muzica, inclusiv tăcerea, formează un continuum ce aparține imaginii vizuale. Deleuze observă că cinema-ul modern, în special în filmele de acțiune sau cu efecte speciale, folosește o abordare polifonică, „creând impresia că lumea nu este redusă doar la dialoguri. Folosirea diferitelor efecte senzoriale și ritmuri sugerează o polifonie între sunet și imagine” [10 p. 241].

Filmul documentar *Aria* (2004) – scenariul semnat de Dumitru Olărescu și regia de Vlad Druc – constituie un exemplu elocvent al sintezei dintre muzică, imagine și voce narativă. Structura biografică a filmului se bazează pe utilizarea cadrelor de arhivă, articulate printr-o coloană sonoră de factură clasică, în care intervențiile naratorilor au rolul de a completa și nuanța ansamblul diegetic. În acest mod, relația dintre materialul vizual, suportul muzical și discursul verbal generează o veritabilă polifonie a destinului, în care toate straturile expresive converg către configurarea unei imagini unitare și profund estetizate a subiectului reprezentat.

Polifonia sonoră a devenit o unealtă esențială pentru regizori și compozitori, permițându-le să creeze experiențe cinematografice mai profunde și mai stratificate. Aceasta nu se limitează doar la muzică și sunete, ci funcționează la nivel narativ, amplificând emoțiile și conflictele interne ale personajelor, aducând o nouă dimensiune vizualului și oferind spectatorului o experiență senzorială și intelectuală complexă.

Fragmentarea ca formă de cunoaștere – polifonia vizuală

Polifonia vizuală în filmul contemporan reprezintă suprapunerea sau combinarea simultană a mai multor imagini, perspective, cadre sau stiluri vizuale, toate contribuind la o experiență cinematografică complexă și multidimensională. La fel ca în muzica polifonică, unde mai multe linii melodice coexistă și interacționează, polifonia vizuală presupune ca mai multe imagini să

comunică simultan idei, sentimente și teme distincte. Acest concept este strâns legat de evoluția tehnicilor de montaj, a compoziției cadrelor și a utilizării simultane a mai multor surse vizuale.

În cadrul polifoniei vizuale, montajul joacă un rol central. Secvențele sunt montate în așa fel încât imagini diferite, din contexte temporale sau narrative distincte, să fie prezentate concomitent. Montajul paralel sau secvențele care alternează rapid între cadre multiple creează un flux narativ care reflectă simultaneitatea mai multor perspective. Prin intermediul montajului el caută continuitatea dintre detaliu și ansamblu, obține rezultate semnificative prin acel *tertium quid* (un al treilea ceva, adică ceva nou, ce nu se conține în imaginile respective, dar se obține numai la impactul lor) [4 p. 55].

Eisenstein explică importanța montajului ca un proces de juxtapunere a două planuri care generează un al treilea sens, o idee nouă. Acest concept este similar cu polifonia în muzică, unde combinația a două sau mai multe linii melodice creează un efect artistic nou, superior fiecărui element în parte: „Juxtapunerea a două fragmente de imagini seamănă mai mult cu produsul decât cu suma lor. Seamănă cu produsul..., pentru că rezultatul alăturării se deosebește întotdeauna calitativ de fiecare din elementele componente luate aparte” [3 p. 269].

Un alt semn distinctiv al polifoniei vizuale este utilizarea simultană a mai multor puncte de vedere, fie în cadrul unei singure scene, fie printr-un montaj rapid între mai multe scene. Acest lucru permite spectatorului să vadă aceeași acțiune din perspective diferite, adăugând profunzime și complexitate.

Un exemplu notabil de polifonie vizuală și narativă este *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. Filmul prezintă multiple fire narrative care se desfășoară în paralel, fiind însă interconectate prin personaje și evenimente comune. Structura filmului, fragmentară și non-liniară, este o formă de polifonie vizuală în care fiecare scenă poate fi interpretată individual, dar este, totodată, o parte dintr-un întreg mai mare: „În *Pulp Fiction* fragmentarea narativă și vizuală este o tehnică de polifonie cinematografică prin care Tarantino ne obligă să reevaluăm secvențele în mod constant, conectând în moduri neașteptate elemente disparate” [5 p. 132].

David Lynch este un maestru al polifoniei vizuale, iar *Mulholland Drive* (2001) este un exemplu excelent al modului în care mai multe realități și perspective vizuale pot coexista într-un film. În acest film, Lynch suprapune cadre onirice, scene de coșmar și fragmente din realitatea „obișnuită”, creând o narațiune vizuală fragmentată și intens ambiguă.

Această abordare creează un film în care spectatorul trebuie să navigheze constant între diferitele straturi ale realității și ale subconștientului, fiecare imagine fiind deschisă unei interpretări multiple. În concluzie, polifonia vizuală redefiniște cinematografia contemporană, oferind o experiență vizuală multidimensională, care sfidează structurile narrative tradiționale și explorează simultaneitatea realităților multiple.

Polifonia ca instrument critic, de integrare socială și a vocilor marginalizate

Trecem de la estetică la etică. Polifonia, prin natura sa multiplă, devine un instrument ideal pentru a descentra povestirea și a oferi un megafon vocilor marginalizate. În cinematografia contemporană polifonia nu se limitează la dimensiunile narativă, sonoră sau vizuală, ci devine un instrument esențial pentru explorarea unor teme fundamentale precum timpul și memoria. Aceste două concepte, adesea interdependente, sunt adesea tratate prin intermediul structurilor narative complexe și a tehnicilor de montaj, care permit suprapunerea mai multor niveluri temporale și amintiri, oferind o experiență cinematografică multidimensională.

The Tree of Life (2011), regizat de Terrence Malick, este un alt exemplu de polifonie ca reflexie asupra timpului și memoriei. Filmul prezintă o meditație vizuală și filozofică asupra existenței, combinând amintiri din copilăria unui bărbat cu imagini cosmice ale nașterii universului. Prin juxtapunerea constantă a trecutului și prezentului, Malick explorează felul în care memoria influențează percepția noastră asupra lumii și a propriei identități.

Memento (2001) este un exemplu reprezentativ al polifoniei temporale și narative. Regizat de Christopher Nolan, filmul explorează fragilitatea memoriei și incapacitatea protagonistului, Leonard Shelby, de a-și aminti evenimentele recente din viața sa. Narațiunea filmului este construită pe două planuri temporale paralele: unul desfășurat cronologic invers și unul în mod obișnuit, care, în cele din urmă, se întâlnesc.

Jean-Luc Nancy discută despre această formă de narațiune polifonică, spunând că „în loc să ofere o poveste clară, lineară, polifonia permite coexistarea mai multor versiuni ale aceleași realități, făcând ca fiecare fragment să devină parte a unui întreg mai vast, greu de descifrat” [6 p. 127]. În *Memento* acest proces de descifrare este parte esențială a experienței spectatorului: „Memoria în acest film este o structură polifonică de imagini și emoții, în care fiecare amintire se suprapune cu alta, iar granițele dintre trecut și prezent devin din ce în ce mai neclare” [11 p. 114]. Acest tip de polifonie temporală și emoțională permite spectatorului să experimenteze fragilitatea și importanța memoriei în definirea identității.

În acest context, vocile marginalizate se referă la acele grupuri și comunități care au fost, din punct de vedere istoric, excluse din discursurile dominante – fie că vorbim despre minorități rasiale, etnice, sexuale, de gen sau despre comunitățile defavorizate, din punct de vedere economic și social. Filmele polifonice care explorează politica vocilor marginalizate adesea se folosesc de structuri narative paralele sau suprapuse pentru a dezvălui interacțiunile dintre diferite grupuri sociale și pentru a sublinia inegalitățile sau tensiunile dintre acestea.

Regizorul Alfonso Cuarón, în filmul *Roma* (2018), face ceva și mai subtil. El plasează perspectiva menajerei indigene, Cleo, în centrul polifoniei narative și vizuale. Camera

urmărește cu încăpățănare liniștită spațiile sale, iar sunetele casei bogate devin un cor de fundal pentru drama ei personală. Aici, polifonia nu doar include o voce marginalizată, ci o pune în dialog egal, dar nu identic, cu vocile puterii, creând o reprezentare mai nuanțată și mai umană a ierarhiilor.

Filmul documentar *Miutyun*, regizat de Armine Vosganian, împletește cu subtilă erudiție pogromul suferit de armeni cu contribuțiile lor remarcabile la păstrarea patrimoniului cultural românesc, juxtapunându-le pe fondul comunității armene contemporane din România. Structura sa neliniară orchestrează o polifonie temporală a vocilor minoritare între trecut și prezent, ghidând spectatorul ca participant activ în reconstituirea istorică, astfel încât evenimentele trecute și dinamicele actuale din sânul comunității se revelează în interconectivitate organică. Veselia rezilientă a acestei comunități, confruntată cu cele mai sumbre vicisitudini istorice, amplifică admirația și respectul pentru rezistența etnică a națiunii armene, conferind operei o rezonanță profund umanistă.

Concluzii

Conceptul de polifonie în filmul modern reprezintă o abordare inovatoare și provocatoare a modului în care poveștile pot fi construite și percepute. Filmele polifonice nu doar că oferă o complexitate narativă și estetică sporită, ci și permit o explorare mai profundă a temelor contemporane legate de identitate, memorie, globalizare și percepție: „Această interferență a artelor, declanșând un fenomen complex, în care evoluează concomitent sinteza artelor și actul artistic, generează acel produs sintetic audiovizual – filmul, care, acționând prin cele trei componente de bază (imagine, muzică, comentariu literar), formează o mare forță de expresie, dar și noi semnificații, idei și sugestii” [2 p. 248]. Aceasta reflectă sinteza polifonică între mai multe elemente de artă și exprimare într-un film. Polifonia în film nu doar că aduce o inovație tehnică și estetică, dar contribuie și la o mai bună înțelegere a lumii, oferind multiple perspective asupra aceleași povești.

Cinematografia polifonică este un reflex al modului în care realitatea contemporană este fragmentată și plurală, influențată de multiple perspective și voci. Acest tip de structură poate fi văzut ca o încercare de a reflecta nu doar complexitatea vieții moderne, dar și interconectarea globală a oamenilor, culturilor și evenimentelor.

În film conceptul de polifonie s-a extins pentru a descrie structuri narative, estetice și tehnice care implică simultaneitatea și interacțiunea mai multor voci, perspective, fire narative, sunete și imagini. Prin utilizarea polifoniei filmele pot oferi o reprezentare complexă și stratificată a realității, în care mai multe dimensiuni ale poveștii sau experienței coexistă și se dezvoltă în paralel.

Referințe bibliografice

1. CHION, M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Ediția a 2-a. Columbia University Press, 1994. ISBN 978-0231-18-589-9.
2. OLĂRESCU, D. *Hermeneutica filmului despre artă*. Chișinău: Epigraf, 2017. ISBN 978-9975-60-278-5.
3. EISENSTEN, S. *Articole alese*. București: Cartea Rusă, 1958.
4. OLĂRESCU, D. *Poezia realității în formule cinematografice*. Chișinău: Epigraf, 2020. ISBN 978-9975-60-376-8.
5. BORDWELL, D. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0415-97-779-1.
6. NANCY, J.-L. *Listening*. Fordham University Press, 2007. ISBN 978-0823-22-773-0.
7. ZIMMER, H. *Interviews about Dunkirk and Film Music*. 2017. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=DXMfm0jU2K0> [accesat 2025-10-25].
8. GOLDGRABER, Al. *Estetica realității în filmul documentar și filmul de nonficțiune*. București: UCIN, 2019. ISBN 978-606-94316-2-7.
9. BALAZS, B. *Arta filmului*. București. Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1957.
10. DELEUZE, G. *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press Minneapolis. 1989. ISBN 978-0816-61-677-0.
11. KRISTEVA, J. *The Sense and Non-Sense of Revolt*. Columbia University Press, 2000. ISBN 978-0-231-10996-3.

IGOR COBILEANSKI ȘI ESTETICA CLIPULUI MUZICAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA

IGOR COBILEANSKI AND THE AESTHETICS OF THE MUSIC VIDEO IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VIOLETA GORGOS³³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-6369-257X>

CZU 791.239-22:78

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.16>

Această lucrare analizează contribuția lui Igor Cobileanski la dezvoltarea videoclipului muzical în Republica Moldova. Înainte de consacrarea prin scurtmetraje și filme de ficțiune, Cobileanski realizează o serie de videoclipuri pentru trupe precum Zdob și Zdub, Alternosfera și Cuibul, care funcționează ca un laborator vizual pentru explorarea stilului său cinematografic. Studiul examinează estetica acestor producții – minimalism vizual, atenție pentru periferia urbană, umor absurd, ritmuri lente sau dinamice articulate muzical – și modul în care acestea anticipează temele și strategiile narrative ale filmelor sale ulterioare. Analiza poziționează videoclipurile lui Cobileanski într-o ecologie media est-europeană marcată de tranziție, identitate culturală și reconfigurarea imaginarului post-sovietic.

Cuvinte-cheie: Igor Cobileanski, videoclip muzical, estetica vizuală, Zdob și Zdub, Alternosfera, Cuibul, spațiu post-sovietic, media est-europeană, identitate culturală

³³ E-mail: violeta.gorgos@yahoo.fr

This paper analyzes Igor Cobileanski's contribution to the development of the music video in the Republic of Moldova. Prior to his recognition through short films and fiction features, Cobileanski directed a series of music videos for bands such as Zdob și Zdub, Alternosfera, and Cuibul, which function as a visual laboratory for exploring his cinematic style. The study examines the aesthetics of these productions—visual minimalism, attention to urban peripheries, absurd humor, musically articulated slow or dynamic rhythms—and the way they anticipate the themes and narrative strategies of his later films. The analysis situates Cobileanski's music videos within an East European media ecology marked by transition, cultural identity, and the reconfiguration of the post-Soviet imaginary.

Keywords: Igor Cobileanski, music video, visual aesthetics, Zdob și Zdub, Alternosfera, Cuibul, post-Soviet space, East European media, cultural identity

Introducere

Consacrarea videoclipului muzical ca gen artistic autonom este strâns legată de lansarea postului MTV în anul 1981, moment care a marcat o schimbare structurală în industria muzicală. Videoclipul devine rapid un instrument central de promovare, iar artiștii încep să investească masiv în construcția imaginii publice, a stilului și a narațiunii vizuale. Totuși, această evoluție nu a fost identică în spațiul est-european și, cu atât mai puțin, în cel moldovenesc.

Deși existau resurse muzicale care ar fi permis o dezvoltare timpurie a genului, Republica Moldova făcea parte din URSS, unde producția culturală era strict subordonată ideologiei oficiale, iar expresiile artistice erau orientate preponderent către funcția propagandistică. În acest context, dezvoltarea unor forme audiovizuale autonome, precum videoclipul muzical, era, practic, imposibilă. Dumitru Olărescu surprinde această realitate într-unul dintre studiile sale consacrate cinematografului autohton: „Pe timpurile regimului totalitar, în cinematografia autohtonă filme de artă, în sensul noțional, nu s-au realizat, deoarece canoanele regimului socialist nu prevedeau procesul de reinterpretare (dramatizarea, scenarizarea) a artelor prin film, iar cineaștii erau nevoiți, cu mici excepții, să se limiteze la o simplă fixare a realității culturale” [1 p. 348].

Abia după începutul anilor '90 termenul de *videoclip* începe să fie utilizat constant în spațiul mediatic din Republica Moldova, odată cu apariția primelor încercări de producție la televiziunea publică. Totuși, aceste realizări timpurii rămân în mare parte rudimentare, din cauza lipsei infrastructurii tehnice, a mediului de profesioniști și a unui sistem coerent de producție audiovizuală. Era necesară atât formarea unei generații de regizori dispuși să experimenteze acest nou format cât și apariția unor case de producție capabile să ofere condiții reale de lucru. Pornind de la acest context, cercetarea de față își propune să analizeze videoclipul muzical ca spațiu de experiment vizual în Moldova post-sovietică, cu accent asupra contribuției regizorului Igor Cobileanski, unul dintre autorii care au explorat sistematic potențialul expresiv al acestui gen.

Igor Cobileanski – între cinema și videoclip

Format profesional la Academia de Teatru și Film din București, secția Regie, Igor Cobileanski revine la Chișinău la mijlocul anilor '90, într-un moment de profundă transformare a mediului cultural. Împreună cu Marin Turea, Leontina Vatamanu, Virgiliu Mărgineanu și cu sprijinul Fundației Soros Moldova, contribuie la înființarea unuia dintre primele studiouri independente de producție din Republica Moldova.

Implicarea sa în realizarea emisiunii *Rock-Vagon* îl conectează direct la scena muzicală emergentă, iar organizarea festivalului *Mâine începe astăzi*, dedicat trupelor rock aflate la debut, îi oferă acces la noile forme de expresie artistică ale generației post-sovietice. Această dublă experiență – cinematografică și muzicală – va deveni esențială pentru modul în care regizorul va aborda ulterior videoclipul muzical. În paralel, Cobileanski se afirmă ca una dintre vocile importante ale tinerei generații de cineaști moldoveni. Scurtmetrajele sale – *Când se stinge lumina*, *Sașa*, *Grișa și Ion*, *Plictis și inspirație*, *Tache* – circulă intens în festivaluri internaționale, conturând un profil autoral centrat pe observația socială, umorul absurd și atenția acordată marginalității urbane.

Consacrarea sa în lungmetraj debutează cu *La limita de jos a cerului*, film premiat la Festivalul Internațional de Film de la Cottbus, urmat de *Afacerea Est*. Ulterior, regizorul se afirmă și în domeniul serialelor de televiziune, semnând producții de anvergură precum *Umbre* și *Hackerville*, acesta din urmă fiind distins cu Grimme-Preis în Germania. Anul 2025 marchează un vârf de productivitate artistică, odată cu lansarea serialului *Plaha*, a lungmetrajului *Comatogen* și a scurtmetrajului *Nebunul*, context în care statutul său de figură centrală a cinematografilei moldovenești contemporane devine incontestabil.

Videoclipul muzical ca laborator vizual

În istoria recentă a audiovizualului, videoclipul muzical a fost adesea un teritoriu de experiment pentru cineaști consacrați. David Lynch a construit un univers vizual distinct colaborând cu Moby, Martin Scorsese a semnat videoclipul-eveniment *Bad* (1987) pentru Michael Jackson, iar David Fincher a redefinit estetica videoclipului pop prin colaborări cu Madonna, George Michael și *Aerosmith*. În acest context internațional, experiența lui Igor Cobileanski se înscrie într-o tradiție a utilizării videoclipului ca spațiu de testare stilistică. Departe de a fi simple produse promoționale, videoclipurile sale dezvăluie preocupări constante pentru: reprezentarea spațiului post-sovietic, utilizarea umorului absurd, explorarea periferiilor urbane, articularea unei relații fluide între narațiunea cinematografică și ritmul muzical.

Deși mai puțin discutate în literatura critică decât filmele sale, aceste lucrări constituie un corpus esențial pentru înțelegerea evoluției sale artistice. Analiza celor trei videoclipuri selectate

în acest studiu – realizate în perioade diferite și pentru artiști diferiți – va evidenția trei direcții estetice distincte, care anticipează și completează demersul său cinematografic.

