

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

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*



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

**CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ
A DOCTORANZILOR ȘI CONDUCĂTORILOR DE DOCTORAT**

6 decembrie 2024

Chișinău, 2025

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*



CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ
A DOCTORANZILOR ȘI CONDUCĂTORILOR DE DOCTORAT

6 decembrie 2024

Chișinău, 2025

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: **Svetlana BADRAJAN**, dr., prof. univ., director Școala Doctorală *Studiul Artelor și Culturologie*, 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., prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

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

Ana GHILAȘ, dr. hab., conf. univ., Institutul Patrimoniului Cultural (IPC)

Violeta TIPA, dr., conf. univ., IPC

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

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

Redactor literar: **Eugenia BANARU**, conf. univ., AMTAP

Asistență computerizată: **Rodica AVASILOAIE**, directoara 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 (2024; Chișinău). Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare : Conferința științifică națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 6 decembrie 2024 / colegiul de redacție: Svetlana Badrajan (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2025. – 144 p. : fig. color, tab., n. muz.

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 *Studiul Artelor și Culturologie*. – Texte, rez.: lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art.

ISBN 978-9975-176-06-4 (PDF).

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

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

LARISA SPRINCEAN

CU PRIVIRE LA CERCETAREA INTERPRETĂRII CREAȚILOR VOCALE FOLCLORICE ÎN CONTEMPORANEITATE

ON THE RESEARCH OF THE VOCAL FOLKLORE CREATIONS

PERFORMING IN CONTEMPORANEITY 6

NATALIA BLÎNDU

MOISEI KONONENKO – UN DIRIJOR NECUNOSCUT: PRIMA PUBLICARE A DATELOR PERSONALE DESPRE DIRIJORUL CAPELEI CORALE *DOINA* ANILOR 1949–1957

MOISEI KONONENKO – AN UNKNOWN CONDUCTOR: THE FIRST PUBLICATION OF
PERSONAL DATA ABOUT THE CONDUCTOR OF THE *DOINA* CHORAL CHAPEL FROM
1949 TO 195711

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN

***ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ* M. РАВЕЛЯ: ЕДИНСТВО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА**

CINCI MELODII POPULARE GRECEȘTI DE M. RAVEL: UNITATEA CICLULUI VOCAL

FIVE GREEK FOLK SONGS BY M. RAVEL: UNITY OF THE VOCAL CYCLE.....22

ELENA NISTREANU

INSTRUIREA VOCALĂ ELEVILOR ÎN PERIOADA DE MUTAȚIE A VOcii

VOCAL TRAINING OF STUDENTS IN THE PERIOD OF VOICE MUTATION30

MARIANA LANGA

CU PRIVIRE LA SISTEMATIZAREA CREAȚIEI COMPOZITORULUI IGOR IACHIMCIUC

ON THE SYSTEMATIZATION OF THE CREATION OF THE COMPOSER IGOR

IACHIMCIUC37

VICTOR ZLOTESCU

CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE PAUL HINDEMITH: UNELE PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE

CONCERTO FOR HORN AND ORCHESTRA BY PAUL HINDEMITH: SOME

COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE CHARACTERISTICS44

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

OLGA TRIBOI, SVETLANA TÂRȚĂU

MONODRAMA DIN ULTIMELE DECENII – UN SPAȚIU PENTRU EXPLORAREA PSIHOLOGICĂ PROFUNDĂ

MONODRAMA FROM THE LAST DECADES – A SPACE FOR DEEP PSYCHOLOGICAL EXPLORATION55

MARIA BRIHUNEȚ

RELAȚIA TEATRU – FOLCLOR ÎN ARTA SCENICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA (ANII 1950-1980)

THE RELATIONSHIP BETWEEN THEATRE AND FOLKLORE IN THE STAGE ART OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA (1950-1980)63

VLAD EFTIMIE

POLIFUNCȚII ALE FILMULUI DOCUMENTAR DESPRE ARTĂ

POLYFUNCTIONALITIES OF THE DOCUMENTARY FILM ABOUT ART69

NINA ERMICIOI, SVETLANA TÂRȚĂU

СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ТЕХНИКИ АЗИАТСКОГО ТЕАТРА – КОМПОНЕНТЫ СПЕКТАКЛЯ НА ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКОВ)