Doina Haiducilor

Această producție vine după o perioadă de colaborare a regizorului Igor Cobileanski cu trupa *Zdob și Zdub*, în contextul emisiunii *Rock-Vagon*, colaborare care a culminat cu realizarea primului lor videoclip, *Bună dimineața* (2001). *Doina Haiducilor* reprezintă însă primul videoclip muzical din Republica Moldova, în care se poate identifica o concepție coerentă și elaborată asupra produsului audiovizual. Deși vorbim despre o estetică de tip *low-budget*, aceasta este compensată printr-o inventivitate vizuală remarcabilă. Întregul demers este subordonat muzicii, care combină elemente folclorice cu rock alternativ. Doina este o melodie cu ritm liber, care permite multă improvizație, iar subiectele cântate sunt legate de dor și suferințe. „Doina țărănească nu este o melodie ceremonială și este, de obicei, cântată în singurătate, având un rol psihologic important – acela de a liniști sufletul” [2]. Aceasta este formula muzicală ce determină și structura vizuală a videoclipului.

Ritmul de început este sugerat de mișcarea unor scrâncioburi goale, montate pe accentele muzicale, secvență urmată de intrarea haiducilor. Din punct de vedere vizual, cadrele trimit către spații recognoscibile, creând o tensiune între imaginarul arhaic și realitatea contemporană. Partea lirică este valorificată prin construirea unor scene statice, în care se mișcă doar camera, iar personajele pozează asemenea unor figuri dintr-o ședință fotografică.

La nivel narativ, aceste secvențe simbolizează situații de nedreptate: un electorat marginalizat, veterani de război, figuri ale lumii interlope, bătrâni, sugerând, un tablou social al tranziției. Dimensiunea rock aduce însă un plus de performativitate: energie, mișcare, expresivitate corporală. Interpreții sunt filmați noaptea, în pădure, traversând desigur, apoi adunați în jurul unui foc de tabără, interpretând cântecul în sincron.

Finalul videoclipului aduce o reconciliere simbolică: personajele marginalizate din strofe se regăsesc în poienița haiducilor, cântând împreună, încălzindu-se la foc sau legănându-se alături de membrii trupei. Întregul univers este construit într-o atmosferă balcanică, îmbogățită cu elemente inedite de decor și „culoare”: un flașnetar, o fată cu mască antigaz, fotografii de altădată. Vezi videoclipul *Doina Haiducilor* [3].

Cobileanski explorează aici umorul absurd și observația socială, dimensiuni care se completează reciproc. Se evidențiază capacitatea sa de a lucra cu actori non-profesioniști și cu situații adesea improvizate pe platoul de filmare, în acord cu un decupaj general conceput anterior. Pentru trupa *Zdob și Zdub* colaborarea cu Igor Cobileanski este semnificativă, întrucât identitatea lor vizuală se construiește tocmai prin aceste două videoclipuri de început – *Bună*

dimineața și Doina Haiducilor – continuând ulterior cu *Hora cosmică, Nunta extremală, Sunt hoinar, sunt lăutar*.

Merită menționată și distribuirea membrilor trupei în primul scurtmetraj al regizorului, *Când se stinge lumina*. Despre originea filmului, într-un interviu cu Adriana Gheorghe în *Suplimentul de cultură*, Cobileanski mărturisea: „Cel „cu becul” este un banc ofertant din așa-numitul folclor urban din fosta URSS; l-am întâlnit și la Kiev și, pur și simplu, l-am dramatizat, am mai adăugat, am mai scos” [4]. Filmul s-a bucurat de succes și datorită prezenței artiștilor în rolurile principale.

Orașul 511

Următorul videoclip analizat marchează cea de-a doua colaborare a lui Igor Cobileanski cu trupa rock *Alternosfera*. La scurt timp după realizarea primului videoclip – (*W*)*Amințirile* – care s-a bucurat de succes, regizorul acceptă propunerea formației de a elabora un scenariu pentru piesa *Orașul 511*. Și în acest caz avem de-a face cu o partitură vizuală atent construită, în strânsă corespondență cu dinamica muzicală. Videoclipul este realizat în mare parte pe *chroma key*, procedeu care presupune o sincronizare riguroasă între filmarea interpreților și elementele grafice suprapuse ulterior. Se lucrează în paralel la cadrele cu trupa și la universul vizual din fundal.

Clipul debutează cu pulsația unei boxe, care se transformă treptat în scenă de concert. Amplasată în mijlocul unei pustietăți, aceasta devine nucleul în jurul căruia, prin energia muzicii, „crește” un oraș întreg, populat treptat de spectatori. Astăzi, astfel de combinații tehnice sunt ușor de realizat, însă pentru anul 2005 videoclipul reprezenta o performanță de inventivitate vizuală și coerență emoțională.

Cromatică rece și imaginea filmată în alb-negru impun inițial percepția unui spațiu îndepărtat, rigid și impersonal. Dinamica montajului și evoluția narațiunii conduc însă, treptat, la o resemnificare afectivă: spectatorul ajunge să se regăsească, în final, în mulțimea adunată în jurul boxei uriașe din centrul orașului. Vezi videoclipul *Orașul 511* [5]. Videoclipul demonstrează un limbaj cinematografic îndrăzneț, maturitatea regizorală a lui Cobileanski și siguranța efectului estetic urmărit. Pentru trupa *Alternosfera*, această colaborare devine definitorie, contribuind la conturarea unei identități vizuale marcate de urbanitate melancolică.

Orașul 511 a câștigat Premiul pentru cel mai bun videoclip la Festivalul Internațional de film Cronograf, în 2005, confirmând valoarea regizorală a lui Igor Cobileanski. În plan profesional, această perioadă precedă realizarea primului său lungmetraj, *La limita de jos a cerului*. Totuși, afirmarea sa în cinematografie nu îl determină să abandoneze videoclipul muzical, pe care îl va continua ca spațiu privilegiat de experiment vizual.

Așa și așa

Acest videoclip, realizat cu formația *Cuibul*, datează din anul 2016. Regăsim aici un autor deja așezat stilistic, cu o identitate creativă clar conturată. Spre deosebire de clipurile anterioare, acesta urmărește o linie narativă coerentă, propunând o reconstituire istorică a Chișinăului anilor '50-'60, prin decoruri și costume retro atent alese. Naratorul este un copil, locatar al acestui univers, care, având la gât un aparat de fotografiat de epocă, încearcă să-i facă o poză fetei pe care o simpatizează, dar aceasta dispare. În căutarea ei, el întâlnește vecinii, surprinși în conflicte mărunte, specifice vieții cotidiene. Atmosfera locuințelor comunale este redată cu acuratețe, iar Igor Cobileanski își plasează protagonistul în situații aparent banale de tensiune între cupluri, pentru ca acesta să le ofere bilete la spectacolul formației *Cuibul*, ca motiv de împăcare.

Fiecare scenă conține o mini-narațiune proprie, construită prin compoziții atent lucrate și o cromatică de lumină caldă, în stil *vintage*. Regizorul nu evită convenția teatrului filmat, utilizând un umor ludic și mizând pe o expunere estetică pe care spectatorul o acceptă și o savurează datorită montajului paralel. Secvențele de interior, cu istorii bizare și conflictuale, sunt alternate cu cele din curtea comună, unde membrii trupei susțin un concert. Decorurile exterioare respectă aceeași logică stilistică a epocii, prin instalații de lumină specifice și costume adecvate. Personajele din scenele anterioare apar rând pe rând și se integrează firesc în mulțimea spectatorilor. La fel ca în *Doina Haiducilor*, finalul aduce toate personajele în același cadru, iar copilul realizează fotografia de grup, descoperind că, în centru, se află chiar fetița pe care o pierduse la început.

Cobileanski stăpânește cu finețe estetica perioadei, acordând o atenție specială obiectelor de decor și detaliilor vizuale, provocând nostalgia spațiului urban de altădată. Folosește un umor cald, ușor absurd și valorifică ritmul muzical atipic, evitând montajul clasic pe structura strofă-refren. În schimb, urmărește o sincronizare subtilă între textul piesei și succesiunea secvențelor vizuale. Vezi videoclipul *Așa și așa* [6]. Prin acest videoclip, Igor Cobileanski demonstrează, sub toate aspectele, o maturitate regizorală deplină. Se poate observa aici cristalizarea unui limbaj personal, deja recognoscibil din filmele sale de ficțiune, unde regăsim aceleași combinații de realism, umor și observație socială.

Concluzii

Energie și tensiuni sociale (*Doina Haiducilor*, *Zdob și Zdub*), melancolie urbană (*Orașul 511*, *Alternosfera*), umor și reconstrucție istorică stilizată (*Așa și așa*, *Cuibul*) sunt doar câteva dintre direcțiile tematice dezvoltate diferit în cele trei videoclipuri analizate, ilustrând evoluția clară a lui Igor Cobileanski ca regizor de videoclipuri muzicale. Privite împreună, aceste producții demonstrează versatilitatea autorului în acest gen de expresie audiovizuală. Chiar dacă

au fost realizate în paralel cu scurtmetrajele și filmele sale de ficțiune, videoclipurile funcționează ca un veritabil laborator vizual, în care se conturează temele și strategiile sale stilistice: realismul, umorul, melancolia și atenția pentru detaliu. În absența unei industrii cinematografice puternice, videoclipul muzical a devenit spațiul în care Igor Cobileanski și-a construit treptat limbajul autoral și identitatea regizorală, dar care rămâne un reper de profesionalism pentru alți creatori de videoclipuri.

Referințe bibliografice

1. OLĂRESCU, D. *Hermeneutica filmului despre arta*. Chișinău: Epigraf, 2017, p. 348. ISBN 978-9975-60-278-5.
2. GALASIU, A. *Zdob și Zdub. Doina Haiducului*. Blog personal. Disponibil: <https://memyselfandela.wordpress.com/2013/02/25/zdob-si-zdub-doina-haiducului-doina-of-the-outlaw> [accesat 2025-11-10].
3. COBILEANSKI, I. (regizor). *Doina haiducului*: Clip muzical. Republica Moldova, 2002. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=2JbwXP8g-6I> [accesat 2025-11-10].
4. GHEORGHE, Adriana. Suplimentul de cultură. Nr. 174. ISSN 1584-8272. Disponibil: <https://suplimentuldecultura.ro/3227/interviu-cu-igor-cobileanski/?utm> [accesat 2025-11-8].
5. COBILEANSKI, I. (regizor). *Alternosfera – Orașul 511*: Clip muzical. Republica Moldova, 2005. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=S6xndXmxKmI> [accesat 2025-11-10].
6. COBILEANSKI, I. (regizor). *Cuibul – Așa și așa*: Clip muzical. Republica Moldova, 2015. Disponibil: https://www.youtube.com/results?search_query=Asa+si+asa+Cuibul [accesat 2025-11-10].

TEATRUL DE ANIMAȚIE ÎN TEORIA TEATROLOGICĂ UNIVERSALĂ

ANIMATION THEATRE IN UNIVERSAL THEATROLOGICAL THEORY

NINA LEFTER³⁴,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-3771-4783>

SVETLANA TÂRȚĂU³⁵,

dr., prof. univ.,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.97.01

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.17>

³⁴ E-mail: ninaleft@mail.ru

³⁵ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Acest studiu își propune să descopere primele tratate teoretice despre specificul și mijloacele de expresivitate ale teatrului de păpuși, care se consideră a fi publicațiile în revista Revue de Paris din noiembrie 1842 și mai 1843 și care aparțin criticului și istoricului de origine franceză Charles Nodier. Conform teoriei sale, prima păpușă apărută în jocurile de zi cu zi ale copiilor este considerată prototipul păpușii teatrale. El a demonstrat că interacțiunea copil-păpușă a dus ulterior nu numai la crearea teatrului profesionist, dar și a dramaturgiei teatrului cu păpuși. A doua lucrare teoretică despre teatrul de păpuși este considerată cartea „Istoria marionetelor în Europa – din antichitate și până în zilele noastre”, scrisă de cercetătorul și istoricul francez Charles Magnin. El considera că, din necesitatea omului de a reprezenta divinitățile, necunoscutul, a apărut ceea ce azi numim noi teatrul de păpuși. Charles Magnin a fost primul care a elaborat o periodizare a dezvoltării teatrului de păpuși: teatrul de cult, teatrul medieval, teatrul din epoca Renașterii, teatrul literar și teatrul simbolist din sec. XVIII-XIX. În monografia sa „Искусство играющих кукол, смена театральных систем”, Natalia Smirnova consideră că toate celelalte surse teoretice despre arta teatrului de păpuși, ce au apărut mai târziu, nu au adus inovații, ci doar au confirmat teoriile anterioare ale celor doi cercetători. Omul de știință Henry Yurkowski susține teoriile anterioare, adăugând plus valoare evoluției teatrului de păpuși, și anume, evidențiază influența ritualurilor, tradițiilor și obiceiurilor din întreaga lume asupra acestui gen de artă. Păpușarul italian Bruno Leone studiază în lucrările sale caracteristicile reprezentațiilor cu păpuși Pulcinella și consideră că spectacolele teatrului cu păpuși au origini în ritualurile de cult, iar spectatorul trăiește aceleași emoții în desfășurarea unui spectacol cu păpuși, precum și în prezentarea unui ritual.

Cuvinte-cheie: teatrul de păpuși, teatrul cult, teatrul medieval, ritual, renaștere, etc.

This study aims to discover the first theoretical treatises on the specifics and means of expression of the puppet theatre, which are considered to be the publications in the magazine Revue de Paris, from November 1842 and May 1843, which belong to the critic and historian of French origin Charles Nodier. According to his theory, the first doll that appeared in everyday games of children is considered the prototype of the theatrical doll. He demonstrated that the child-doll interaction led to the creation not only of the professional theatre later, but also of the puppet theatre dramaturgy. The second theoretical work on puppet theatre is considered the book „History of Puppets in Europe – from Antiquity to the Present Day”, written by the French researcher and historian Charles Magnin. He believed that out of the man's need to represent the deities, the unknown, came what we now call the puppet theatre. Charles Magnin was the first to elaborate a periodization of the development of the puppet theatre: the cult theatre; the medieval theatre; the theatre of the Renaissance era; the literary theatre and the symbolist theatre of the 18th-19th centuries. In her monograph „The Art of Playing Dolls, Changing Theatrical Systems”, Natalia Smirnova believes that all the other theoretical sources about the art of the puppet theatre, which appeared later, did not bring innovations, but only confirmed the previous theories of the two researchers. The scientist Henry Yurkowski supports the previous theories, adding value to the evolution of the puppet theatre, namely, highlights the influence of rituals, traditions and customs around the world on this kind of art. The Italian puppeteer Bruno Leone studies in his works the features of the Pulcinella puppet performances and believes that puppet theatre performances have origins in cult rituals, and the viewer experiences the same emotions in the upholding of a puppet show, as in the presentation of a ritual.

Keywords: puppet theatre, cult theatre, medieval theatre, ritual, rebirth, etc.

Introducere

Teatrul de animație este una dintre cele mai captivante și neobișnuite forme de manifestare artistică, fiind situat la intersecția dintre sacru și ludic, dintre precizia istorică și complexitatea psihologică. Deși adesea văzut prin prisma divertismentului ușor atractiv, acest gen de artă ascunde mijloace de expresivitate nuanțate, care au preocupat gândirea teoretică universală încă din secolul al XIX-lea. Prezentul studiu își propune să cerceteze elementele general-valabile ale teatrolgiei păpușii, pornind de la primele lucrări de critică ale lui Charles

Nodier și Charles Magnin, ale căror contribuții rămân modele de referință în definirea esteticii obiectului animat. Cercetarea evidențiază ipotezele de bază ale originilor teatrului de păpuși: pe de o parte, conceptul filosofic a lui Charles Nodier, care vede în interacțiunea intuitivă, instinctivă dintre copil și jucărie prototipul actului dramatic și baza comunicării emoționale; pe de altă parte, parametrii istorici și arta teologică, propusă de Charles Magnin, care trasează evoluția păpușii de la idolul de cult la simbolul artistic modern. După cum susține și cercetătoarea Natalia Smirnova, aceste cercetări constituie „codul genetic” al oricărei descoperiri ulterioare. Aceste perspective clasice cu abordări antropologice ale lui Henryk Jurkowski și experiența scenică a lui Bruno Leone, demonstrează că teatrul de animație nu este o imitare a vieții, ci o sintetizare a ei. Într-o lume trecătoare, păpușa supraviețuiește, oferind spectatorului nu o iluzie a realității, ci o întâlnire autentică cu simbolul, ritualul și puritatea expresiei artistice.

Charles Nodier, despre prototipul păpușii teatrale

Teatrul de animație este un gen de artă care a evoluat de-a lungul timpului, începând cu primele păpuși create de copii. Charles Nodier, critic și istoric de origine franceză, a fost primul care a scris despre specificul și mijloacele de expresivitate ale teatrului de păpuși. El a publicat o serie de articole în *Revue de Paris*, în care a demonstrat că interacțiunea copil-păpușă a dus la crearea nu numai a teatrului profesionist, dar și a dramaturgiei teatrului cu păpuși. Seria de articole ale lui Charles Nodier din *Revue de Paris* reprezintă un moment fundamental în studiul asupra esteticii păpușii. Aceste eseuri, adesea grupate sub titluri precum „De la Poupée” sau „Des Marionnettes”, nu doar reflectă critică teatrală, ci se orientează spre domeniul „filosofiei obiectului”. Charles Nodier susține că marioneta este superioară actorului uman, având caracteristici fizice, care-l împiedică adesea să exprime idealuri, marioneta fiind o mască, o sculptură, păstrează puritatea și esența personajului. Pentru Charles Nodier, păpușa este primul obiect de „socializare” pentru un copil – un camarad tăcut, care ajută la dezvoltarea imaginației, fanteziei, precum și a proceselor psihologice și emoționale multidimensionale, precum empatia, care implică atât componente cognitive (gândirea asupra stării altui om), cât și afective (de a simți, ceea ce simte celălalt), esențial pentru o conexiune sănătoasă umană. Charles Nodier susține că prima interacțiune a omului cu un obiect antropomorf (păpușa din copilărie) nu este un simplu joc, ci o *nevoie existențială*. Copilul oferă obiectului emoția sa, transformându-l într-un „interlocutor”. Acest act de animație elementară este, în viziunea lui Nodier, actul de naștere al teatrului: „Copilul dă suflet la tot ce atinge..., face un cal dintr-un băț, un om dintr-o păpușă..., aceasta este nașterea teatrului” [1 p. 227]. Criticul Charles Nodier demonstrează că un actor uman, oricât de talentat ar fi, este mereu captivul propriilor emoții, trăiri, dorințe etc. Când un

actor urcă pe scenă, el aduce cu sine lăcomia, oboseala sau dorința de a fi admirat. În schimb, păpușa intră în joc, fără a se împotrivi. Ea nu are un „eu” care să dezorganizeze actul artistic. El spune: „Păpușa nu trebuie să-și facă apariția cu artificii; ea există, pur și simplu, în limitele simbolului său. În timp ce actorul se străduiește să ne convingă de prezența sa firească, reală, păpușa ne cucerește prin sinceritatea artistică, plastică” [2 pp. 114-115]. Un aspect curios al teoriei lui Charles Nodier este că el valorifică „neputințele” unei păpuși. Criticul consideră că tocmai faptul că o păpușă nu are capacitatea de a prezenta și imita perfect natura umană, omul îi atribuie o *plasticitate supremă*. Păpușa este mai „reală” decât un actor, deoarece ea nu se preface că este o persoană, ci reprezintă o idee sau o emoție pură. De asemenea, Charles Nodier crede că actul dramaturgiei își are originea în *copilărie*. Pentru el dramaturgia nu începe cu textul scris, ci cu dorința copilului de a oferi unui obiect propriile emoții. Criticul afirmă: „În acest dialog dintre un copil și jucăria sa se află sămânța oricărei arte dramatice. Înainte de a exista poezi care să scrie scene, exista instinctul uman de a le crea cu o bucată de lemn. Dramaturgia este, pur și simplu, extensia acestui prim monolog împărtășit între suflet și obiect” [3 p. 115].

Charles Magnin și cercetarea marionetei prin rigoarea istorică

O altă teorie despre apariția teatrului de păpuși aparține criticului Charles Magnin, care susține că acest gen de teatru a apărut din necesitatea omului de a da formă ființelor supranaturale și necunoscutului (teatrul de cult). Istoricul și criticul de teatru afirmă că prima formă de teatru de păpuși a fost cea religioasă și susține: „Păpușa a fost inițial un idol; teatrul de păpuși a fost inițial un templu. Primele dialoguri dramatice au fost imnurile liturgice plasate în gura unor efigii divine” [4 p. 4]. Omul a simțit nevoia să dea o formă vizibilă zeilor invizibili. Charles Magnin a oferit prima periodizare științifică a genului teatrului de păpuși. De fapt, a scris, putem spune, „biblia” istorică a teatrului de păpuși. Dacă Charles Nodier descoperea în structura psihologiei a copilăriei păpușa și primele elemente ale teatrului de păpuși în jocul ludic al copilului, atunci Charles Magnin conferă acestui aspect o dimensiune istorică și academică evidentă. Prin lucrarea sa *Histoire des marionnettes en Europe*, Charles Magnin oferă marionetei o însemnătate primordială, o ridică din zona de bâlci și o pune în centrul evoluției culturale europene. Din perspectiva lui Charles Magnin urmărim prima clasificare științifică a acestui domeniu de activitate. El propune o periodizare care urmărește transformarea marionetei de la funcția sa de ritual până la aspectul teoretic din secolele XVIII-XIX. În perioada Renașterii, spre exemplu, sub influența ceasornicarilor și a inginerilor (precum cei italieni), păpușile devin extrem de complexe. Este epoca în care păpușa împrumută măștile și tipologiile umane (Pulcinella, Arlecchino). Ea devine un „actor” complet, capabil de improvizație și de o mobilitate care rivalizează cu cea umană. Charles Magnin demonstrează cum reprezentările

teatrului cult au creat formele exterioare ale teatrului, iar Charles Nodier prezintă și explică forța interioară a acestuia, potențialul omului de a da viață materiei, obiectului prin voință și simbol. Este de menționat faptul că pentru Charles Nodier păpușa are o însemnătate *psihologică*, în același timp, pentru Charles Magnin este un *simbol teologic*. Totodată, Charles Magnin anticipează marile teorii ale secolului XX. El explică faptul că forța marionetei este în caricatura pe care o prezintă și în *simbol*, nu în imitarea și prezentarea realității. El accentuează: „Nu printr-o imitație servilă a naturii ne captivează marioneta; dimpotrivă, prin exagerarea trăsăturilor sale și prin energia mișcărilor sale simbolice. Nu caută să ne înșele; ne amintește constant că este o ființă convențională” [5 p. 32]. Tocmai în acest moment are loc legătura dintre spectator și personajul scenic, păpușa cucerește prin faptul că nu este reală, ci un obiect artistic, iar Charles Magnin subliniază faptul că obiectul din scenă ne previne în permanență că este o formă convențională. Reieșind din relatările celor doi cercetători, teatrul de păpuși este o punte dintre sacru, adică istoria umanității și suflet, ceea ce reprezintă psihologia omului.

Natalia Smirnova, schimbare de sisteme în teatrul de păpuși

Afirmația Nataliei Smirnova din monografia sa *Искусство играющих кукол* (Arta păpușilor care se joacă) este un punct de transformare pentru această cercetare, deoarece ea clasifică sursele și le oferă lui Charles Nodier și Charles Magnin statutul de „fondatori” ai teoriei marionetei.

Natalia Smirnova este categorică: ea consideră că marii teoreticieni de după Charles Nodier și Charles Magnin, precum Gordon Craig sau chiar umaniștii secolului XX, au operat în structura teoretică deja marcată. „Toate cercetările ulterioare în domeniul teatrului de păpuși au dus, în esență, doar la dezvoltarea și rafinarea principiilor estetice formulate de Charles Nodier și Charles Magnin la mijlocul secolului al XIX-lea. Aceștia au pus bazele înțelegerii păpușii ca simbol artistic unic” [6 p. 12].

Celebra teorie a lui Gordon Craig, despre „Supramarionetă” este văzută ca ceva radical, în ceea ce privește „convenționalismul păpușii” despre care vorbea Charles Nodier. Gordon Craig a vrut să elimine actorul, dar Charles Nodier a fost primul care a explicat de ce actorul este, estetic vorbind, „mai puțin autentic” decât păpușa. Natalia Smirnova observă că toate teoriile ulterioare despre „obiectul însuflețit” doar reiau ideea lui Charles Nodier despre supremația marionetei asupra actorului viu. De asemenea, Natalia Smirnova consideră că cronologizarea lui Charles Magnin în genul teatrului de păpuși este atât de solidă încât istoricii moderni doar au adăugat detalii, fără a schimba structura de bază. „Schimbarea sistemelor teatrale în teatrul de păpuși nu se produce ca o simplă negare a trecutului, ci ca o acumulare de noi modalități de animare a

materiei, unde păpușa-idol a lui Charles Magnin și păpușa-simbol a lui Charles Nodier rămân coordonate eterne” [6 p. 12].

Dacă Charles Magnin și Charles Nodier au pus bazele teatrului de păpuși în secolul al XIX-lea, Henry Jurkowski și Bruno Leone au luat acele concepte arhaice, putem spune, și le-au demonstrat validitatea în contextul global și în cel al actului scenic. Charles Magnin a fost primul care a spus că păpușa vine din lumea laică. Henry Jurkowski preia acest gând și îl ridică la un nivel de cercetare antropologică modernă. Charles Magnin a intuit originea sacră a teatrului de păpuși. Henry Jurkowski a validat această gândire intuitivă prin cercetări pe toate continentele, demonstrând că nu este doar o teorie franceză, ci o *valoare stabilă umană*. Iată ce scrie criticul Henry Jurkosky: „Charles Magnin, primul istoric al teatrului de păpuși, a fost și primul care a perceput legătura dintre marionetă și cult. El a găsit originile teatrului de păpuși în ceremoniile și cultele religioase... Cercetările moderne asupra teatrului din diferite națiuni confirmă această opinie” [7 p. 11]. Totodată, Charles Nodier susține că teatrul de păpuși ia naștere din impulsul copilului care animă obiectul-păpușă. El vorbește despre monologul lăuntric al copilului distribuit între spirit și obiect, în timp ce Bruno Leone aplică această idee la relația dintre păpușar și spectator. El spune că, atunci când spectatorul vede un spectacol cu păpuși în *Pulcinella*, el revine la acea stare pură de „joc” despre care vorbea Charles Nodier, dar o trăiește cu vigoarea unui ritual. Pentru amândoi, păpușa nu e un simplu mecanism, ci o putere care ne cere să avem încredere în această iluzie. Bruno Leone susține de fapt că „firescul iluziei obiectului animat”, abordat de Charles Nodier este cea care permite catharsis-ul ritualic. Nodier propune o definiție estetică: păpușa este un *spirit care se face trup*. El privește fenomenul de la exterior spre interior, ca un spectator fascinat de puritatea formei. Bruno Leone validează această intuiție, dar îi schimbă sursa: spiritul nu vine din imaginația autorului, ci din *memoria colectivă și ritual*.

Concluzii

Analiza tratatelor teoretice semnate de Charles Nodier și Charles Magnin remarcă faptul că teatrul de animație nu este o simplă ramură a artelor spectacolului, ci un concept constitutiv al reprezentării umane. Dacă Charles Nodier descoperă în relația copil-păpușă nucleul de bază al dramaturgiei – acel monolog interior transportat asupra obiectului – Charles Magnin prezintă structura perceptibilă, argumentând cum „idolul” religios s-a transformat, de-a lungul secolelor, în „simbolul” estetic. Așa cum evidențiază Henryk Jurkowski și Bruno Leone, emoția spectatorului modern în fața unei păpuși (precum *Pulcinella*) vibrează cu trăirea arhaică a ritualului și confirmă viziunile lui Charles Magnin despre originea sacră a acestui gen. Conceptele formulate în secolul al XIX-lea rămân, așa cum susține Natalia Smirnova, baza teatrologiei universale. Cert este că teatrul de animație rămâne o platformă ce atârnă între *istorie*

și suflet. El ne reamintește constant că actul artistic nu este imitarea naturii directe, ci capacitatea omului de a-i da sens și proces de creație.

Referințe bibliografice

1. NODIER, Ch. „Marionnettes”, publicat inițial în jurnalul *Le Temps*, 16 noiembrie 1842, inclus în *Mélanges de littérature et de critique*. T. 2, Paris: Raymond Bocquet, 1843, p. 227.
2. NODIER, Ch. „Marionnettes”. *Revue de Paris*. 1843 Tome XVII, Quatrième Série, Paris, Bureau de la Revue de Paris, Mai, 1843, pp. 114-115.
3. NODIER, Ch. „Marionnettes”. *Revue de Paris*. 1843, tom. XVII, Quatrième Série, Paris, Bureau de la Revue de Paris, Mai, 1843, p. 115.
4. MAGNIN, Ch. *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1842 (ediția revizuită 1852), p. 4.
5. MAGNIN, Ch. *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Michel Lévy Frères, 1852, p. 32.
6. СМІРНОВА, Н.И. *Искусство играющих кукол: Смена театральных систем*, Москва: Искусство, 1983, p. 12.
7. JURKOWSKI, H. *A History of Puppet Theatre*. Vol. 1: From the Beginnings to the End of the 18th Century. London: Puppet Centre Trust, 1996, p. 11.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE, DESIGN ȘI STUDII CULTURALE

FINE, DECORATIVE ARTS, DESIGN AND CULTURAL STUDIES

PREMISE ȘI IZVOARE ALE APARIȚIEI TRĂSĂTURILOR IMPRESIONISTE ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ POSTBELICĂ

PREMISES AND SOURCES OF THE EMERGENCE OF IMPRESSIONIST FEATURES IN POST-WAR MOLDOVAN PAINTING

VICTORIA ROCACIUC³⁶,
conferențiar cercetător, doctor habilitat în arte,
Institutul Patrimoniului Cultural,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

³⁶ E-mail: victoria.rocaciuc@amtap.md

Studiul investighează premisele apariției trăsăturilor impresioniste în pictura moldovenească postbelică, în contextul transformărilor estetice și culturale din anii 1950-1970. Perioada de „dezgheț” ideologic a favorizat depășirea constrângerilor realismului socialist și orientarea către o expresie plastică centrată pe lumină și culoare. Izvoarele acestui proces includ reminiscentele modernismului interbelic românesc, influența școlii ruse a peisajului liric, contactele indirecte cu impresionismul francez și redescoperirea naturii locale. În creația unor artiști precum Mihai Greco, Valentina Rusu-Ciobanu sau Eleonora Romanescu, practica plein-air consolidează autonomia expresivă a petei de culoare și a ritmului cromatic. Impresionismul se afirmă ca atitudine vizuală adaptată contextului moldovenesc, marcând o etapă esențială în modernizarea artei plastice din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *impresionism, realism socialist, național, pictură, peisaj, portret, compoziție, culoare, lumină*

The study investigates the premises underlying the emergence of Impressionist features in post-war Moldovan painting, within the context of the aesthetic and cultural transformations of the 1950s-1970s. The period of ideological „thaw” facilitated the gradual overcoming of the constraints imposed by Socialist Realism and encouraged a shift toward a plastic expression centered on light and color. The sources of this process include the influence the reminiscences of the Romanian interwar modernism, of the Russian school of lyrical landscape painting, indirect contacts with French Impressionism, and the rediscovery of local nature. In the work of artists such as Mihai Greco, Valentina Rusu Ciobanu, and Eleonora Romanescu, plein-air practice reinforces the expressive autonomy of the color patch and chromatic rhythm. Impressionism thus asserts itself as a visual attitude adapted to the Moldovan context, marking an essential stage in the modernization of the plastic art in the Republic of Moldova.

Keywords: *impressionism, socialist realism, national, painting, landscape, portrait, composition, color, light.*

Introducere

În contextul transformărilor estetice și culturale din anii 1950-1970 și în perioada de „dezgheț” ideologic, artiștii moldoveni au început să se elibereze treptat de constrângerile realismului socialist, orientându-se către o expresie vizuală centrată pe percepția luminii, vibrația culorii și luminii, spontaneitatea gestului pictural. Aceste procese nu au apărut spontan, ci au fost determinate de un ansamblu de premise istorice și socioculturale.

Dacă ne propunem să analizăm istoria artei universale, putem observa apariția treptată a trăsăturilor care prefigurează impresionismul încă din creația marilor maeștri precum Velázquez și Rubens, continuând până la Corot. În această evoluție, un rol semnificativ îl au și curentele artistice ale secolului XIX, inclusiv arta engleză și americană, reprezentată, de exemplu, de William Turner sau James Whistler, curentul *Artă pentru artă* sau *Artă de dragul artei*, precum și opera prerafaeliților și a reprezentanților Școlii de la Barbizon. Toate aceste direcții contribuie la dezvoltarea unui mod nou de a percepe și reda realitatea, punând accent pe observația directă a naturii, lumina schimbătoare, atmosfera și detaliile efemere, elemente fundamentale pentru afirmarea impresionismului.

Astfel, Édouard Manet este considerat de critici și istorici ai artei, precum Émile Zola [1], Charles Boudelaire și Henri Perruchot, „revoluționarul picturii” și punctul de pornire al artei moderne. Revoluția lui Manet constă în mutarea accentului de la fidelitatea absolută a subiectului către impresia vizuală și trăirea momentului, în care lumina, culoarea și atmosfera devin principalele instrumente de expresie artistică. Această schimbare este radicală dacă o comparăm cu tradiția picturii începută de Giotto di Bondone. Apariția culorilor în ulei și, mai târziu, a tuburilor din cupru a oferit pictorilor o libertate fără precedent în manipularea culorii și a luminii, permițându-le să experimenteze efecte atmosferice și impresii vizuale efemere – elemente fundamentale în revoluția artistică inițiată de Manet și în afirmarea impresionismului.

Până la Manet pictura era centrată pe subiectul narativ și desfășurarea evenimentului, iar artistul trebuia să redea cu exactitate acțiunile și personajele pentru ca privitorul să creadă în veridicitatea reprezentării. Problemele fundamentale ale acestei tradiții erau: păstrarea asemănării cu realitatea, tipizarea personajelor, canonizarea perspectivelor și finisarea minuțioasă a detaliilor, până la punctul în care privitorul folosea uneori lorneta pentru a examina pictura de aproape. Manet a rupt cu această tradiție. El a preferat subiecte cotidiene, surprinse în lumina naturală și în momente efemere, fără idealizare. A acordat prioritate percepției subiective a artistului, punând accent pe impresia vizuală, atmosfera și dinamica luminii. Astfel, el a redefinit ceea ce înseamnă autenticitate în pictură: nu fidelitatea absolută a subiectului, ci trăirea vizuală și emoțională a momentului. Așa cum subliniază criticul rus Fiodor Florinsky, toți impresionistii posedă acel „ceva ne-prozaic” care invită privitorul la reflecție în fața unei picturi [2].

Premise și izvoare ale manifestării trăsăturilor impresioniste în pictura moldovenească sovietică

Izvoarele procesului de afirmare istorică și artistică a trăsăturilor impresioniste în pictura națională sovietică sunt multiple: reminiscentele modernismului interbelic românesc, influența școlii ruse a peisajului liric (Levitan, Korovin, Grabar), contactele directe și indirecte cu tradiția impresionismului francez și redescoperirea naturii locale, cu lumina ei caldă și reflexele schimbătoare. Pe acest fundal pictura de șevalet și practica plein-air devin mijloace de explorare a realității vizuale, iar pata de culoare, ritmul și tonul capătă un rol expresiv autonom. În pofida constrângerilor ideologice impuse de realismul socialist, reprezentarea obiectivă a realității este treptat înlocuită de interpretarea subiectivă.

Figura 1. Paul Cezanne, Portret de bătrân, ulei pe pânză, 1868



Sursa: <https://galleryintell.com/artex/still-life-bottle-and-apple-basket-by-paul-cezanne/>

Figura 2. Mihai Greu, *Portret de bătrân*, ulei pe pânză, 1970-1996



Sursa: Fototeca și colecția MNAM

În creația unor artiști precum Mihai Greu, Valentina Rusu-Ciobanu, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Igor Vieru, Eleonora Romanescu ș.a. [3] se manifestă o nouă sensibilitate față de natură și lumină, o deschidere către lirismul și sinceritatea expresiei plastice. Astfel, trăsăturile impresioniste nu se impun ca un stil importat, ci ca o atitudine vizuală și spirituală (adesea austeră), adaptată contextului cultural moldovenesc.

Dacă, în anii 1950, trăsăturile impresioniste în creația artiștilor moldoveni au fost observate, printre altele, și nu întotdeauna cu conotații negative, în deceniul 1970 acestea au fost analizate în contextul altor tendințe convenționale, precum decorativismul și stilul auster. Analizând operele artiștilor plastici autohtoni realizate de la începutul perioadei sovietice până în anii 1970-1980, putem observa transformările conceptelor privind lumină și culoare în pictura moldovenească din această perioadă.

Evoluția tratărilor luminii și culorii în pictura moldovenească postbelică, surse morfologice și căutări stilistice

În constituirea și evoluția proceselor artistice activitatea didactică și creația pictorilor Vladimir și Iaroslav Okușko, Auguste Baillayre (pictorul de origine franceză), Alexandru Klimașevschi, Ada Zevin, Mihai Petric ș.a. au avut un rol esențial. Dacă, la începutul erei sovietice, trăsăturile stilului impresionist au fost privite cu reticență, spre anii 1990 acestea au devenit modele prețuite pentru tinerii artiști în formare. „Educat în ambianța estetică a impresionistilor, ai căror admiratori erau aproape toți studenții Colegiului de Arte din Chișinău, Ghenadie Jalbă, după studiile moscovite, se reîntoarce la motivele și subiectele artei naționale”, menționează criticul Tudor Stavilă în textul introductiv al albumului consacrat creației sale [4 p. 12].

În timp ce operele realizate în anii 1945-1950 reflectă cu fidelitate angajamentul artiștilor plastici moldoveni față de canoanele artei realiste academice, perioada anilor 1960-1970 se distinge prin deschiderea către noi orizonturi ale limbajului plastic, manifestate nu doar prin compoziții inovatoare, ci și prin explorarea formelor, a cromaticii și a principiilor de redare a luminii și umbrelor. Tabloul *Tinerețe* (1967; pânză, ulei), studiul pentru tabloul *Micul dejun* (1979; pânză, ulei), precum și alte lucrări semnate de Valentina Rusu-Ciobanu, pe lângă trăsăturile fundamentate pe analiza plastică a operelor de referință din istoria artei, exprimă atașamentul constant al pictoriței față de estetica impresionistă [5].

Maniera pastuoasă și tehnica *à la prima* constituie inovații semnificative în demersul pictural, marcând o nouă abordare a materiei și a texturii, precum și o reinterpretare a formelor, a luminii și a volumului în cadrul compozițiilor semnate de numeroși artiști plastici autohtoni.

Vorbind despre creația artiștilor de referință – unii dintre ei formându-se parțial în România, precum Igor Vieru, Mihai Grecu și Valentina Rusu-Ciobanu, Glebus Sainciuc, iar alții în Rusia, precum Ada Zevin, Eleonora Romanescu, Elena Bontea, Mihai Statnii sau Sergiu Cuciuc, observăm și în opera acestora o evoluție vizibilă a limbajului plastic. Se remarcă transformări în modul de aplicare și amestec al culorilor, precum și o tendință generală de deschidere și luminare a paletii cromatice.