MIJLOACE DE EXPRESIE ȘI TEHNICI ESENȚIALE ALE TEATRULUI ASIATIC – COMPONENTE ALE SPECTACOLULUI ÎN SCENA EUROPEANĂ (SFÂRȘITUL SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)

THE MEANS OF EXPRESSION AND THE ESSENTIAL TECHNIQUES OF THE ASIAN THEATER AS COMPONENTS OF THE PERFORMANCE ON THE EUROPEAN STAGE (END OF THE 20TH CENTURY - BEGINNING OF THE 21ST CENTURY)78

Arte plastice, decorative și design. Culturologie

Fine, decorative arts and design. Culturology

VICTORIA ROCACIUC

INTERIORUL TRADIȚIONAL ȚĂRĂNESC ÎN REPREZENTĂRI PICTURALE SEMNATE DE PLASTICIENII MOLDOVENI ÎN PERIOADA ANILOR 1970

THE TRADITIONAL PEASANT INTERIOR IN PICTORIAL REPRESENTATIONS SIGNED BY MOLDOVAN ARTISTS IN THE 1970^S86

LUDMILA COTELEA-CONDREA

EFECTE SPECIALE CU SARE OBȚINUTE ÎN PROCESUL DE PICTURĂ PE MĂTASE NATURALĂ

SPECIAL EFFECTS WITH SALT, OBTAINED IN THE PROCESS OF PAINTING ON PURE SILK	94
SVETLANA PLAȚINDA	
REPREZENTĂRI ȘI SEMNIFICAȚII SIMBOLICE ALE MOTIVELOR VEGETALE ÎN TEXTILELE TRADIȚIONALE	
REPRESENTATIONS AND SYMBOLIC MEANINGS OF PLANT MOTIFS IN TRADITIONAL TEXTILES	101
LI XINXIN, IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN	
THE PAGODA SYMBOL IN 17TH-18TH CENTURY CHINESE AND EUROPEAN PORCELAIN: A CROSS-CULTURAL STUDY OF CULTURAL FILTERING AND CULTURAL MISREADING	
SIMBOLUL PAGODEI ÎN PORȚELANUL CHINEZESC ȘI EUROPEAN DIN SECOLELE XVII-XVIII: UN STUDIU TRANSCULTURAL AL FILTRĂRII CULTURALE ȘI INTERPRETĂRII CULTURALE GREȘITE	111
CHEN YUHAN, IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN	
IMAGE REPRESENTATION AND FORMULATION OF ARTISTIC CONCEPT IN OIL LANDSCAPE PAINTING	
REPREZENTAREA IMAGINII ȘI FORMULAREA CONCEȚIEI ARTISTICE ÎN PICTURA DE PEISAJ ÎN ULEI	119
CAROLINA ERMURACHI-MACHADO, TEODORA HUBENCO	
BRODERIA CA EXPRESIE ARTISTICĂ ÎN KIMONUL JAPONEZ	
EMBROIDERY AS ARTISTIC EXPRESSION IN JAPANESE KIMONO	125
NATALIA VAVILINA	
CERINȚE MODERNE ÎN DESIGNUL BIJUTERIILOR	
MODERN REQUIREMENT FOR JEWELRY DESIGN	133

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

CU PRIVIRE LA CERCETAREA INTERPRETĂRII CREAȚIILOR VOCALE FOLCLORICE ÎN CONTEMPORANEITATE

ON THE RESEARCH OF THE VOCAL FOLKLORE CREATIONS PERFORMING IN CONTEMPORANEITY

LARISA SPRINCEAN¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-8929-355X>

CZU 784.4(498):781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.01>

În acest articol vom încerca să elucidăm complexitatea unei probleme necercetate în etnomuzicologia contemporană legată de interpretarea creațiilor vocale folclorice preluate din mediu tradițional și transferate în scena de spectacol, care are alte reguli și norme de interpretare. Procesul a pornit odată cu apariția profesionalismului instrumental de tradiție orală și s-a declanșat în secolul al XIX când folclorul muzical a devenit obiect de studiu și promovat în mass media. Dacă până spre începutul secolului XX mediul firesc de existență a folclorului era încă prezent și interpretul venea din tradiție cu „bagajul” de cunoștințe bine pregătit, iar condițiile de spectacol public nu afecta esența producțiilor executate, astăzi cântărețul este școlit în cadrul academic și are nevoie de fundamentare teoretică și practică pentru a nu se pronunța în scenă cu un amatorism vulgar, profanând cântecul tradițional.