Moisei Gamburd, format la Academia din Bruxelles, dezvoltă o manieră artistică ce poate fi recunoscută drept un stil de autor, caracterizat printr-o reflecție constructivistă a formelor, integrată într-o sensibilitate modernistă. Opera sa se distinge prin includerea nuanțelor specifice modernismului, evidențiate atât în structura compozițională cât și în tratarea figurii umane în peisaj, în maniera *plein-air*, cu redarea maiestooasă a luminii naturale. Această sinteză între construcția formală și expresivitatea cromatică conferă lucrărilor sale o identitate clar conturată,

situându-le la intersecția dintre modernism și strategiile contemporane de organizare a luminii și culorii în cadrul realismului socialist moldovenesc.

În picturile Adei Zevin, raporturile dintre culoarea aplicată pastuos și glasiurile acoperitoare conferă lucrărilor o subtilă modulare a intensității cromatice și a adâncimii vizuale, generând o tensiune echilibrată între densitate și transparență, între materialitatea stratului pictural și vibrația luminii filtrate.

Tablourile semnate de Mihai Grecu reflectă o gamă amplă de căutări și experimente stilistice, orientate spre investigarea problematicii luminii și a culorii. În anumite compoziții artistul valorifică o lumină aurie, difuză, cu accente de clarobscur, evocând atmosfera incandescentă specifică picturii lui Rembrandt; în alte lucrări demersul său plastic se apropie de soluțiile structurale ale lui Paul Cézanne (*Figura 1, Figura 2*), de vibrația cromatică și fragmentarea tușei întâlnite la Claude Monet (*Figura 3, Figura 4*) sau de intensitatea decorativă și sinteza cromatică proprie lui Henri Matisse.

În mod similar, pictorul Dimitrie Peicev abordează mijloace artistice circumscrise aceleiași problematici a luminii și culorii, în cadrul cărora pot fi identificate rezonanțe ale barocului lui Velázquez, prin accentuarea valorilor tonale și a profunzimii atmosferice, dar și ecouri ale impresionismului lui Renoir (*Figura 5, Figura 6*), manifestate prin tratarea sensibilă a materiei picturale și prin dinamica raporturilor cromatice [5].

Figura 3. Claude Monet, *Impresie, răsărit de soare*, ulei pe pânză, 1872



Sursa: https://artchive.ru/claudemonet/works/324215~Vpechatlenie_Voskhod_solntsa#show-work://324215

Figura 4. Mihai Grecu, *Uscatele flori de câmp*, pânză, tehnică mixtă, 1972



Sursa: Fototeca și colecția MNAM

Principiile monumental-decorative, în diversitatea manifestărilor lor, se regăsesc pregnant în creația pictorilor Igor Vieru, Eleonora Romanescu, Glebus Sainciuc, Elena Bontea, Mihai Statnii, Sergiu Cuciuc ș.a., configurând un cadru expresiv orientat spre sinteză formală, ritmicitate compozițională și accentuarea valorilor plastice esențializate.

În interiorul acestor explorări, fiecare dintre artiștii nominalizați a reușit să-și articuleze o viziune distinctă, de autor, concretizată fie la nivelul manierei stilistice, fie prin conturarea unui stil de autor recognoscibil. Astfel, principiile monumental-decorative nu conduc la uniformizare, ci, dimpotrivă, devin un teren fertil pentru afirmarea individualității creatoare, pentru nuanțarea raporturilor dintre formă și culoare, dintre structură compozițională și expresivitate simbolică.

Figura 5. Pierre-Auguste Renoir, *Lemons and Orange (Citrons et orange)*, Oil on canvas, c. 1913



Sursa: <https://collection.barnesfoundation.org/objects/5646/Lemons-and-Orange-%28Citrons-et-orange%29/>

Figura 6. Dimitrie Peicev, *Natură moartă*, ulei pe pânză, 1989



Sursa: Fototeca și colecția MNAM

Treptat, artiștii acordă problemelor culorii și nuanțelor cromatice o atenție prioritară, astfel încât această abordare devine parte integrantă a sarcinii plastice de generalizare a tonurilor și de aplatizare a formelor, caracteristice stilurilor decorativ sau auster din cadrul realismului socialist al anilor 1960-1970.

În creația artiștilor de referință evoluția limbajului plastic poate fi interpretată prin prisma triadei fundamentale lumină-culoare-formă (ce produceau sinteze stilistice, adesea neîncadrabile în rigorile realismului socialist), ale cărei raporturi interne sunt supuse unui proces de restructurare graduală. Lumina încetează să mai funcționeze exclusiv ca factor de modelaj iluzionist, fiind absorbită în substanța cromatică și transformată într-un principiu de organizare vizuală.

Culoarea dobândește astfel un statut autonom, depășindu-și rolul descriptiv și intervenind activ în configurarea spațiului pictural, prin nuanțare, ritm și tensiune cromatică. În consecință, forma nu mai este definită prin volumetrie și clarobscur, ci prin relații tonale și cromatice, ceea ce conduce la generalizarea conturilor și la aplatizarea structurilor formale.

Această interdependență dintre lumină, culoare și formă generează formule stilistice situate între decorativ și auster (convențional), caracteristice anumitor orientări ale realismului socialist, în cadrul cărora construcția plastică prevalează asupra descriptivismului, iar expresivitatea este canalizată printr-un sistem riguros de mijloace plastice.

Concluzii

Lansată cu precădere în cadrul impresionismului, problematica luminii și a culorii în pictură parcurge transformări semnificative, intersectându-se treptat cu multiplele sarcini plastice ale actului pictural modern și contemporan.

Fenomenul analizat marchează o etapă esențială în modernizarea artei plastice din Republica Moldova, prin reconcilierea dintre tradiție și modernitate, dintre privirea realistă și emoția cromatică. Impresionismul devine, astfel, un catalizator al libertății expresive și al reînnoirii limbajului pictural postbelic.

Prin inovațiile lor, Manet și precursorii săi au afirmat concepte esențiale ale artei moderne: libertatea expresiei artistice, subiectivitatea percepției și importanța impresiei vizuale. Revoluția sa nu constă în negarea trecutului, ci în redefinirea criteriilor de valoare artistică, deschizând calea pentru impresionism și toate curentele moderne și procesele artistice din Basarabia și Republica Moldova care i-au urmat.

Referințe bibliografice

1. ZOLA, É. *Looking At Manet, Writings on Manet by Emile Zola*. London: Pallas Athene Ltd, 2013. Disponibil: <https://ru.scribd.com/document/918141552/Emile-Zola-on-Manet> [accesat 2026-15-01].
2. ФЛОРИНСКИЙ, Ф. *Мысли об импрессионизме: Мане, Золя, Дега, Бодлер*. Disponibil: <https://proza.ru/2018/08/14/587> [accesat 2025-20-12].
3. STAVILĂ, T. *Artele frumoase din Basarabia din secolul al XX-lea*. Chișinău: Arc, 2025. ISBN 978-9975-0-1010-8.
4. JALBĂ, G. *Lumi paralele: Pictură*. Chișinău: Bons Offices, 2025.
5. *Valentina Rusu-Ciobanu: Pictură*: Catalogul expoziției organizate la Muzeul Național de Artă al Moldovei, 28 octombrie – 13 decembrie, 2020. Tudor ZBÂRNEA (autorul concepției și coordonator). Chișinău: Bons Offices, 2020.

ANALIZA TEHNICILOR PICTURALE ÎN CONTEXTUL PICTURII DE PLEIN-AIR

ANALYSIS OF PAINTING TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF PLEIN-AIR PAINTING

ION JABINSCHI³⁷,

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

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

CZU 75.022.81

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.19>

Studiul de față investighează fundamentele tehnice și expresive ale picturii en plein-air, focusându-se pe analiza comparativă a trei medii distincte: uleiul, pastelul și acuarela. Cercetarea demonstrează că

³⁷ E-mail: ion.jabinschi@amtap.md ionjabinschi78@gmail.com

aceste tehnici nu constituie doar instrumente de reprezentare a genurilor clasice (peisaj, portret, natură statică), ci reprezintă piloni esențiali în autodezvoltarea profesională și în perfecționarea metodologiei didactice de specialitate. Rezultatele cercetării indică faptul că o cunoaștere aprofundată a proprietăților materiale ale acestor tehnici optimizează procesul decizional în soluționarea problemelor compoziționale complexe, facilitând o adaptare rapidă la variabilele de lumină și atmosferă specifice studiului în natură.

Cuvinte-cheie: *plein-air, pictură, tehnică, ulei, pastel, acuarelă, imagine artistică, artist plastic*

The present study investigates the technical and expressive foundations of en plein-air painting, focusing on the comparative analysis of three distinct media: oil, pastel and watercolor. The research demonstrates that these techniques are not only tools for representing classical genres (landscape, portrait, still life), but also represent essential pillars in professional self-development and in improving the specialized teaching methodology. The research results indicate that a thorough knowledge of the material properties of these techniques optimizes the decision-making process in solving complex compositional problems, facilitating a rapid adaptation to the light and atmospheric variables specific to nature study.

Keywords: *plein-air, painting, technique, oil, pastel, watercolor, artistic image, plastic artist*

Introducere

În prezent, tema cercetată de noi, studiul în plein-air (pictura în aer liber), îi preocupă pe majoritatea artiștilor din domeniul artelor plastice, care reprezintă o metodă formativă crucială în cadrul educației artistico-plastice, fiind indispensabilă pentru direcționarea conștiinței studentului către atingerea unui grad superior de conștientizare și manifestare în autodeterminarea profesională, care susține, totodată, și dezvoltarea unor înalte idealuri de viață artistico-estetică și socială.

Reprezentarea naturii prin prisma propriei viziuni asigură atingerea potențialului maxim al studenților în ceea ce privește gustul estetic și capacitățile artistice de a crea, prin pictură, o imagine artistică. Actualitatea creării și tratării imaginilor artistice realizate în plein-air (a picturii propriu-zise,) a fost și este mereu în vogă, subliniind rolul său central în aprofundarea cunoașterii vizuale, cultivarea sensibilității estetice și conturarea viziunii artistice individuale în strânsă corelație cu mediul socio-cultural. Plein-airul, având drept obiectiv și studierea tradițiilor, cercetarea unor noi zone vizual-artistice de explorare și experimentare, adaptate creativ la/cu posibilitățile plastice oferite de tehnicile picturale, ajută la dezvoltarea profesională în domeniul artelor vizuale.

Imaginea artistică, în contextul artei, poate fi asemănată cu o calitate ce atrage și încântă privirea, fiind deopotrivă un lux vizual, care oferă o punte de legătură dintre artist și privitor (receptorul de artă). Așadar, pictura excelează în a crea această interacțiune datorită flexibilității și profunzimii sale unice, iar prin practicarea practicii de pictură în plein-air se optimizează valorificarea diversității tehnicilor și tehnologiilor picturale. Pentru executarea lucrărilor în/la plein-air nu este necesară o tehnică anume stabilită, fiecare pictor poate folosi un procedeu de lucru individual, după temperamentul și îndemânarea proprie, în funcție de subiect. De altfel, în

pictură, tehnica nu trebuie considerată un scop în sine, procedeele/tehnice urmând să ducă la o execuție artistică valoroasă, la durabilitate și, în final, la exprimarea cât mai clară a unei imagini sau subiect.

Tehnici întrebuițate la realizarea picturii în plein-air

Cele mai folosite tehnici de pictură sunt clasificate, în special, în funcție de materialele utilizate. Este vorba de culori (în care contează modul de diluție³⁸ al pigmentilor și modalitatea de fixare pe suport), instrumente și suportul folosit. Iar tehnicile de pictură folosite de bază (și cele preferate personal) sunt: uleiul, acuarela și pastelul [1], cu o diversitate de abordare a genurilor precum peisaj, portret, natură statică etc. Pentru a identifica și a valorifica tehnica de realizare a picturii este necesar de a identifica scopul, care va depinde de modul de manifestare directă, vizibilă față de natură, precum: observarea și analiza activității, pe care dorim să o întreprindem și care necesită recurgerea la o anumită tehnică, cu care vom putea rezolva o anumită problematică sau situație cu caracter tehnic și tehnologic de reprezentare.

Pictura în ulei: această tehnică este ideală pentru peisaje atât arhitecturale cât și pentru arta abstractă. Folosind un cuțit de paletă, ca instrument de lucru care poate înlocui pensulele, putem imita structura diferitor materiale, dând posibilitatea obținerii iluziei unei texturi tridimensionale pe suprafață plană. Prin atingerea fină a lamei cuțitului de paletă sau prin răzuirea stratului de vopsea, cu ajutorul vârfului cuțitului de paletă, gravând suprafața picturală, obținem imitarea diferitor materiale precum textura copacilor, a lemnului sau a ierbii (*Imaginea 1*). Iar prin mișcări rapide ale cuțitului de paletă și aplicarea grosolană a petei de culoare, obținem texturi care formează factură reliefată ce iese în afara pânzei, renunțând astfel la tratarea clasică a picturii. Aceste tratări tridimensionale creează un efect deosebit și original lucrărilor și permit experimentări tehnologice la rezolvarea diverselor probleme de creație, apărute pe parcursul studiului din plein-air, în redarea mediului înconjurător și obținerea diferitor efecte picturale, care influențează și potențialul de a lua decizii corecte în/la selectarea formatului, pentru obținerea unor lucrări artistice valoroase, care să satisfacă starea afectiv-impresionată produsă de mediul înconjurător asupra creatorului aflat în plein-air (*Imaginile 2-3, 11*). Iar pentru accentuarea efectelor dorite artiștii plastici pot reveni la finisează lucrărilor create în plein-air „alla prima”, în același loc sau în studioul de creație, după ce culorile se usucă. Folosirea cuțitului de paletă la realizarea picturii în ulei oferă libertatea de a lucra într-un mod spontan și autentic, păstrând luminozitatea și valoarea culorilor, prin observarea directă a

³⁸ Diluție – aportul dintre o cantitate de soluție și cantitatea de substanță dizolvată în aceasta [online]. <https://dexonline.ro/definitie/dilu%C8%9Bie>.

subiectului și capacitatea artistului plastic de a aborda în mod diferit și inegal tratarea suprafeței picturale, în funcție de timp – spațiu – modalitate – finalitate proprie (*Imaginea 3*).

Imaginea 1. Ion Jabinski,
În așteptare, ulei pe pânză,
60x40, 2025



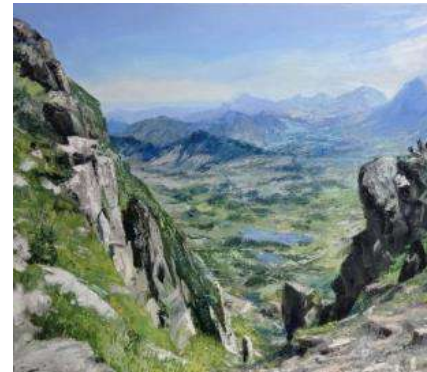
Sursa: poză Ion Jabinski,
arhiva personală, 2025

Imaginea 2. Ion
Jabinski, proces de lucru în
plein-air, 2022



Sursa: poză Ion
Jabinski, arhiva personală,
2022

Imaginea 3. Ion Jabinski, *Munții
Retezat*, ulei pe pânză, 80x100 cm, 2025



Sursa: poză Ion Jabinski, arhiva
personală, 2025

Rezultatele cercetării indică faptul că odată cu apariția tuburilor cu vopsea de ulei și acril în comerț și invenția „șevaletului cutie”, cunoscut în mod obișnuit ca „șevaletul cutie francez” sau „șevaletul de câmp”, extrem de portabil, cu picioare telescopice și cutie pentru păstrarea culorilor și pensulelor, cu paletă pentru amestecul culorilor încorporată, la începutul anilor 1800 a ușurat mult ieșirea în natură. Produse și astăzi, rămân o alegere incontestabilă a artiștilor plastici, permițând realizarea picturii în plein-air să devină mai viabilă (*Imaginea 2*).

Pictura în pastel, în ciuda popularității sale destul de scăzute astăzi, are calități care o fac inconfundabilă și de neînlocuit. Cu toate că în această tehnică culorile nu se amestecă între ele fizic, acestea pot fi suprapuse și intercalate, pentru a crea efecte optice fermecătoare. Procesul tehnologic permite, totodată, și imitarea picturii realizate în alte tehnici precum cea a uleiului sau acuarelei. Datorită faptului că pastelurile nu conțin ulei, tablourile nu se îngălbenesc și nici nu crapă (ca în cazul picturilor executate în ulei) deci, în timp, nu solicită mari necesități la restaurare și permit să fie percepute vizual în starea lor inițială.

Pictura în pastel, având efectul de prospețime și perfecțiune, este ușor de găsit în muzeele de renume din lume, inclusiv și în Republica Moldova, locații care atestă viabilitatea și longevitatea capodoperelor executate în această tehnică. Vechimea tehnicii pastelului vine, ca și pictura murală, din picturile rupestre, mărturie vie a folosirii pigmentilor uscați pentru trasarea de linii sau desene, care erau executate cu pulberi de cărbune natural direct pe perii peșterilor. Se crede că primul pastel, realizat în această tehnică, a fost un portret de Jean Fouquet în 1465 (*Imaginea 4*), pe când Leonardo da Vinci a utilizat tehnica pastelului pentru realizarea

portretului *Isabellei d'Este* (1499-1500) (**Imaginea 5**) și pentru chipurile apostolilor în *Cina cea de Taină* (1495) [2].

Imaginea 4. Jean Fouquet,
Portretul lui Guillaume Jouvenel, cca.
1460-1465



Sursa: <https://www.wikiart.org/en/jean-fouquet/portrait-of-guillaume-jouvenel> [accesat 23.01.2026]

Imaginea 5. Leonardo da Vinci, schiță preliminară
a Isabellei D'Este, realizată în tehnica pastelului



Sursa: Fotografie: Corriere della Sera
Tom Kington la Roma. [online]. Vin., 4 oct. 2013, ora
15:16 disponibil:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/04/leonardo-da-vinci-lost-portrait-isabella-deste> [accesat 23.01.2026]

Cercetând tehnica picturii în pastel, putem menționa că pastelurile pot fi repartizate în trei categorii de bază – *gras* (moale), *dur* (cretat) și *ceros* [3]. Pastelurile *gras* și cel *dur* nu sunt altceva decât un pigment pur dispersat în cretă sau talc, folosind ca liant ulei neutru cu mică saturație, care este cel mai frecvent utilizat datorită capacităților ușoare de aplicare și care se găsesc într-un număr mare de nuanțe cromatice (peste 200 de culori). Pastelul *gras* de o bună calitate se imprima mai ușor pe suport și oferă echilibrul perfect între luminozitatea culorii și textura picturală. Fiind moale și cremos, permite crearea diverselor efecte vizuale și este perfect pentru realizarea lucrărilor, fie un peisaj, portret sau natură statică. Pastelul *dur* (cretat) este ideal pentru detalii de schiță și poate fi folosit cu încredere pentru un desen grafic bine conturat, deoarece se pot trasa linii fine și precise. Pastelurile cretate oferă o acoperire mai mare, iar intensitatea culorilor variază de la nuanțele blânde la cele vii [3; 4; 5]. Iar pastelul *cerat* – după cum îi spune și denumirea, are ca liant *ceara* [4], care necesită o tehnologie mai specială în execuție, deoarece culorile (în formă de batonașe) de *pastel* nu oferă posibilitatea amestecării fizice pentru obținerea unei alte nuanțe, precum alte culori tradiționale de pictură ca cele de acuarelă, ulei, temperă sau acrilice. Și, odată ce sunt aplicate pe suport, nu pot fi corectate sau omise/șterse cu radiera ca și în cazul celui *gras* sau *dur*), de aceea necesită să lucrezi cu precizie, prin așezarea pe formă a suprafeței pictate/desenate, a tușelor, liniilor și punctelor de diferite mărimi și dimensiuni pentru redarea imaginii dorite.