Cuvinte-cheie: folclor vocal, interpretare, tradiție, scenă, spectacol, cercetare, metodologie

In this article we will try to elucidate the complexity of an unresearched problem in contemporary ethnomusicology related to the interpretation of folkloric vocal creations taken from the traditional environment and transferred to the performance stage, which has other rules and norms of interpretation. The process started with the emergence of the instrumental professionalism of oral tradition and was triggered in the 19th century when musical folklore became an object of study and promoted in the mass media. If until the beginning of the 20th century the natural environment of folklore was still present and the performer came from tradition with a well-prepared "baggage" of knowledge, and the conditions of public performance did not affect the essence of the performed productions, today the singer is schooled in the academic framework and needs theoretical and practical substantiation in order not to express himself on stage with vulgar amateurism, desecration of the traditional song.

Keywords: vocal folklore, performing, tradition, stage, spectacle, research, methodology

¹ E-mail: larisa_sprincean@mail.ru

Introducere

Astăzi, cântecul folcloric este modificat sub diferite aspecte și pretexte: modă, cerințe noi legate de scenă, altă mentalitate, alt mod de trai etc. La prima vedere fiind un proces firesc, el poate fi dăunător și periculos prin posibila nivelare cultural-artistică, prin standardizarea și stereotiparea elementelor stilistice ale valorilor folclorice, în plus, actualitatea artistică pierde mult din valoarea sa și din cauza că produsul folcloric „nou” nu-și poartă numele său propriu. Există cercetări referitoare la creația populară/folclorică contemporană, axată pe melosul tradițional, încercându-se o definiție a diferitor straturi și elemente ale acestui produs. Vasile Chiseliță subliniază: „A fost suficient să treacă nu mai mult de două decenii, la limita dintre secolele XX și XXI, ca să înțelegem, cu o evidentă întârziere față de savanții din Occident, că vechile concepte despre muzica zisă populară (asociată cu epitetul folclorică, orală, tradițională, țărănească, din popor), cu care operează etnomuzicologia, nu mai sunt lucrative și relevante în noul context social și cultural, substanțial schimbat, sub imboldul proceselor de modernizare, globalizare economică, culturală și tehnologică, ce s-au înregistrat în așa-numita „perioadă de tranziție”, marcată de căderea „cortinei de fier” în anii 1989–1990, care despărțea, abuziv și totalitar, două lumi: Estul de Vestul bătrânului continent” [4 p. 23]. În vizorul interesului nostru este imensul strat folcloric/tradițional vocal, cel creat în timp de autorul anonim, executat în mediul firesc al existenței comunității rurale, care în prezent a devenit un produs al spectacolului de diferit gen, transferat în al spațiu interpretativ.

Problema cercetării

Se știe că, actanții din cultura tradițională se manifestau în același timp ca actori și ca spectatori. Rolurile au existat dintotdeauna, în sensul că reprezentanții colectivității rurale erau împărțiți în colportori mai mult sau mai puțin activi, implicați cu funcții sau în grade diferite în actele și gesturile lumii tradiționale, artistice. În plus, între rolurile lor granița era reversibilă, flexibilă, tranzientă. În contextul spectacular contemporan, diferențierea de rol e pe deplin conștientizată, asumată și în cele din urmă exersată, studiată, devenind specializare.

Actualitatea și importanța realizării unei cercetări fundamentale în domeniul artei interpretative vocale populare sunt argumentate prin amploarea și diversitatea fenomenului canto-ului popular în prezent, repertoriul axat în mare parte pe creații vocale tradiționale, supuse unor procese și transformări, uneori radicale, la preluarea și transpunerea lor în interpretare de spectacol public și necesitatea analizei multiaspectuale a fenomenului; prin politica actuală atât la nivel național, cât și internațional, legată de protejarea și salvagardarea

patrimoniului cultural intangibil; de asemenea prin lipsa unor studii majore și exhaustive consacrate interpretării vocale populare.