Pastelurile au mai multe moduri de întrebuințare. Poți să desenezi simplu și să combini culorile strat peste strat sau poți să întinzi culoarea cu degetul, obținând o suprafață difuză, după care poți interveni (după necesitate) cu hașurarea suprafeței pictate/desenate. Important în executarea tehnicii pastelului este suportul. Cel mai des utilizată este hârtia, cartonul sau hârtia abrazivă cu o anumită granulație, grosime și culoare. Mulți pictori de-a lungul timpului își preparau suportul individual, obținând astfel textura suprafeței și culoarea dorită pentru a obține efectul vizual scontat al picturii. Astăzi hârtia este produsă de mai multe firmele cunoscute și recomandate pentru pictura în acuarelă și în pastel precum: *Canson, Fabriano, Craft, Ingres* etc., cu suprafața poroasă, texturată în formă de modele aleatorii sau linii uniforme. Folosind hârtia pentru acuarela cu grosimea/densitatea de 350gr/mp sau 600gr/mp și un grund transparent, în amestec cu o culoare acrilică, a cărei nuanță este la libera alegere a artistului, se poate obține o suprafață aderentă perfectă pentru pastel. Se recomandă folosirea unor culori acrilice profesionale, cu un grad de rezistență la lumină [5]. Suportul de o bună calitate, cu o culoare bine aleasă, răbdarea de a așeza pe el mai multe straturi și o netezire atentă, sunt cruciale pentru a crea un desen sau pictură remarcabilă. Pastelul, ca tehnică a picturii de șevalet, întrunește la un loc austeritatea, stăpânirea, severitatea desenului cu resursele iradiante ale picturii, este considerat ca parte din categoria tehnicii de pictură „de graniță” dintre grafică și pictură [6].

Valorificând procedee de lucru în tehnica pastelului, menționăm că cea mai la îndemână metodă este schițarea rapidă, prin juxtapunerea petelor și liniilor obținem amestecul optic al culorii în pictură, folosit fără intervenții ulterioare, căpătăm un desen expresiv și spontan (*Imaginea 6*). Iar trasarea pe lat, cu întreg batonul de pastel pe suprafețe mari, peste care se revine cu contururi și gradări picturale (fiind asemănătoare cu tehnica desenului în cărbune, sous, sanguină sau cretă) definește cel mai bine tehnica pastelului dar, cere experiență și îndemânare în execuție (*Imaginile 7-8*).

Imaginea 6. Ion Jabinschi,
Pelargonium, pastel pe carton,
19x21 cm, 2021

Imaginea 7. Ion Jabinschi,
Portret, fragment, pastel pe carton,
75x52 cm, 2025

Imaginea 8. Ion Jabinschi,
A fost odată..., pastel pe carton,
102x72 cm, 2024



Sursa: poză Ion Jabinski, arhiva personală, 2021



Sursa: poză Ion Jabinski, arhiva personală, 2025



Sursa: poză Ion Jabinski, arhiva personală, 2024

Modulările culorilor se pot realiza cu estompa³⁹, prin ștersul cu degetul sau cu o pensulă aspră pentru a obține suprafețe bine definite. Este o tehnică simplă pe care o poți aplica pentru suprafețe mari, precum cerul sau apa. Dar, printr-o astfel de netezire, eventualele detalii se pierd. Dacă vrei să evidențiezi detaliile fine și subțiri, fie renunți la netezire, fie apelezi la un instrument de precizie. Cu ajutorul unei pensule artificiale poți crea contururi clare sau zone netezite uniforme. Modul în care miști degetul sau pensula este esențial pentru rezultatul pe care îl obții. De exemplu, o mișcare circulară este ideală pentru coroana unor copaci îndepărtați. Dar pentru valurile de pe suprafața apei mișcarea trebuie să fie orizontală, întreruptă, iar pentru reflecția copacilor se adaugă hașura verticală. Pentru a reda părul (în cazul unui portret), mișcarea este întotdeauna în direcția de creștere, suviță cu suviță [5] (*Imaginea 7*). Dar, dacă vom folosi un suport, cu o eboșă⁴⁰ a picturii executată anterior în culori de apă (acuarelă, guașă sau tempera) ce reușește să se usuce, vom avea o metodă mixtă.

Partea slabă a acestei tehnici constă în fragilitatea lucrărilor, deoarece particulele de pigment de pe suport sunt libere, nefiind înconjurate de un liant, necesită să fie fixate. Se recomandă fixarea pastelului între etapele de lucru ce permite o aderență a intervențiilor ulterioare. Ultimele intervenții și accente picturale nu se recomandă a fi fixate, deoarece fixativul neutralizează pigmentul, pierzând din nuanță. Fixarea prin aplicarea unui vernis⁴¹ trebuie făcută în poziția orizontală prin pulverizare, emițând un jet uniform, la o distanță de aproximativ 40-60 cm, pentru a nu deteriora sau influența aspectul desenului. În procesul executării unei lucrări de lungă durată se recomandă fixarea până la cinci straturi ușoare de fixativ aerosol, care ajută la

³⁹ Estompă – mic sul de piele, de hârtie sau alt material moale, cu care se șterge conturul unui desen executat în creion, în cărbune sau în pastel, pentru a potrivi umbrele.

⁴⁰ Eboșa – primul stadiu în vederea realizării unei opere de artă plastică, indicând forma generală. A realiza în prima formă. Schiță, crochiu. Sursa: <http://dexonline.ro/definitie/eboșa>.

⁴¹ Vernis – lac. Soluție formată din rășini (naturale sau artificiale) și dintr-un solvent, care, aplicată pe anumite obiecte, formează la uscare un strat neted și lucios, cu rol ornamental sau protector. <https://dexonline.ro/definitie/vernis>.

stoparea procesului de așezare a pigmentului de pastel pe sticla lucrării înrămate și la sporirea rezistenței la lumina razelor solare. Dar trebuie de luat în considerație că prea mult fixativ va cauza o schimbare a nuanței pastelului, întrucât fixativul acționează asupra particulelor de pigment, le umezește, deci, le dizolvă, le spală, din care cauză ultimele intervenții și accente nu se recomandă a fi fixate [7]. Păstrarea picturii în pastel se recomandă cu *passe-partout* și înrămată doar sub sticlă sau un material mai nou – folie antireflex. Sticla e de dorit să nu fie în contact cu lucrarea, facilitând astfel circulația aerului și evitându-se condensarea, care duce la deteriorarea lucrării.

Pictura în acuarela: ca tehnică, are un loc esențial în practica creatoare a artistului plastic, fiind cea mai expresivă datorită trăsăturilor unice: fluiditate, transparentă, felul în care apa, pigmentul și hârtia lucrează împreună. Este o tehnică pe care o admiri pe măsură ce o înțelegi. Fiind populară în întreaga lume, este folosită atât de începători, cât și de profesioniști, fiind atrași de accesibilitatea și posibilitatea de a improviza rapid. Studiul tehnicii picturii în acuarelă ajută la dezvoltarea calităților profesionale importante, precum capacitatea de gândire imaginativă și libertatea creativă, de exprimare cromatică perceptiv-vizuală a mediului înconjurător, care necesită disciplină și perseverență la realizarea lucrărilor, care te învață să observi, să ai răbdare și să lași culoarea să curgă natural. Farmecul acestei tehnici constă în tratarea suprafeței picturale obținând naturalețea tranzițiilor de la o nuanță a culorii la alta, cu o varietate nelimitată a nuanțelor subtile obținute prin tratarea pe suportul umed, fiind totodată și cea mai capricioasă și imprevizibilă [8 p. 222].

Studiind principiile tehnice ale picturii în acuarelă, este cazul să le menționăm pe cele de bază: *pe umed* și *pe uscat*. Tehnica picturii *umed* peste *umed* presupune ca suportul – hârtia (de o calitate bună cu gramaj ridicat și o densitate de la 350gr/mp până la 600gr/mp pentru a preveni ondularea) trebuie umezită în prealabil, iar culorile diluate se aplică cu pensula umedă, atâta timp cât suprafața se menține umedă. Prin migrația pigmentilor se obțin efecte de fundal cu degradeuri spontane, ideale pentru fundaluri sau cer (**Imaginea 9**). Alt principiu este aplicarea culorii diluate cu *pensula umedă* pe *suportul uscat*. Această metodă oferă forme clare, cu contururi bine delimitate și control precis asupra detaliilor. Pe când tehnica picturii *pe uscat* presupune ca pensula, cu foarte puțină culoare, aproape uscată, se fie aplicată pe suportul uscat. Este o metodă potrivită pentru a crea efecte a diferitor texturi, reflexe ale apei sau detalii fine, folosindu-se și de granulația hârtiei (**Imaginea 10**). Aplicarea *glasiurilor* sau *glazurarea* presupune suprapunerea mai multor straturi transparente de culoare, după ce stratul precedent este uscat complet. Acest principiu permite intensificarea culorilor și crearea profunzimii; *spălarea* sau *ridicarea culorii*

permite absorbirea culorii excesive de pe suport, pentru a corecta greșeli sau a crea accente de lumină, folosind o pensulă curată și umezită sau un șervețel uscat [6 p. 223].

Imaginea 9. Valeriu Jabinschi, *Flori de câmp*, acuarelă pe hârtie, 55x75 cm, 2025



Sursa: poză Ion Jabinschi, arhiva personală, 2025

Imaginea 10. Ion Jabinschi, *Mănăstirea Fedeleșoi, Vâlcea*, acuarelă pe hârtie, 40x52 cm, 2025



Sursa: poză Ion Jabinschi, arhiva personală, 2025

Imaginea 11. Eugen Macinic, *Plein-air, Transilvania*, 2025



Sursa: [9]

Datorită dezvoltării noilor tehnologii de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, acuarela primește un nou impuls grație apariției vopselelor în tuburi de metal și/sau în pastile uscate, care facilitează (ca și în cazul tehnicii picturii în ulei) ieșirea în plein-air, stimulând astfel dorința artiștilor de a se experimenta și a experimenta această tehnică. Specificul lucrărilor realizate în această tehnică sunt reflectate în severitatea construcțiilor compoziționale, armonia și echilibrul cromatic [6 pp. 223-226], fiind una dintre cele mai sincere și mai fine tehnici din artele vizuale, dar totodată și una dintre cele mai dificile (în deosebi, când este realizată în plein-air), nu iartă ezitățile, corecturile repetate sau lipsa de hotărâre. Totul se întâmplă dintr-o singură respirație „*alla prima*”, într-o manieră spontană, explozibilă, dar conștientă și bine calculată (**Imaginile 9-11**). Eugen Macinic, într-un interviu pentru blog-ul *Pictorshop*, vorbind despre provocările tehnice ale picturii în acuarelă menționează: „O lucrare reușită este cea realizată cu spontaneitate, cu inspirația momentului. Nu poți interveni de prea multe ori. Dacă nu știi când să te oprești, riști să strici ceea ce inițial era bun” [9]. Pentru el, acuarela nu înseamnă doar tehnică, dar și un fel de dialog cu intuiția: „O stare de prezență totală în care mâna urmează gândul, iar culoarea exprimă trăirea” [6 pp. 223-226], Această finețe a execuției face din acuarelă o artă a echilibrului: „Trebuie să ai curajul să lași lucrarea „să respire” și să știi că, uneori, mai puțin înseamnă mai mult” [Ibidem]. În mâinile unui artist experimentat acest echilibru se transformă într-o poezie vizuală, iar în cazul lui Eugen Macinic fiecare acuarelă devine o expresie rafinată a momentului trăit, deoarece: „Fiecare artist lucrează cu hârtia care i se potrivește. Unii preferă tehnica umedă, alții uscată..., dar cei care practică această tehnică trebuie să se exprime așa cum simt. Să găsească tehnica în care rezonază cel mai bine. Și, mai ales, să lucreze, să lucreze, să lucreze” [6 pp. 223-226],

Experimentând în permanență acuarela, cu siguranță vor apărea noi concepte, cu o formulă novatoare estetică originală și o varietate în exprimarea tehnologică, combinând tehnicile de la clasicism până la depline exprimări artistice. Acuarela, în opinia lui Ovidiu Iovanel, este fix ceea ce ar trebui să caute omul secolului nostru, iubitor de artă și obsedat de viteză, în același timp, mai ales dacă vrea să picteze în plein-air. În lumea modernă, singura tehnică de pictură care îți permite să realizezi rapid o pictură autentică și de mare efect este acuarela, care îți oferă posibilitatea ca într-un interval de câteva minute să treci la o altă etapă de lucru, obținând efectele speciale pe care le poți obține doar explorând-o [10].

Acuarela este o tehnică care necesită controlul apei. Prea multă apă poate duce la pierderea conturului, în timp ce prea puțină împiedică fuziunea culorilor. Unii artiști, prin experimente, au ajuns să combine apa și alcoolul în proporții de 50% la 50%, obținând astfel efecte mai interesante și mai difuze ale disipării, ideale pentru primul strat de fundal, care permit purcederea mai rapidă la etapa pictării fundalului, la detaliile finale, datorită evaporării alcoolului.

A picta în orice tehnică (ulei, acrilice, acuarelă etc.) presupune un studiu prealabil, cultivarea unor deprinderi și multă pasiune. Iar dacă te identifici cu această tehnică, apare ceva în interior ce nu poți explica în cuvinte și, odată ce te apuci să pictezi în acuarelă și îi prinzi gustul, nu prea mai dai înapoi. Acuarela te seduce, te domină și te capturează cu „farmecele” ei, provoacă limitele percepției și ale creativității [9]. De obicei, se pictează de la deschis la închis, iar albul din acuarelă este, albul hârtiei, nu o culoare aplicată (care se poate utiliza în cazul accentelor).

Impactul didactic și formarea profesională

Plein-air este un franțuzism care se referă doar la pictură, care, la rândul său, este realizată în aer liber nu tocmai în scopul unei reproduceri fidele a cadrului natural, ci mai degrabă pentru o confruntare între natură și creație, la rândul ei, și creația artistică, umană este ca o reinterpretare supusă celui mai puternic și mai orgolios dintre subiectivism, acela al pictorului însuși. A lucra în plein-air este, în primul rând, un prilej de reconfirmare a stăpânirii mijloacelor de lucru, a forței de a surprinde lumina în exprimarea sa secvențială, diferit în momente diferite ale zilei, pe durate foarte scurte de timp, dar care aduc o energie creativă aparte și sunt o sursă inepuizabilă de inspirație.

Un rol hotărâtor în realizarea picturii în plein-air revine cunoștințelor în domeniul perspectivei liniare și aeriene, modelării și modulării cromatice, tehnicii și tehnologiei mijloacelor plastice și materialelor specifice desenului și picturii. Reieșind din acest context, oportun este/devine organizarea și participarea la expoziții de artă și tabere de creație, dedicate explorării peisajului și expresivității artistice, realizate/efectuate la/în plein-air în diferite zone și

anotimpuri ale anului, care facilitează dezvoltarea competențelor creative tehnice ale picturii atât la nivel personal cât și la nivel didactic. Aceste contexte sunt esențiale pentru însușirea structurilor și modelelor fundamentale necesare creării unui tablou artistic autentic, realizat în mediul natural, dezvoltă gustul artistic, imaginația și competențele de analiză conștientă a formelor văzute, care sunt traduse/recreate în impresii vizuale (imagini artistice) prin formă plastică. La fel, subliniază importanța artistului plastic, a tabloului (creat), care îl reprezintă și este stigma sufletului lui în arta contemporană, pe când „funcția receptorului de artă, în viziunea lui Vlad Pâslaru, este determinată congenital și indică omul ca unica ființă aptă să creeze și să recepteze frumosul artistic” [11 p. 280], având misiunea de a decoda mesajul operei, a tabloului, prin descifrarea elementelor limbajului artistic, adică de a descoperi valoarea imanentă a acestora și de a adăuga operei de artă o valoare proprie, numită valoare „in actu” (datorită faptului că este creată în procesul receptării) sau valoarea adăugată, valoarea receptorului. Cercetătorul menționează: „Activitatea umană de producere a operelor de artă nu poate fi realizată de un singur subiect (individual sau colectiv), ca să se poată afirma că opera de artă există prin sine ca orice alt lucru al realității obiective, ci neapărat este realizată de doi subiecți (individuali sau colectivi): autorul și receptorul. Tablourile și peisajele create prin cuvinte, sunete, culori etc. nu pot exista ca fenomene artistice altfel decât fiind re-construite, re-create de percepția, imaginația și gândirea artistică a elevului/studentului receptor, deoarece opera de artă „nu conține” ceva, ca în cazul lucrurilor cunoscute științific, ci sugerează imagini, acțiuni, provoacă gânduri, idei, emoții estetice, stări sufletești etc.” [11 p. 280].

Fiind expuse în cadrul expozițiilor de artă, în locuri unde talentul și creativitatea se întâlnesc pentru a crea o experiență estetică unică, tablourile au reușit să ofere publicului o incursiune profundă în lumea lor artistică, aducând la viață o varietate de stiluri și teme prin diversitatea lor. Unii artiști se pot remarca prin sensibilitatea și profunzimea emoțională transmisă în picturile sale, folosind culorile în mod expresiv, care surprind stările sufletești și emoțiile subtile, creând compoziții pline de viață și sensibilitate printr-o varietate de perspective tehnice picturale și abordări artistice. Alții impresionează prin abilitatea de a captura frumusețea naturii în toată splendoarea ei în diverse stiluri precum cel impresionist sau abstract, evidențiază lumina și culoarea naturii, transmițând privitorului o senzație de pace și armonie într-o manieră unică, creând compoziții pline de dinamism și energie, care invită privitorul să se conecteze și să exploreze universul său artistic. Fiecare lucrare expusă reprezintă o poveste în sine, invitând privitorul să călătorească în lumi noi și să descopere frumusețea și semnificația din spatele lucrării.

Concluzii

Trăind într-un mediu dominant de tehnologiile avansate care conțin o mulțime de informație de diversă calitate, unde prevalează emoțiile în loc de analiză și gândire critică, lucrarea – opera de artă „ieșită” de sub penelul artistului plastic – trebuie să ne atragă, să ne cointereneze, să propună un mesaj bine gândit, chibzuit. Transformând peisajul într-un mediu al reflecției estetice și al interiorizării, practicarea picturii în aer liber favorizează o relație directă și autentică cu spațiul geografic și cultural.

Prin tehnica picturii în ulei, pastel sau acuarelă artiștii plastici începători cât și cei consacrați nu doar observă, ci se integrează într-un univers vizual pe care îl formează și îl definesc. Practicarea/exersarea permanentă în *plein-air* devine o experiență unică care ajută/învață artistul în formare să identifice valorile estetice, să le transpună într-un limbaj artistic personal, contribuind la continuitatea și resemnificarea tradiției vizuale. Prin această modalitate creatorul își descoperă propriul raport cu locul, cu timpul și cu tradiția vizuală a comunității din care face parte, favorizând dezvoltarea unei conștiințe vizuale locale, întrucât fiecare spațiu natural poartă în sine un specific autentic real, fiind transpus vizual (în operă de artă), contribuie la conștientizarea faptului că actul artistic este, în esență, o formă de cunoaștere identitară.