O astfel de cercetare va avea drept scop identificarea, sistematizarea și analiza mecanismelor de transpunere a creațiilor folclorice vocale în context scenic, care vor permite păstrarea caracteristicilor fundamentale ale acestor creații. Pentru aceasta este absolut necesar de a determina contextul tradițional de execuție al creațiilor vocale folclorice; a elucida specificul interpretării genurilor și speciilor folclorului muzical vocal; de a analiza fenomenul contemporan de interpretare scenică a folclorului muzical vocal; a sistematiza și fundamenta științific particularitățile execuției producțiilor folclorice vocale în sistemul tradiție – context scenic contemporan; și nu în ultimul rând este important de a demonstra în practica artistică dezideratele cercetării.

Metodologia cercetării

Evident, o cercetare fundamentală presupune crearea unei baze teoretice și metodologice, consultarea diferitor surse – ne referim la studii și articole de specialitate și din științe conexe; colecții de folclor; înregistrări de producții vocale folclorice de arhivă, realizate în urma investigațiilor de teren; materiale audio-video din spectacole contemporane live; siteuri ale interpreților de muzică populară; You Tube etc., de asemenea, repertoriul prezentat la concursuri și festivaluri de folclor muzical.

Bibliografia trebuie să acopere un spectru larg de subiecte și informație, necesare pentru elaborarea sistemului metodologic și dezvoltarea plenară a dezideratelor cercetării, realizând în final scopul propus. Evidențiem câteva surse pe care le considerăm valoroase pentru tratarea temei date. Astfel din domeniul istoriei culturii tradiționale imateriale numim lucrările autorilor: Ghilaș V. *Muzica etnică: tradiție și valoare* [8], Cosma O. L. *Hronicul muzicii românești* [5], Crețu V. T. *Ethosul folcloric – sistem deschis* [6], Marian-Bălașa M. *Studii și materiale de antropologie muzicală* [11], *Noi istorii ale muzicii românești. De la vechi manuscrise la perioada modernă a muzicii românești*, volumele I și II [12, 13], Vrabie Gh. *Folclorul. Obiect, principiu, metodă, categorii* [18], monografia *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [1] ș.a.

Specificul genurilor și speciilor vocale folclorice sunt reflectate în publicațiile consacrate acestui subiect, dintre care propunem: Hîncu A. *Genurile și speciile folclorului românesc* [9], Rădulescu S. *Cântecul. Tipologie muzicală* [15], Sulițeanu Gh. *Cântecul de leagăn* [17] ș.a.

Un aspect important și fundamental elucidat în cercetarea inițiată este cel legat de interpretarea creațiilor vocale folclorice în mediu tradițional. La acest capitol, cu regret, au

fost scrise puține lucrări științifice. Totuși utile sunt articolele: Badrajan S. *Limbajul improvizăției în doină și baladă* [2], Doroș S. *Aspecte ale interpretării ornamentelor în cântecul tradițional* [7], Rădulescu-Pășcu C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc* [14] etc.

Problema circulației folclorului în contemporaneitate, rolul festivalurilor și concursurilor de folclor, a mass-media este încă o latura importantă și absolut necesară, care trebuie să fie abordată în procesul cercetării. În acest scop sunt utile lucrările: Chiseliță V. *Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova* [4], Lupașcu M. *Muzici populare de consum. Manipulare și globalizare* [10], Stere A. *Modificări de semnificație a ritualului în contextul scenic* [16] ș.a.

Informație valoroasă cu referire la particularitățile structurale și interpretative ale speciilor vocale folclorice ne oferă manualele de folclor literar și muzical, de asemenea și diferite colecții de folclor muzical editate. Un filon informațional îl constituie enciclopediile și dicționarele consacrate terminologiei, genurilor muzicale etc., de asemenea diverse surse electronice. Un rol important în realizarea scopului propus îl are experiența personală a autoarei articolului ca interpretă de muzică populară.