Referințe bibliografice

1. STOENICA, A. *Tehnici de pictură — cele mai utilizate în lume*. Disponibil: <https://www.adrianstoenica.ro/tehnici-de-pictura> [accesat 2018-03-10].
2. Colecție de pasteluri la Musée d'Orsay. *Cultura*. 10.09.2009. Disponibil: <https://www.rfi.ro/articol/stiri/cultura/colectie-pasteluri-musee-dorsay> [accesat 2018-03-22].
3. *Tehnica desenului în pastel*. Pictolandia. Blog. 12.02.2017. Disponibil: <https://pictolandia.blog.wordpress.com/2017/02/12/first-blog-post> [accesat 2018-01-24].
4. *Tehnica desenului în pastel*. Disponibil: <https://lightlove.eu/tehnica-desenului-pastel/> [accesat 2018-01-24].
5. DAVID, M. *Tehnica desenului în pastel*. 3 aprilie 2011. Arta plastică și decorativă – articole, sfaturi, sugestii. Blog. Disponibil: <http://archive.is/20120710154207/lucas-impex.blogspot.com/2011/04/tehnica-desenului-in-pastel.html> [accesat 2018-02-24].
6. BRIGALDA, E. *Tehnica și tehnologia pastelului în pictură și grafică: Suport de curs*. Chișinău, 2014. ISBN 978-9975-46-175-7.
7. MATEESCU, L. *Desen în pastel uscat pe carton texturat: Trucuri și sfaturi pentru desenul cu pastel uscat*. CoLoRIT. Blog. Disponibil: <https://www.colorit.ro/blog/trucuri-si-sfaturi-pentru-desenul-cu-pastel-uscat/> [accesat 2018-01-24].
8. DIACONU, G. Pictura în acuarelă din secolele XIX-XX. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1 (38), pp. 221–226. ISSN 2345-1408. Disponibil: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/162220481340.Diaconu_PicturainacuareladinsecoleleXIXXX.pdf [accesat 2026-01-21].
9. MĂCINIC, E. *Interviu Eugen Măcinic: Spontaneitate, culoare și sinceritate în acuarelă*. Interviu realizat de Cristina. Pictorshop.ro [blog]. 13.05.2025. Disponibil: <https://www.pictorshop.ro/blog/interviu-eugen-macinic-spontaneitate-culoare-si-sinceritate-in-acuarela/#ib-toc-anchor-1> [accesat 2026-01-21].
10. IOVĂNEL, O. *Acuarela... o didactică a libertății*. Interviu cu Ovidiu IOVĂNEL președintele Asociației Pictorilor Acuareliști din România. Interviu realizat de Viorica-Ela CARAMAN. *Limba română*. 2020, nr.2/3, pp. 316–320. ISSN 0235-911. Disponibil: <https://limbaromana.md>

/index.php?go=articole&n=3869. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/316-320_3.pdf [accesat 2026-01-21].

11. PÂSLARU, VI. *Epistemele educației moderne: reactualizate, reeditare*. Chișinău: Pontos, 2023. ISBN 978-99-75-72-708-3.

SINESTEZIA FORMEI, CULORII ȘI MATERIALULUI ÎN DESIGNUL BIJUTERIILOR: DE LA ARHITECTURĂ LA ARTA BIJUTERIILOR

SYNAESTHESIA OF FORM, COLOR AND MATERIAL IN JEWELRY DESIGN: FROM ARCHITECTURE TO JEWELRY ART

NATALIA VAVILINA⁴²,

doctorandă,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7251-1008>

CZU 739.2.05:159.937.7

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.20>

În articol este analizat fenomenul sinesteziei artistice a formei, culorii și materialului în bijuteria de autor. Accentul cercetării este plasat asupra interacțiunii dintre argint și pietrele semiprețioase, precum agatul, jaspul, cuarțul și nefritul. Desenul lor natural și energia devin centrul de sens al imaginii artistice, în timp ce argintul apare ca element unificator care structurează compoziția și susține ritmul. Este investigată paralela dintre formarea arhitecturală și cea a bijuteriilor: dacă arhitectul creează un nou spațiu, atunci designerul de bijuterii formează „arhitectura intimă” a corpului uman. Sinestezia artistică în designul bijuteriilor se manifestă ca o îmbinare a experiențelor vizuale, tactile și emoționale, creând un limbaj artistic unitar.

Cuvinte-cheie: culoare, material, formă, autor, bijuterii, sinestezie

The article analyzes the phenomenon of artistic synaesthesia of form, color, and material in author jewelry design. The study focuses on the interaction between silver and semi-precious stones such as agate, jasper, quartz, and jade. Their natural patterns and inherent energy become the semantic core of the artistic image, while silver acts as a unifying element that structures the composition and sustains its rhythm. The research explores the parallel between architectural thinking and jewelry design: while the architect creates a new spatial environment, the jewelry designer forms the “intimate architecture” of the human body. Artistic synaesthesia in jewelry design manifests itself as an integration of visual, tactile, and emotional experiences, creating a unified artistic language.

Keywords: color, material, form, author jewelry, synaesthesia

⁴² E-mail: designervavilina@gmail.com

Introducere

Viața bijuteriilor „este o reflecție aparte a istoriei umanității. În parte, acest concept este legat de căutarea constantă a unor materiale și tehnologii noi, precum și a formelor netradiționale. Este o poveste a unor căutări infinite și chinuitoare ale unui stil care să corespundă atât modei cotidiene cât și modei înalte” [1 p. 11].

În prezenta lucrare sinestezia⁴³ formei, a culorii și a materialului este abordată nu ca un efect secundar al percepției, ci ca un model de proiectare orientat în mod intrinsec spre experiența emoțională și senzorială. La baza cercetării stă o metodologie de autor, cristalizată la intersecția dintre gândirea arhitecturală și proiectarea artistică, în cadrul căreia bijuteria nu este înțeleasă ca un simplu obiect decorativ, ci ca o structură spațială ce configurează o veritabilă „arhitectură intimă a corpului”.

Sinestezia este astfel interpretată ca un limbaj artistic holistic, în care forma, culoarea și materialul funcționează ca un sistem unitar de experiență. Bijuteria de autor este privită ca rezultatul unui demers arhitectural transpus la scara corpului uman, unde proiectarea devine o modelare nu doar a formei, ci și a stării interioare a ființei.

Sinestezia ca model de proiectare în designul de bijuterie

Sinestezia în design este abordată ca un fenomen prin care senzațiile senzoriale multimodale (văzul, tactilitatea, kinestezia⁴⁴) sunt integrate într-o imagine artistică unitară cu caracter polisemantic. Această abordare permite crearea unor opere de artă receptate dincolo de vizual, apelând la asocieri profunde și la emoțiile privitorului. După cum afirmă A.V. Sidorov-Dorso: „Sinestezia în artă este mai presus de toate o metaforă, o formă specială de acord interior între ceea ce este perceput și ceea ce este simțit” [2 p. 9].

În prezentul articol acest fenomen este tratat ca un model de proiectare orientat intrinsec către experiența emoțională și senzorială. O astfel de abordare conferă conceptului de sinestezie în artă un nou sens metodologic. Rezonând cu viziunea lui Rudolf Arnheim, care sublinia că „prin însăși natura sa, orice formă artistică poartă în sine o anumită semnificație” [3 p. 70]

⁴³ Sinestezia (din greacă syn = „împreună” + aisthesis = „percepție”) este experiența fizică involuntară a unei asocieri intermodale. Adică, stimularea unei modalități senzoriale determină în mod constant apariția unei percepții într-unul sau mai multe simțuri diferite. Sursa: 8. CYTOWIC, Richard E. Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology. *A Review of Current Knowledge: PSYCHE*. 1995, no. 2 (10). Disponibil: <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html> [accesat 2026.01.19].

⁴⁴ Kinestezia – simțul muscular sau senzorial prin care individul percepe poziția și mișcarea propriului corp sau a părților acestuia. Sursa: 6. МЕЩЕРЯКОВ, Борис и Владимир ЗИНЧЕНКО. *Большой психологический словарь*. Москва: АСТ, 2009. ISBN 978-5-17-055693-9.

focarul atenției se deplasează de la obiectul artistic ca artefact către formă ca experiență existențială.

În această paradigmă, bijuteria încetează să mai fie un simplu atribut vizual; ea inițiază un dialog tactil și psihofizic cu corpul, pielea și starea interioară a ființei umane. Această perspectivă impune o transformare a logicii procesului de creație:

- de la edificarea unei forme statice – la proiectarea unei trăiri dinamice;
- de la armonizarea compoziției – la modelarea unei stări emoționale.

Trecând de la fundamentarea teoretică a sinesteziei la transpunerea practică a acestor principii, devine necesară realizarea unei analize detaliate a bijuteriilor de autor. În secțiunile ce urmează fiecare creație este abordată ca un obiect micro-arhitectural, în care interacțiunea dintre argint și piatră este revelată prin prisma percepției senzoriale și a logicii structurale.

Instrumentul-cheie al cercetării devine analiza structurală a materialelor primare utilizate în bijuteriile create de autorul prezentei lucrări, fapt ce permite revelarea logicii interne de construcție a piesei ca sistem unitar de percepție. Piatra semiprețioasă este tratată drept centrul semantic și emoțional al compoziției, posedând o „sonoritate” proprie a formei și a culorii. Ideea „sonorității” formei și culorii se regăsește și în reflecțiile lui Wassily Kandinsky, care evidențiază corespondențele sinestezice dintre elementele plastice și percepția interioară a privitorului în lucrarea „Spiritualul în artă”. Metalul, în acest sistem, intervine ca un cadru rezonant, menit să evidențieze caracterul, ritmul, plastica și tensiunea vizuală a obiectului de artă în ansamblul său. „Calitățile senzoriale ale unui obiect pot declanșa o percepție încrucișată, în care forma și materialul activează nu doar o modalitate, ci mai multe modalități simultan” [4 p. 72].

În contextul percepției sinestezice a obiectului artistic, o importanță deosebită o dobândesc legăturile asociative care se formează între formă, culoare și material. Aceste componente ale bijuteriei sunt capabile să provoace anumite reacții emoționale și semnificații simbolice atât separat cât și în interacțiune unele cu altele. Însă, tocmai combinarea lor generează o imagine plastică unitară, în care forma, culoarea și materialul își amplifică reciproc expresivitatea și creează o percepție emoțională mai intensă.

De la formă – la senzație

Pendantiv unisex cu agat verde (*Imaginea 1*). În această bijuterie sinestezia se manifestă prin relația dintre forma orizontală, piatra verde opacă și metalul rece. Forma stabilește o prezență calmă și concentrată, lipsită de orice intenție decorativă, orientată spre stabilitate și control interior.

Registrul emoțional este dominat de o senzație de forță reținută. După cum observa Wassily Kandinsky, percepția culorii poate avea o „sonoritate” proprie, atât de precisă încât este dificil să asociem, de exemplu, galbenul luminos cu registrele grave ale pianului sau roșul madder cu vocea de soprană [5 p. 42]. Cilindrul verde orizontal al pietrei „sună” ca o notă joasă și stabilă – fermă, concentrată. Argintul amplifică această sonoritate: răceala sa pe piele și tensiunea liniilor drepte adaugă o dimensiune tactilă și kinestezică percepției.

Greutatea pietrei și culoarea verde profund se integrează într-o experiență unitară de concentrare și siguranță. Pandantivul se conturează astfel ca un portret sinestezic al unui caracter puternic – o frază scurtă, clară, rostită cu o voce sigură, interpretare care reflectă și asociațiile personale ale autoarei articolului în raport cu forma, culoarea și materialul.

Imaginea 1. Pandantiv unisex cu agat verde.
Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Imaginea 2. Pandantiv cu agat roz cu druză. Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Estetica iluziei

Pendantiv cu agat roz cu druză (**Imaginea 2**). În această imagine bijuteria funcționează ca o mască sinestezică. Piatra roz, senzuală creează iluzia de delicatețe, vulnerabilitate și deschidere romantică. Pare să promită căldură – și amăgește imediat. Forma geometrică rigidă a structurii de argint intră în conflict direct cu această imagine. Sună rece, structural, dominator, ca o formă care nu permite dizolvarea în emoție. Culoarea aici nu este o invitație, ci o momeală.

Forma nu este o ramă, ci o protecție. Bijuteria se transformă într-o „amăgire de caracter”: în spatele romantismului vizibil se ascunde o femeie puternică, adunată, independentă din punct de vedere a stării interioare. Aceasta este arhitectura forței interne, mascată sub aparența tandreții.

Arhetipul Forței și Protecției

Pendantiv. Agat verde cu o druză naturală (**Imaginea 3**). În acest obiect, sinestezia operează la nivel arhetipal, activând simbolismul formelor geometrice primordiale, frecvent întâlnite în arhitectura sacră și în structurile simbolice ale culturii.

Triunghiul se conturează ca simbol al forței, stabilității și securității, depășind funcția strict decorativă. Piatra verde din centru este nucleul vizual, un punct de tensiune interioară și concentrare. „Sună” ca un registru dens, profund – nu moale, ci concentrat. Rama metalică sporește senzația de amuletă: forma nu decorează, ci structurează spațiul din jurul unei persoane.

Bijuteria se conturează ca un simbol vizual și fizic al forței interioare, transpusă în exterior printr-o logică arhitecturală.

Imaginea 3. Pandantiv. Agat verde cu o druză naturală. Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Imaginea 4. Pandantiv cu jasp oceanic „Bumblebee”. Autor: Natalia Vavilina.



Sursa: din arhiva personală a autorului

Piatra ca peisaj al stării

Pendantiv cu jasp oceanic *Bumblebee* (**Imaginea 4**). În această bijuterie sinestezia se manifestă ca o tranziție de la formă la asociere. Jaspul este perceput aici nu ca un material, ci ca un fragment de peisaj – cu o linie de orizont, un strat de pământ și cer. Johannes Itten scrie: „Forma, artistic, imită natura, dar transformă și structura unui organism într-o ființă vie” [6 p. 11].

Culoarea și modelul pietrei creează o imagine a spațiului interior: nu este un motiv decorativ, ci o metaforă vizuală pentru o anumită stare. Asocierile sinestezice naturale dintre peisaj și starea interioară transformă suprafața pietrei într-un spațiu contemplativ. Forma ovală accentuează această percepție, evocând ideea unui peisaj interior continuu, fără limite rigide, asemănător unei linii de orizont concentrată într-o imagine.

Rama metalică nu domină – surprinde cu atenție un „fragment de lume”, transformând piatra într-o fereastră, într-un semn al memoriei și profunzimii. Forma cadrului sugerează gestul de a delimita și proteja această imagine interioară, asemenea unei ferestre sau unei rame care păstrează un peisaj. Bijuteria nu atinge, pur și simplu, corpul, ea creează un sentiment de peisaj interior protejat, pe care purtătorul îl poartă cu sine.

Sinestezia luminii și reflexiei

Pendantiv din Opal și Piatra Lunii (***Imaginea 5***). În această piesă forma se retrage în fundal – jocul luminii devine punctul central de atracție. Compoziția este construită dintr-un opal central și două pietre ale lunii dispuse vertical. Opalul creează un joc spectral vibrant, în care culoarea apare și dispare ca o irizație interioară. Pietrele lunii, dimpotrivă, emană o lumină difuză și calmă, caracteristică fenomenului de adulescență. Împreună, aceste trei pietre generează o percepție vizuală instabilă și vie – culoarea nu este fixă, ci se transformă continuu în funcție de mișcare, respirație și privire.

Metalul devine o scenă neutră pe care se desfășoară acest dialog al luminii; nu menține forma rigid, ci permite pietrelor să „respire”. Astfel se configurează o sinestezie a luminii interioare, în care bijuteria nu se percepe ca un obiect stabil, ci ca un moment efemer de lumină – o experiență care apare, se transformă și dispare odată cu mișcarea corpului.

Imaginea 5. Pendantiv. Opal, Piatra Lunii.
Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Imaginea 6. Pendantiv unisex cu agat albastru.
Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Ingineria ca estetică a formei

Pendantiv unisex cu agat albastru (***Imaginea 6***). Această bijuterie demonstrează logica inginerească transformată în estetică. Îi lipsesc gesturile decorative – doar geometria precisă, o tăcere tensionată a formei și rigoarea conexiunilor, după cum afirmă și Johannes Itten: „Fiecărei forme îi corespunde o stare interioară și fiecare formă trezește un răspuns interior” [6 p. 7].

Piatra este integrată ca element structural, nu ca inserție: nu este decorată – este fixată ca o parte portantă a structurii. Metalul este citit aici ca o fundație, care susține forma și organizează spațiul din jurul ei. În percepția fizică bijuteria se simte ca o structură arhitecturală rigidă. Bijuteria este concepută dincolo de delimitările de gen, orientându-se nu spre aparență, ci spre dimensiunea interioară a individului.

Sunetul liniștit al pietrei

Pendantiv cu agat peisajer (*Imaginea 7*). În această piesă piatra nu vorbește tare – vorbește prin profunzime, stratificare și pauză. Agatul peisagistic este perceput ca o pictură interioară: conține ceață, relief, mișcare și liniștea spațiului. Asocierile peisagistice ale pietrei evocă imagini ale lumii interioare, în care privitorul recunoaște stări de calm, reflecție și profunzime. Acesta nu este un design decorativ, ci o partitură naturală în care forma funcționează ca sunet, iar culoarea ca timbru.

Argintul de aici nu intră în conflict cu piatra – creează un cadru de tăcere în care materialul este „auzit”. Metalul nu îneacă vocea agatei, ci mai degrabă o susține, la fel cum arhitectura susține spațiul. Această piesă nu acționează ca un accent, ci ca o stare de spirit – calmă, profundă și stăpână pe sine. Piatra nu este expusă aici – ea rezonază.

Imaginea 7. Pendantiv cu agat peisajer.
Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Imaginea 8. Pendantiv „Soarele”.
Autor: Natalia Vavilina



Sursa: din arhiva personală a autorului

Sinestezia ca Logică de Design

Pendantivul „Soarele” cu Agat Galben (*Imaginea 8*). În acest pendantiv sinestezia se manifestă ca experiență a luminii concentrate în culoare, material și formă. Agatul galben este perceput nu ca simplă culoare, ci ca sursă de iradiere internă. Tonul său este dens, saturat și stabil – „sună” într-un registru cald și înalt, asociat cu energia, claritatea și coerența interioară. Nu este o căldură blândă, ci o forță activă, afirmativă. Forma metalică organizează în jurul pietrei o zonă de tensiune și susținere. Argintul nu estompează impactul cromatic, ci îl structurează, transformând lumina într-o stare direcționată. Geometria formei intensifică senzația de concentrare și stabilitate. Pendantivul se conturează ca un semn al luminii interioare, înțeasă nu ca element decorativ, ci ca valoare esențială. El exprimă o forță orientată spre exterior, dar ancorată în interior, constituind echivalentul sinestezic al unei stări de siguranță și energie vitală.

Sinestezia în designul bijuteriilor de autor încetează să mai fie un simplu efect estetic și devine o metodă de gândire. În lucrările prezentate forma, materialul și culoarea sunt concepute

ca un sistem de senzații capabile să modeleze starea unei persoane – la nivel de corp, ritm și tensiune interioară. Bijuteriile sunt înțelese nu ca obiecte decorative, ci ca o arhitectură experimentală, unde logica inginerească, structura metalului și „sunetul” pietrei funcționează ca un singur mecanism senzorial.

Concluzii

Analiza realizată permite interpretarea sinesteziei artistice ca o abordare coerentă a proiectării bijuteriilor de autor. În acest context, fenomenul nu este conceput ca un rezultat secundar al percepției unui obiect finalizat, ci ca un principiu inițial al formării imaginii artistice, care determină logica alegerii formei, a materialului și a naturii interacțiunii dintre acestea.