Cunoaștem că metodologia cercetării ca sistem al strategiilor, tacticilor, metodelor, tehnicilor, instrumentelor în cercetarea științifică include metode, adică – proceduri și operații de cunoaștere empirică și teoretică în studierea fenomenelor, dar și anumite principii. Astfel, baza metodologică a cercetării trebuie să cuprindă metode utilizate în diferite științe, care, în funcție de specificul și domeniul de cunoaștere, primesc o implementare (caracteristici) specifice. Una dintre cele mai simple metode aplicate în etapa inițială a cercetării este observația. Această metodă de cunoaștere constă în observarea intenționată, metodică a unui obiect, proces sau fenomen specific. Ea presupune o constatare a faptelor ca atare: cum apar ele în mediul natural. Este mai ușor să observăm procesul care se întâmplă în prezent în fața ochilor noștri. Pe lângă observarea prezentului, putem observa trecutul pe baza documentelor istorice și a mărturiilor contemporanilor, iar materialele de arhivă audio și video sunt forate importante pentru cercetarea noastră. Principalele cerințe pentru observație sunt obiectivitatea, precum și capacitatea de a verifica datele obținute prin observații suplimentare sau alte metode de cercetare științifică.

Observația este urmată de o descriere, adică o reprezentare a unui produs prin enumerarea diverselor detalii. Prin descriere, arătăm conținutul acestuia. Prin urmare, descrierea ar trebui să includă atât de multe puncte, încât obiectul descris să iasă în evidență printre altele și să poată fi recunoscut.

Orice proces de cunoaștere este un conglomerat de concepte, care în stadiul inițial al cercetării reprezintă o masă eterogenă, un complex, iar prima ordonare are loc prin descrierea, găsirea trăsăturilor comune și distinctive ale diferitelor obiecte și fenomene și, pe această bază, gruparea lor. Așa are loc clasificarea. Clasificarea este distribuția fenomenelor și obiectelor în grupuri în funcție de trăsături comune sau diferite, de anumite principii. În cercetarea noastră, clasificarea este aplicată la diferite nivele: gen, specii, elemente structurale, particularități interpretative ș.a.

O altă metodă științifică folosită, care se bazează pe trecerea de la premise particulare la concluzii generale, este inducția, ce se axează pe analiza legăturilor și relațiilor esențiale dintre fenomene și obiecte și, datorită formei sale logice, ne oferă doar concluzii necesare. Metoda opusă inducției este deducția. Aici concluzia decurge din premise. Inducția și deducția sunt foarte strâns legate. Inducția oferă material și informații deducției. Deducția conferă inducției formă și scop, regularitate. Inducția și deducția sunt de natură similară – analizei și sintezei, pe care la fel le-am folosit în studiul realizat.. Analiza se bazează pe împărțirea unui întreg în părți și studierea acelor părți. Sinteza presupune alinierea întregului și a părților sale componente. A fost utilizată după analiza diferitelor componente ale textului muzical pentru a recrea integritatea disecată. Sinteza este recrearea unității.

O metodă importantă pe care trebuie să o folosim este metoda de cercetare sistematică. Prin abordarea sistemică punem accent pe relațiile și conexiunile, care sunt mai importante decât elementele în sine. Această metodă se combină cu cea comparată, a determinismului social și cea istorică, care presupune principiul istorismului, care impune studiul oricărui fenomen în procesul apariției și dezvoltării sale, în legătură cu condițiile istorice care l-au dat naștere. Principiul istorismului se concretizează în metoda istorică comparativă, cu ajutorul căreia se pot găsi în comparație aspectele generale și speciale ale diverselor fenomene istorice. Putem stabili diferite etape ale evoluției unui anumit obiect. Metoda istorică ne va ajuta la găsirea schimbărilor, care au apărut la subiectul studiat și, după analiza acestora, la stabilirea tendințelor de evoluție ulterioară. Principiile fundamentale care însoțesc orice cercetare în domeniul folclorului, sunt obiectivitatea și respectarea autenticității, principii, ce vor sta și la baza studiului nostru.

Concluzii

Așadar, am identificat în acest articol trei aspecte importante legate de cercetarea fenomenului interpretării creațiilor vocale folclorice în condiții contemporane de scenă, de spectacol pentru public, și anume: obiectul/subiectul ce necesită studiat; ramificările

documentare, care vor sta la baza cercetării și principalele metode, ce vor fi aplicate pentru a realiza scopul propus.