În lucrările prezentate procesul de proiectare se dezvoltă de la nucleul senzorial și emoțional către structura plastică a piesei. Piatra stabilește caracterul și tonalitatea formei viitoare, în timp ce metalul îndeplinește funcția de mediator constructiv și semantic, organizând tensiunea, ritmul și echilibrul compoziției. O asemenea metodă apropie proiectarea bijuteriilor de gândirea arhitecturală, adaptată la arhitectonica corpului uman.

Această abordare confirmă afirmația lui V.P. Lugovoi, potrivit căreia „bijuteriile au o percepție asociativă psihologică... Senzațiile psihologice sunt generate de culoare și textura materialului, conferindu-i simbolism și asociații afective” [7 p. 9]. În cadrul prezentului studiu aceste idei sunt dezvoltate în direcția proiectării conform principiilor sinestezice, în care materialul devine purtător activ al trăirii, iar forma – instrument de structurare a acesteia.

Astfel, abordarea sinestezică a proiectării se conturează ca o poziție metodologică autonomă în designul contemporan de bijuterie, orientată spre crearea nu a unui obiect decorativ, ci a unei experiențe senzoriale integrate.

Referințe bibliografice

1. МИЛЛЕР, Д. *Справочник коллекционера: Ювелирные украшения*. Москва: АСТ Астрель, 2004..
2. СИДОРОВ-ДОРСО, А. *Синестезия: мнения и перспективы*. Москва: МГППУ, 2019.
3. АРНХЕЙМ, Р. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Прогресс, 1974.
4. International Association for Universal Design. In: *Synesthesia for Universal Design*. Tokyo: IAUD, 2014.
5. KANDINSKY, W. Concerning the Spiritual in Art. In: *On the Spiritual in Art*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946, p. 42 Disponibil: <https://dn720102.ca.archive.org/0/items/onspiritualinart00kand/onspiritualinart00kand.pdf> [accesat 2026-03-11].
6. ИТТЕН, И. *Искусство формы*. Москва: Искусство, 2002. ISBN 978-5-94056-046-3.
7. ЛУГОВОЙ, В. *Конструирование и дизайн ювелирных изделий: Учебное пособие*. Минск: Высшая школа, 2017. ISBN 978-985-06-2784-1.

DESIGN SUSTENABIL PENTRU MEDIILE URBANE

SUSTAINABLE DESIGN FOR URBAN ENVIRONMENTS

MIRCEA ZUBCU⁴⁵,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6582-4604>

CZU 7.05(21)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.21>

Lucrarea explorează aplicarea principiilor de design sustenabil în mediile urbane printr-o serie de proiecte conceptuale: automobile electrice modulare, un vehicul destinat persoanelor cu dizabilități, mobilier urban adaptat (bănci pentru parc), parcări cu panouri solare și stații de așteptare inteligente.

Abordarea urmărește integrarea funcționalității și ergonomiei cu soluții ecologice și tehnologice, în concordanță cu tendințele actuale de dezvoltare urbană. Cercetarea pune accent pe modul în care forma și materialele pot contribui la o mai bună interacțiune dintre obiect, utilizator și spațiul urban.

Cuvinte-cheie: *design, sustenabilitate, ergonomie, funcție, material, mediu urban, morfologie*

The paper explores the application of sustainable design principles in urban environments through a series of conceptual projects: modular electric vehicles, a vehicle designed for people with disabilities, adapted urban furniture (park benches), solar-panel parking systems, and smart waiting stations.

The approach focuses on integrating functionality and ergonomics with ecological and technological solutions, in line with the current trends in urban development. The research emphasizes the way in which the form and materials can contribute to a better interaction between the object, the user and the urban space.

Keywords: *design, sustainability, ergonomics, function, material, urban environment, morphology*

Introducere

În marile orașe contemporane transportul urban se confruntă cu provocări legate de poluare, aglomerație și accesibilitate. Sectorul transporturilor contribuie semnificativ la emisiile de carbon și la degradarea mediului urban, motiv pentru care tranziția către soluții de mobilitate sustenabile a devenit o prioritate. Se estimează că la nivel global există peste 1,3 miliarde de autovehicule în circulație, însă doar aproximativ 0,5% dintre acestea erau vehicule electrice în anul 2020 [1]. Acest decalaj subliniază necesitatea accelerării adoptării vehiculelor nepoluante și eficiente energetic în mediile urbane. Totodată, mobilitatea urbană sustenabilă nu se referă doar la ecologie, ci și la incluziune socială și adaptarea designului de produs pentru a deservi diverse categorii de utilizatori, inclusiv persoanele cu dizabilități. Conform estimărilor Organizației Mondiale a Sănătății, circa 75 de milioane de oameni (aprox. 1% din populația lumii) au nevoie

⁴⁵ E-mail: mircea.zubcu@gmail.com

zilnic de un scaun cu roțile pentru deplasare [2]. Asigurarea accesului egal la transport pentru această categorie de populație reprezintă, așadar, o componentă esențială a orașelor

Prezentul articol recomandă două proiecte de design realizate de autor în domeniul mobilității electrice urbane, care urmăresc aceste obiective. Primul proiect constă în elaborarea conceptului unui automobil electric destinat persoanelor cu dizabilități locomotorii, vizând creșterea accesibilității și independenței acestora în deplasare. Al doilea proiect este un electromobil modular, un concept de vehicul electric cu componente interschimbabile, gândit pentru a spori flexibilitatea de utilizare și a reduce impactul asupra mediului prin optimizarea ciclului de viață al autoturismului. Ambele concepte se înscriu în tendințele actuale de inovare în designul industrial auto: electrificare, orientare către utilizator și sustenabilitate prin design ecologic și economia circulară.

În cele ce urmează, în capitolul 1 se va prezenta automobilul electric pentru persoane cu dizabilități: de la contextul istoric al vehiculelor adaptate – la nevoile specifice ale utilizatorilor cu dizabilități și soluțiile tehnice/ergonomice propuse de acest concept. Capitolul 2 detaliază conceptul electromobilului modular, descriind principiul modularității, particularitățile tehnice, considerații de sustenabilitate și aspectele de design și ergonomie. Lucrarea se încheie cu concluzii ce reflectă contribuția celor două proiecte la dezvoltarea designului sustenabil în mediul urban și indică direcții viitoare de dezvoltare.

Automobil electric pentru persoane cu dizabilități

Problema mobilității persoanelor cu dizabilități locomotorii are o istorie lungă, însoțită de numeroase inovații menite să crească independența acestora. Primele scaune rulante sunt atestate încă din secolul al VI-lea, iar în secolul XX, în special după cele două războaie mondiale, dezvoltarea lor a accelerat. Ulterior, s-au făcut eforturi pentru adaptarea autoturismelor convenționale prin comenzi manuale și modificări de scaune, astfel încât persoanele cu mobilitate redusă să poată conduce. Totuși, modelele de serie dedicate acestor utilizatori rămân foarte puține, majoritatea bazându-se pe adaptări individuale sau prototipuri care nu ajung în producție. Această lipsă a condus la propunerea proiectului *Automobil electric pentru persoane cu dizabilități*, conceput de la zero pentru a răspunde nevoilor reale ale utilizatorului cu dizabilități. Pentru ca un astfel de automobil să fie cu adevărat util, trebuie să permită accesul ușor, ideal direct din scaunul rulant sau cu transfer minim, fără asistență externă. Vehiculul trebuie să ofere și spațiu pentru depozitarea sau fixarea scaunului rulant în poziția de condus. Comenzile trebuie adaptate pentru utilizarea cu mâinile (inel pe volan, joystick etc.), iar bordul și interfața trebuie simplificate. De asemenea, vizibilitatea trebuie optimizată pentru poziția atipică a utilizatorului. Confortul și siguranța sunt esențiale: centuri compatibile cu scaunul rulant,

suspensii, climatizare și scaune adaptate unor eventuale sensibilități medicale. Întrucât soluțiile existente sunt parțiale și adesea costisitoare, proiectarea unui vehicul complet nou, centrat pe aceste nevoi, oferă o abordare coerentă și eficientă pentru mobilitatea incluzivă.

Imaginea 1. Vizualizări automobil electric pentru persoane cu dizabilități



Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Aspecte tehnice și ergonomice ale conceptului propus. Vehiculul propus este un automobil urban compact monopost (100% electric) proiectat în totalitate pentru persoane cu dizabilități. Inovația-cheie constă în cabina rotativă montată pe un mecanism ce permite rotirea habitaculului (cabinei) cu până la 90° spre stânga sau dreapta (180° în total) (*Imaginea 4*). În regim de conducere, cabina este orientată normal spre direcția de mers, însă pentru îmbarcare/debarcare se poate roti lateral (*Imaginile 1, 3*). Vehiculul are o ușă formată din două părți: jumătate se ridică în sus, iar a doua parte coboară și formează o rampă cu înclinație nu mai mare de 15 grade (conform normelor ergonomice [3]), ușă poziționată în spate de dimensiunile necesare pentru accesul facil, prin care utilizatorul în scaun rulant poate urca (*Imaginea 2*). Pentru îmbarcare șoferul aduce scaunul rulant în spatele mașinii, deschide hayonul electric, odată cu deschiderea acestuia, două bare de sprijin se extind automat, urcă pe rampa cu suprafețe cauciucate pentru aderență. Odată ajuns în interiorul mașinii se va muta pe scaunul din salon. După transfer, scaunul rulant pliabil se fixează într-un spațiu dedicat, care se va prinde cu o centură de siguranță. La destinație, procedura se repetă invers. Dacă hayonul nu poate fi deschis (de exemplu, într-o parcare paralelă strâmtă), cabina se poate roti spre trotuar, permițând șoferului să aleagă partea optimă de acces în funcție de context.

Din punct de vedere tehnic, vehiculul are propulsie electrică cu un motor amplasat în partea posterioară (în față). Propulsia electrică elimină complet emisiile locale și funcționează aproape silențios, îmbunătățind confortul acustic al șoferului și mediul urban. Bateria litiu-ion este plasată sub podea într-un pachet plat, coborând centrul de greutate al vehiculului și îmbunătățind stabilitatea în viraje și la frânare. Viteza maximă (~50-60 km/h) și autonomia

(~100-150 km) sunt adecvate pentru deplasările zilnice în mediul urban. Caroseria este construită din materiale ușoare (fibră de sticlă, compozite) pentru a reduce masa totală și a compensa greutatea mecanismului rotativ al cabinei. La interior sunt utilizate materiale practice și sustenabile: tapițerie din piele ecologică și suprafețe cu textură aderentă în zonele de sprijin pentru a spori siguranța în timpul conducerii.

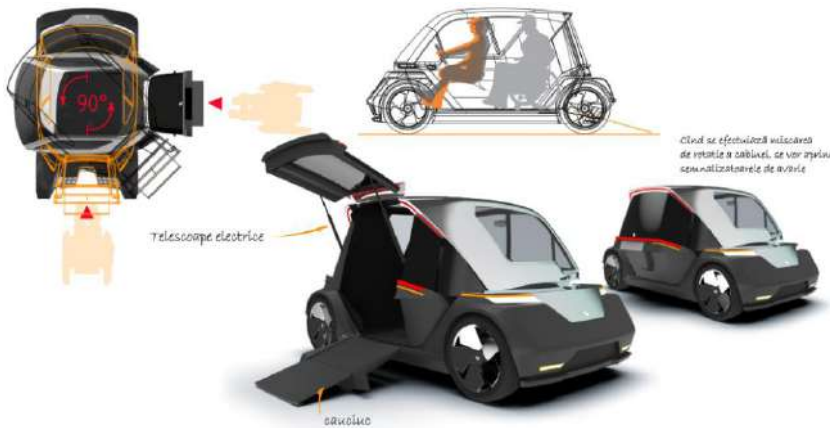
Imaginea 2. Vizualizare automobil electric pentru persoane cu dizabilități



Din punct de vedere ergonomic, conceptul a integrat recomandările normative și studiile de antropometrie relevante pentru șoferii cu dizabilități. S-a ținut cont de standardele privind amenajarea spațiilor accesibile, adaptate vehiculului – de exemplu, dimensiunile deschiderilor, înălțimea scaunului, spațiul de manevră pentru rotația scaunului rulant în interior, toate au fost alese conform datelor antropometrice și normativelor în vigoare [3] (**Imaginea 3**). Postul de conducere a fost proiectat conform principiilor de ergonomie auto: poziția scaunului, și panoul de bord au fost dimensionate folosind date din literatura de specialitate (The Measure of Man and Woman de Henry Dreyfuss Associates [4]) pentru a asigura accesibilitatea comenzilor fără efort și vizibilitatea optimă. Sistemul de climatizare al vehiculului a fost dimensionat pentru un volum mic al habitaculului, asigurând confort termic rapid – aspect important, deoarece unele persoane cu dizabilități pot fi sensibile la temperaturi extreme din cauza mobilității reduse. În ansamblu, designul interior este unul minimalist și spațios, eliminând elementele inutile care ar putea îngreuna mișcarea. S-a inclus un panoramic roof (plafon vitrat) pentru a spori senzația de spațiu și vizibilitate, precum și multiple ecrane și oglinzi digitale (camere video laterale în locul oglinzilor tradiționale) pentru a facilita manevrele de conducere. Toate aceste soluții tehnice și ergonomice au fost justificate, punând accent pe fiabilitatea și siguranța mecanismelor propuse, astfel încât automobilul rezultat să fie nu doar accesibil, ci și agreabil și sigur în exploatare.

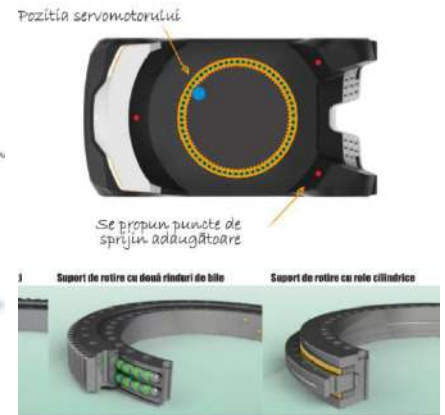
Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Imaginea 3. Automobilul cu cabina rotită



Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Imaginea 4. Suportul rotativ

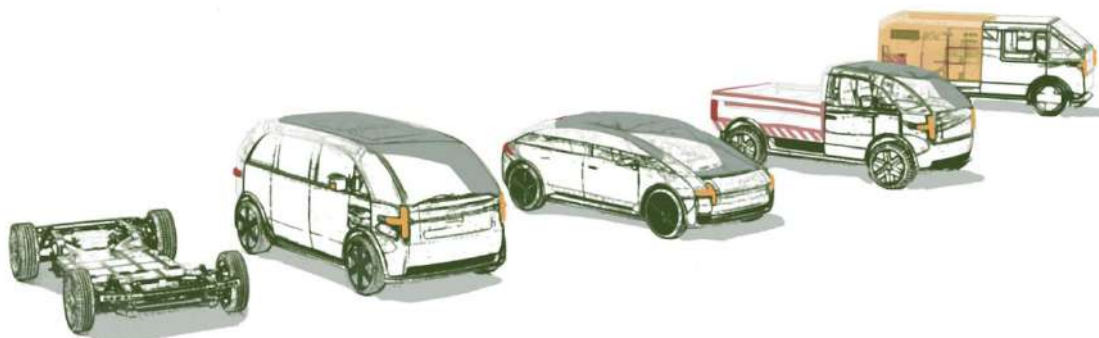


Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Electromobil modular

Conceptul de electromobil modular reprezintă o viziune în care automobilul nu mai este un produs monolitic, ci un ansamblu de module interschimbabile. În principiu, vehiculul este alcătuit din două componente majore: Bază (șasiu) standardizată – platforma structurală ce integrează sistemul de propulsie electrică, bateriile, suspensiile, direcția, frânele și componentele electronice de control; Module de caroserie (cabine) – partea superioară a vehiculului (habitaclul și exteriorul), care poate fi schimbată în funcție de necesități. Adică pe același șasiu putem obține mai multe tipuri de caroserie (**Imaginea 5**).

Imaginea 5. Vizualizare schematică modularitate



Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Același șasiu electric de bază poate servi drept fundație pentru vehicule foarte diferite ca formă și funcție – de la un autoturism personal de familie, până la o utilitară sau un taxi –

schimbând doar modulul de caroserie. Pentru a permite aceste transformări, legătura dintre șasiu și cabină este realizată printr-un conector modular universal (denumit „modul filtru”). Pentru orașele viitorului, o asemenea abordare ar permite folosirea mai eficientă a resurselor – prezintă sustenabilitate și fiabilitate.

Modularitatea simplifică și mentenanța: în caz de defecțiune sau avarie, modulul afectat (bază sau cabină) poate fi înlocuit rapid, reducând timpii de imobilizare ai vehiculului. De exemplu, dacă baza are o problemă, se poate schimba cu alta funcțională, iar dacă doar caroseria e avariata, se înlocuiește cabina (reutilizând șasiul). Astfel se diminuează costurile de reparație și volumul de deșeuri.

Modularitate și versatilitate

Modularitatea propusă nu se rezumă la schimbarea caroseriei. S-a analizat și modularizarea altor componente: de pildă, un modul de baterii detașabil (pentru schimb rapid al bateriei descărcate) sau module de roți cu motor, suspensie și frână integrate, ușor de înlocuit sau upgradat. (*Imaginea 6*).

Imaginea 6. Modululele șasiului



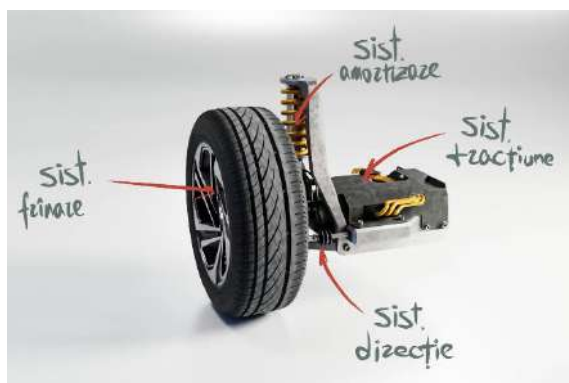
Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Totuși, în cadrul acestui proiect accentul principal a fost pus pe modularitatea macroscopică (bază + cabină). S-a definit o familie de cabine compatibile cu aceeași platformă de bază, acoperind o varietate de scenarii de utilizare. Printre propunerile de design se numără: - Cabină sedan/hatchback (vehicul personal de oraș, 4 locuri) – design modern, cu accent pe confortul pasagerilor. - Cabină utilitară pick-up (2 locuri, cu benă deschisă în spate) – destinată transportului de marfă ușoară în mediul urban (ex. servicii de curierat). - Cabină taxi/shuttle (tip furgonetă urbană, 4-5 locuri) – orientată spre transportul de călători, cu spațiu pentru bagaje și uși culisante pentru acces facil. – Autobuz autonom (fără șofer) dirijat de autopilot plasat pe un circuit în oraș (capacitate de 25 persoane).

Toate aceste cabine folosesc aceleași puncte de prindere și același tip de conector, putând fi montate pe platformă într-un interval scurt de timp. Modulul de legătură (filtru) include

elemente structurale și de design adaptabile stilistic, asigurând o tranziție vizuală coerentă între platforma standard și fiecare cabină, astfel încât modularitatea tehnică să nu compromită estetica vehiculului. De asemenea, conceptul anticipează mobilitatea autonomă: platforma poate integra sisteme de condus autonom, iar cabinele pot fi adaptate (de exemplu, un modul shuttle fără volan). Modularitatea decuplează parțial progresul tehnologic al platformei de designul cabinelor: o bază nouă, actualizată, poate refolosi cabine existente, iar cabine noi se pot atașa pe șasiuri mai vechi upgrdate. Această flexibilitate asigură sistemului scalabilitate și reziliență la schimbările tehnologice.