Referințe bibliografice

1. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
2. BADRAJAN, S. Limbajul improvizației în doină și baladă. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr.4 (41). Chișinău: Notograf Prim, 2021, pp. 14–18.
3. BUNEA, D., DRAGOI, V. Valențe poetice și muzicale în cântecul propriu-zis din valea Nistrului (în baza înregistrărilor din Arhiva de Folclor a AMTAP din Chișinău și a propriilor investigații pe teren). In: *Congresul internațional de muzicologie*, ed. a 4-a, 26–28 oct., 2018. Timișoara: Eurostampa, 2018, pp.102–107.
4. CHISELIȚĂ, V. Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova. In: *Arta*, 2014. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Garomont, 2014, vol. XXIII, nr. 2, pp. 22–28.
5. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1973.
6. CREȚU, V. T. *Ethosul folcloric – sistem deschis*. Timișoara: Facla, 1980.
7. DOROȘ, S. Aspecte ale interpretării ornamentelor în cântecul tradițional. In: *Buletin Științific. Revistă de etnografie, științele naturii și muzeologie*. 2011, vol. 15 (28), pp. 59–64.
8. GHILAȘ, V. *Muzica etnică: tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007.
9. HÂNCU, A. *Genurile și speciile folclorului românesc*. Chișinău: Grafema Libris, 2003.
10. LUPAȘCU, M. Muzici populare de consum: manipulare și globalizare. In: *Datina*. 2006, nr. 40.
11. MARIAN-BALAȘA, M. *Studii și materiale de antropologie muzicală*. București: Editura Muzicală, 2003.
12. *Noi istorii ale muzicii românești: de la vechi manuscrise la perioada modernă a muzicii românești*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 2020.
13. *Noi istorii ale muzicii românești: Ideologii, instituții direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 2020.
14. RĂDULESCU-PAȘCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998.
15. RĂDULESCU, S. *Cântecul: tipologie muzicală I. Transilvania meridională*. București: Editura Muzicală, 1990.
16. STERE, A. Modificări de semnificație a ritualului în contextul scenic. In: *Anuarul Institutului de Etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. 2000–2002. București: Editura Academiei Române, 2004. Vol. 11–13.
17. SULIȚEANU, Gh. *Cântecul de leagăn*. București: Editura Muzicală, 1986.
18. VRABIE, Gh. *Folclorul: obiect, principiu, metodă, categorii*. București: Editura Academiei RSR, 1970.

MOISEI KONONENKO – UN DIRIJOR NECUNOSCUȚ: PRIMA PUBLICARE A DATELOR PERSONALE DESPRE DIRIJORUL CAPELEI CORALE DOINA ANILOR 1949–1957

MOISEI KONONENKO – AN UNKNOWN CONDUCTOR: THE FIRST PUBLICATION OF PERSONAL DATA ABOUT THE CONDUCTOR OF THE DOINA CHORAL CHAPEL FROM 1949 TO 1957

NATALIA BLÎNDU²,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.68.071.2(478)

784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.02>

Acest articol reflectă personalitatea lui Moisei Kononenko, conducător artistic și prim-dirijor al Capelei Corale „Doina” anilor 1949-1957. Pentru prima dată, sunt publicate și introduse în circuitul științific datele biografice extrase din dosarul personal, etapele parcursului său profesional și artistic. Informațiile sunt completate cu documente de arhivă privind activitatea Capelei Corale „Doina” în perioada vizată. Concluziile subliniază că perioada de conducere a Capelei de către M. Kononenko a avut un impact semnificativ asupra evoluției acesteia într-un colectiv profesionist, iar personalitatea sa rămâne una dintre figurile marcante ale culturii corale naționale din mijlocul secolului XX.

Cuvinte-cheie: biografie, Capela Corală „Doina”, concert, dirijor de cor, interpretare corală, Moisei Kononenko

This article reflects the personality of Moisei Kononenko, artistic director and chief conductor of the „Doina” Choral Chapel from 1949 to 1957. For the first time, biographical data extracted from his personal file, along with the stages of his professional and artistic career, are published and introduced into the scientific circuit. The information is supplemented with archival documents regarding the activity of the „Doina” Choral Chapel during the mentioned period. The conclusions highlight that M. Kononenko's leadership had a significant impact on the choir's evolution into a professional ensemble, and his personality remains one of the prominent figures of national choral culture in the mid-20th century.