Imaginea 7. Modulul 1. Sisteme



Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Aspecte tehnice ale platformei modulare

Platforma de bază a electromobilului modular are o arhitectură de tip “skateboard” electric – un șasiu plat care încorporează toate sistemele de propulsie și rulare. Dimensional, platforma are gabaritul unui autoturism compact, adecvat mediului urban și compatibil cu diferitele cabine. Pachetul principal de baterii litiu-ion este amplasat central, între punți, în

module la baza șasiului (**Imaginea 6**). Platforma dispune de tracțiune integrală, cu câte un motor electric pe fiecare ax, asigurând performanțe constante indiferent de greutatea sau repartiția masei cabinei atașate. Suspensiile sunt independente și compacte, integrate în Modulul 1 (**Imaginea 7**), pentru a nu împiedica montarea/demontarea cabinelor.

O provocare tehnică majoră a fost asigurarea rigidității structurale în configurațiile modulare. Șasiul preia solicitările în mers, dar după atașarea unei cabine ansamblul trebuie să ofere o rezistență mecanică suficientă (mai ales la torsiune). Soluția prevede mecanisme de blocare metalice la colțurile platformei, plus blocaje acționate electric (similar sistemelor de fixare a containerelor), pentru prinderea rapidă a cabinei. Conexiunile electrice între bază și cabină se fac printr-un conector multi-pin robust, care se cuplează automat la instalarea cabinei. Pentru siguranță, cuplarea sau decuplarea unui modul este posibilă doar atunci când vehiculul este staționat și asigurat. Ca performanțe, platforma modulară ar fi similară unui autoturism electric de oraș: viteza maximă de ~130 km/h (permitând și deplasări periurbane) și o accelerație 0–50 km/h foarte bună datorită cuplului instantaneu al motoarelor. Bateria ar asigura o autonomie de câteva sute de kilometri, iar un avantaj al sistemului modular este posibilitatea de a înlocui/upgrade bateria când apar tehnologii mai bune, fără a schimba restul vehiculului. Platforma poate fi adaptată și altor sisteme de propulsie electrică (de exemplu alimentare cu

hidrogen, caz în care șasiul ar integra celula de combustibil și rezervoarele, menținând compatibilitatea cabinelor).

Pentru manevrabilitate sporită, s-a propus direcția integrală (virarea tuturor celor patru roți), care ar facilita alinierea platformei la cuplarea cabinei și manevrele în spații urbane strâmte. În acest scop, direcția ar fi de tip steer-by-wire (fără legătură mecanică directă), permițând o arhitectură flexibilă compatibilă cu conducerea autonomă.

Imaginea 8. Vizualizare schematică modularitate



Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

arhitectură flexibilă compatibilă cu conducerea autonomă. De asemenea, sistemul de frânare este regenerativ, recuperând energie și sporind eficiența. Șasiul este realizat preponderent din aluminiu și oțel de înaltă rezistență, pentru un raport optim între greutate redusă și rigiditate. Cabinele pot fi realizate din materiale variate în funcție de scop: de la fibră de sticlă/compozite (pentru serii mici) până la panouri din aluminiu sau plastic ranforsat (pentru producție de serie mare). S-a pus accent pe folosirea materialelor reciclabile și cu amprentă de carbon redusă (de exemplu, aluminiul folosit este ușor reciclabil). Per ansamblu, soluțiile tehnice propuse sunt fezabile și se aliniază tendințelor din industria auto, care privilegiază platformele electrice versatile. Noutatea acestui concept constă în gradul extrem de modularizare: nu doar o platformă comună pentru modele diferite, ci un vehicul ce poate fi efectiv reconfigurat de utilizator, schimbând funcțiunea pe același nucleu tehnic. Nu în ultimul rând, flexibilitatea sistemului modular are beneficii sociale. O singură platformă poate acoperi nevoi foarte variate, incluzând cazuri speciale și servicii de urgență. De pildă, pe aceeași bază s-ar putea monta un modul de

cabină tip microbuz accesibil pentru transportul persoanelor cu dizabilități sau, alternativ, un modul pentru intervenții rapide.

În concluzie, designul și ergonomia electromobilului modular combină universalitatea sistemului (un singur vehicul pentru multiple utilizări) cu optimizări specifice fiecărui modul. Rezultatul este un concept de vehicul aliniat principiilor designului sustenabil: atractiv ca design, funcțional și orientat spre utilizator, ecologic și cu potențialul de a schimba modul în care privim proprietatea auto în oraș.

Concluzii

Proiectul automobilului electric accesibil demonstrează importanța designului incluziv: adaptând vehiculele la nevoile persoanelor cu dizabilități, se îmbunătățește calitatea vieții acestora și se promovează echitatea socială. Conceptul propus arată că vehiculele destinate tuturor pot fi simultan nepoluante și eficiente energetic. Implementarea soluțiilor precum cabina rotativă și accesul direct cu scaunul rulant ar facilita integrarea deplină a persoanelor cu mobilitate redusă în viața urbană.

În paralel, proiectul electromobilului modular evidențiază cum designul modular poate deveni un vector al sustenabilității: reutilizarea și reconfigurarea continuă a componentelor reduce risipa de materiale și optimizează costurile. O platformă electrică modulară scade amprenta de carbon a transportului urban atât prin fabricarea unui număr mai mic de vehicule, cât și prin exploatarea lor eficientă (zero emisii locale, adaptare la cerere). De asemenea, modularitatea ușurează integrarea noilor tehnologii (conducere autonomă, baterii avansate, conectivitate), fără a necesita înlocuirea întregului vehicul. În concluzie, cele două direcții de inovare prezentate – mobilitatea electrică incluzivă și vehiculele electrice modulare – se completează în conturarea unui oraș sustenabil, inteligent și empatic față de locuitorii săi. Contribuția autorului constă în propunerea unor soluții de design care îmbină reducerea emisiilor cu satisfacerea nevoilor reale ale oamenilor în mediul urban. Prin design, tehnologia devine mai accesibilă și utilă, iar sustenabilitatea devine parte a vieții cotidiene. Aceste concepte pot inspira proiecte viitoare și colaborări interdisciplinare, aducând orașele mai aproape de idealul sustenabilității.

Imaginea 7. Modulul 1. Sisteme



Sursa: Concept propus de autor, Mircea Zubcu

Referințe bibliografice

1. GRÂNDANU, Constantin. *Automobilul electric=Automobilul viitorului? Argumente pro și contra*. 26-11-2016. Disponibil: <https://www.contributors.ro/automobilul-electric-automobilul-viitorului-argumente-pro-%C8%99i-contra/> [accesat 2026-01-25].
2. *How many electric vehicles in the world?* Disponibil: <https://lwworc.org/ro/how-many-electric-vehicles-in-the-world> [2026-01-25].
3. TILLEY, Alvin and Henry DREYFUSS. *The measure of man and woman: Human factors in design*. Whitney Library of Design, 1993. Disponibil: <https://arc104201516.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/the-measure-of-man-and-woman-human-factors-in-design-alvin-r-tilley-henry-dreyfuss.pdf> [2026-01-25].
4. MADAN, Elena și Valeriu PODBORSCHI. *Ergonomia și estetica industrială*. Chișinău: UTM, 2011. ISBN 978-9975-45-168-0.

GENERAREA TEXTURII ȘI VOLUMULUI ÎN TAPISERIA CONTEMPORANĂ

GENERATING TEXTURE AND VOLUME IN CONTEMPORARY TAPESTRY

LUDMILA OCHIEVSCHI⁴⁶,
master în design, Gimnaziul Pașcani

<https://orcid.org/0009-0005-5103-9153>

CZU 745.52.02

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.22>

În arta tapiseriei contemporane mijloacele esențiale de expresie artistică contribuie la transmiterea ideilor, emoțiilor și conceptelor. Pornind de la tapiseria clasică bidimensională, tapiseria contemporană a evoluat către structuri reliefate, tridimensionale și instalaționale, în care textura devine element expresiv autonom, iar volumul – purtător de mesaj artistic. Sunt examinate tehnici textile reinterpretate, experimente cu materiale neconvenționale și intersecția tapiseriei cu alte domenii ale artei contemporane.

Cuvinte-cheie: tapiserie contemporană, textură, volum, relief, tehnici textile

In contemporary textile art, essential means of artistic expression contribute to the transmission of ideas, emotions, and concepts. Starting from the classical two-dimensional tapestry, there has been an evolution toward relief, three-dimensional, and installation-based structures, in which texture becomes an autonomous expressive element, while volume acts as a carrier of artistic meaning. Reinterpreted textile techniques, experiments with unconventional materials, and the intersection of tapestry with other fields of contemporary art are also examined.

Keywords: contemporary tapestry, texture, volume, relief, textile techniques

⁴⁶ E-mail: ludmilaups@gmail.com

Introducere

Tapiseria, ca formă de artă textilă cu tradiții multisekulare, a cunoscut în secolul XX și începutul secolului XXI transformări esențiale, determinate de schimbările de paradigmă artistică și de extinderea câmpului vizual contemporan. Dacă tapiseria clasică era definită prin caracterul său preponderent bidimensional și decorativ, cea contemporană depășește limitele suprafeței plane, explorând textura și volumul ca mijloace fundamentale de expresie artistică. În acest context, rezultatul tehnicii de țesere devine un limbaj plastic complex, capabil să transmită emoții, idei și concepte. Volumul, la rândul său, transformă tapiseria într-un obiect sau într-o instalație spațială, aflată în dialog direct cu arhitectura și cu privitorul.

Textura ca limbaj plastic în tapiseria contemporană

Tapiseria contemporană se definește printr-o reevaluare profundă a texturii, care depășește rolul său tradițional de efect vizual sau tactil derivat din tehnica de țesere. În arta textilă actuală textura devine un limbaj plastic autonom, capabil să transmită sensuri simbolice și conceptuale [1 p. 47]. Valorificarea texturii ca element principal de expresie, obținută prin tehnici variate precum îndesirea sau rarefierea controlată a firelor, utilizarea nodurilor, franjurilor, buclelor sau a suprapunerilor de straturi textile. Aceste procedee conduc la suprafețe dinamice, cu relief accentuat, care solicită o percepție multisenzorială [2 p. 28]. Un rol important îl are experimentarea materială. Pe lângă fibrele tradiționale – lână, in, bumbac sau mătase – artiștii introduc fibre sintetice, textile reciclate sau materiale neconvenționale, precum sfoara industrială, plasticul sau hârtia. Asocierea acestora generează contraste tactile și vizuale puternice, care amplifică expresivitatea lucrării și susțin discursul conceptual (*Imaginea 2*). Textura devine elementul central al construcției plastice, depășind rolul de simplu suport decorativ. Ea funcționează ca o structură activă, purtătoare de ritm, tensiune și expresivitate, contribuind decisiv la definirea compoziției. Prin alternanța suprafețelor dense și a celor aerisite, prin relief, direcție și materialitate (*Imaginea 1*) textura generează profunzime vizuală și creează un dialog permanent între formă și culoare. Compozițiile sunt construite din fragmente ritmate, uneori organice, alteori geometrizzate, care se îmbină într-un echilibru dinamic. Culoarea este susținută de structură, iar structura este amplificată de culoare, rezultând un limbaj plastic personal, în care expresia tactilă completează percepția vizuală (*Imaginea 3*), reflectă o preocupare constantă pentru explorarea relației dintre material, suprafață și expresivitate, transformând tapiseria într-un spațiu de cercetare artistică și de comunicare emoțională.

Imaginea 1. Ochievski *Imaginea 2.* Ochievski Ludmila. *Imaginea 3.* Ochievski Ludmila. Eclipse, tehnică mixtă Galbenă gutuie, tehnică mixtă Ludmila. Fantezie, tehnică

(tapiserie, lemn)



Sursa: Imagine din colecția autorului

(tapiserie, metal)



Sursa: Imagine din colecția autorului

mixtă (tapiserie, lemn)



Sursa: Imagine din colecția autorului

Textura capătă astfel o dimensiune conceptuală, devenind purtătoare de semnificații legate de memorie, timp, fragilitate sau identitate. Suprafețele rugoase, fragmentate sau stratificate pot sugera procese de degradare sau acumulare, transformând tapiseria într-un mediu de reflecție asupra realităților contemporane.

Generarea volumului și extinderea spațială a tapiseriei

Generarea volumului reprezintă una dintre cele mai importante direcții de evoluție ale tapiseriei contemporane, marcând desprinderea de caracterul strict bidimensional al obiectului textil. Volumul apare inițial sub forma reliefului, obținut prin acumulări de material, suprapuneri de straturi textile sau deformări controlate ale suprafeței. Aceste procedee constituie o etapă de tranziție către tridimensionalitate, situând tapiseria la granița dintre arta textilă și sculptură [3 p. 129]. În prezent, crearea unei tapiserii presupune diferite abordări creative și experimentale complexe, căutarea de noi soluții artistice, ridicând, astfel, la un nivel înalt cultura și competențele profesionale ale studenților, artiștilor din domeniul artei textile. În secolul XX, având inițial și o menire practică, tapiseria profesionistă moldovenească intră în casa fiecărui om, în versiuni de diverse dimensiuni: modeste, estetice (bidimensională, tridimensională) sau chiar miniaturale (mini-tapiserii). Cercetătoarea Ana Simac (în cartea „Tapiseria contemporană din Republica Moldova”) menționează că, la etapa contemporană, tapiseria se prezintă ca o piesă de artă textilă, dezvoltă tendințe de stil figurativ și abstract, prin interpretarea simbolurilor, alegoriei și metaforei, cu multe viziuni artistice și revelații noi [4 p. 151-152].

Pentru a aprecia cât se poate de obiectiv acest domeniu, vom apela la creațiile artiștilor din Republica Moldova. Un rol esențial în dezvoltarea tapiseriei contemporane din Republica Moldova îl are artistul Andrei Negură (n. 1956), personalitate marcantă a artei textile, care a influențat decisiv orientarea tapiseriei moldovenești către forme expresive inovatoare, bazate pe reinterpretarea tradițiilor textile și pe experimentarea structurii materiale (*Imaginea 4*). În

lucrările sale generarea texturii reprezintă un element definitoriu al discursului plastic. Artistul valorifică densitatea fibrelor, suprapunerile de straturi textile și variațiile ritmice ale țesăturii pentru a obține suprafețe tactile accentuate (*Imaginea 5*). În unele dintre lucrările artistei Elena Rotaru (1938-2018) textura și volumul devin componente esențiale ale limbajului plastic, fiind valorificate ca mijloace expresive autonome. Aceste lucrări se disting prin utilizarea structurilor textile reliefate, obținute prin variații de densitate, suprapuneri de straturi și intervenții materiale deliberate. Volumul este integrat organic în compoziție, conferind tapiseriilor o prezență spațială accentuată și situându-le la intersecția dintre obiectul textil și forma sculpturală. Prin aceste abordări artista contribuie la diversificarea expresivă a tapiseriei contemporane și la accentuarea dimensiunii tactile și conceptuale a materialului textil.

Imaginea 4. Andrei Negură, *Roșu* (tapiserie volumetrică)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Modovei

Imaginea 5. Andrei Negură, *Atelier moldovenesc*



Sursa: Imagine din colecția autorului

Imaginea 6. Elena Rotaru, *Atelier moldovenesc*



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Modovei

Experimentarea tehnică joacă un rol esențial în generarea volumului. Tehnicile tradiționale de țesere sunt frecvent combinate cu procedee de coasere, asamblaj, rigidizare sau tensionare a materialului textil. Integrarea materialelor neconvenționale – sârmă, elemente metalice sau structuri de susținere – asigură stabilitatea formelor tridimensionale și amplifică potențialul expresiv al lucrării [5 p. 124]. În tapiseria contemporană volumul are adesea o funcție conceptuală, fiind utilizat pentru a explora relația dintre corp, spațiu și materialitate. Lucrările volumetrice creează contexte de interacțiune și implicare senzorială, transformând tapiseria într-un mediu artistic complex și actual. În prezent, procesul de creare a tapiseriei presupune abordări creative și experimentale complexe, orientate spre identificarea unor soluții artistice inovatoare, care contribuie la dezvoltarea culturii vizuale și la consolidarea competențelor profesionale ale artiștilor și studenților din domeniul artei textile. Tapiseria contemporană nu mai este limitată la funcția decorativă sau la suprafața bidimensională, dar se afirmă ca un mediu artistic deschis capabil să genereze structuri texturale și volumetrice cu valențe expresive și conceptuale.

Artiști inovatori precum Chiharu Shiota au transformat fibrele în instalații sculpturale monumentale, abordând teme profunde, cum ar fi memoria și spațiul. Folosind fire de lână și bumbac pentru a crea pânze dense, abstracte, Shiota a depășit limitele textilelor tradiționale. Artă ei devine o reflectare a fragilității relațiilor umane și a complexității interacțiunilor personale, învăluind privitorul într-o experiență profundă și captivantă (*Imaginea 7*).

Lenore Tawney, o pionieră a tapiseriei moderne, a revoluționat tehnicile tradiționale de țesut, introducând elemente sculpturale și abstracte în opera sa. Tapiseria ei „Norul” (*Imaginea 8*) este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale, ilustrând modul în care Tawney a împins granițele textilelor decorative în domeniul artei conceptuale. Prin abordările sale inovatoare, Lenore Tawney a transformat textilele într-un mediu de explorare vizuală profundă, marcând o piatră de hotar importantă în evoluția domeniului.

Un alt artist remarcabil este Magdalena Abakanowicz, renumită pentru creațiile sale monumentale de fibre cunoscute sub numele de „Abacani”. Aceste lucrări sunt tapiserii uriașe care combină sculptura și arta textilă, transformând fibrele naturale într-o formă puternică și evocatoare de expresie artistică. Abakanowicz a redefinit arta textilă prin dimensiunea și complexitatea operelor sale, influențând profund arta contemporană prin modul său unic de a lucra cu textilele (*Imaginea 9*).

Imaginea 7. Chiharu Shiota, *Eu, undeva în altă parte*, Galeria Blain Southern



Sursa: Expoziție Paris Lieu Grand Palais 2024

Imaginea 8. Lenore Tawney, *Norul*



Sursa: Collection of the Lenore G. Tawney Foundation, New York

Imaginea 9. Magdalena Abakanowicz, *Abakani*



Sursa: Every Tangle of Thread and Rope at Tate Modern, London until 21st May 2023

Concluzii

Analizând arta textilă contemporană, se evidențiază o schimbare fundamentală de paradigmă, de la decorativ la experimental și conceptual. Textura și volumul se afirmă ca mijloace esențiale de expresie, prin care tapiseria își redefineste statutul și își extinde câmpul de manifestare artistică. Prin reinterpretarea tehnicilor tradiționale și integrarea materialelor

neconvenționale în tapiseria contemporană, se afirmă ca un spațiu experimental, deschis interdisciplinarității și dialogului cu privitorul.

Referințe bibliografice

1. CIOBANU, V. *Arta textilă contemporană*. București: UNArte, 2012.
2. MARCHIȘ, Gh. et al. *Elemente de structură și compoziția țesăturilor*. București: Editura Tehnică, 1978.
3. SIMAC, A. *Tapiseria contemporană din Republica Moldova: evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960-2000*. Chișinău: Știința, 2001. ISBN 9975-67-229-9.
4. POPESCU, M. *Structuri și expresivitate în arta textilă*. Iași: Artes, 2015.
5. BABIN, Iu. Tehnologia țesutului tapiseriei moderne în Republica Moldova. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2 (31), pp. 153–158. ISSN 2345-1408.

**Culegerea este indexată în baza de date:
Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

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

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2022/07/Requieremens-Cerinte-autori-.pdf>

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