Keywords: biography, „Doina” Choral Chapel, concert, choir conductor, choral performance, Moisei Kononenko

Introducere

Personalitatea conducătorului artistic al Capelei Corale *Doina* anilor 1949-1957 Moisei Kononenko face parte din pleiada dirijorilor care, în mare parte, au definit misiunea și au stabilit direcția dezvoltării colectivului pe calea interpretării corale profesionale la nivel național. Până în prezent viața și activitatea dirijorului a fost dată uitării și acoperită cu un val de confuzii legate de absența unor date despre acesta³. Mai mult ca atât: datele personale și perioada sa de conducere în sursele disponibile uneori sunt indicate greșit.

În contextul de cercetare a activității Capelei Corale *Doina*, pentru prima dată a fost studiat dosarul personal al lui Moisei Kononenko, identificat în fondurile speciale ale ANRM⁴, care conține șapte file, și anume: *Fișa personală*, *Autobiografia*, *Demersul către directorul Filarmonicii de Stat* din 17.11.1949, *Extrasul din ordinul directorului cu privire*

²E-mail: nataliacons1290@mail.ru

³ Vladimir Minin, dirijorul Capelei Corale *Doina* în perioada anilor 1958-1963, mărturisea, că la momentul în care a preluat funcția de conducător artistic, nu dispunea de nici o informație despre M. Kononenko [1 p. 12].

⁴ Arhiva Națională a Republicii Moldova.

la angajare, *Extrasul din ordinul directorului privind aplicarea muștrării aspre, Caracteristica* din 12 noiembrie 1955 și *Extrasul din ordinul directorului cu privire la eliberarea din funcție* din 6 aprilie 1957 [2].

În baza acestor documente valoroase și unice în felul lor au fost identificate sursele de formare și experiența vastă a dirijorului în domeniul muzicii corale. Astfel s-a conturat traseul său profesional, inclusiv și perioada de conducere a *Doinei*, aceasta fiind completată cu informații relevante din alte documente de referință, precum materiale de presă, procese verbale ale ședințelor consiliilor artistice și corespondența internă a Filarmonicii de Stat.

Studiile și activitatea profesională

Moisei Kononenko (Моисей Никифорович Кононенко) s-a născut în luna august, anul 1891, în localitatea Novaia Praga, gubernia Herson⁵. Provenind dintr-o familie de țărani, viitorul dirijor totuși a avut parte de școală și educație serioasă: a început studiile în localitatea de baștină și le-a continuat în perioada anilor 1906-1909 în școala primară superioară (de tip gimnaziu). În anul 1909 M. Kononenko a fost admis în liceul de muzică din orașul Herson, la secția dirijat coral, pe care a absolvit-o cu succes în anul 1912. Fiind recrutat în același an în armata țaristă, și anume în al 13-lea regiment de dragoni din orașul Garvolin, gubernia Lublin, tânărul a fost transferat în anul 1914 în Tambov, în regimentul de rezervă de cavalerie, unde a servit ca și ostaș de rând până în anul 1917. În perioada serviciului militar, M. Kononenko a condus corul soldaților.

În anul 1917, după ce a fost eliberat din serviciul militar, Moisei Kononenko s-a întors în localitatea natală, unde a devenit profesor de canto la gimnaziu. Acolo, până în anul 1920, înființează și conduce corul de amatori. În perioada anilor 1920-1925 tânărul muzician activează în calitate de dirijor de cor al clubului metaliștilor din orașul Elisavetgrad (ulterior Kirovograd).

Conform autobiografiei sale, Moisei Kononenko a decis să continue studiile în domeniul dirijatului coral și a fost admis la departamentul respectiv al Institutului de Muzică și Dramă din Harkov⁶, totodată continuând să desfășoare activitatea dirijorală la clubul de radio. Perioada studiilor la Institutul de Muzică și Dramă (1925-1930) a fost întreruptă din motive personale, tânărul fiind nevoit să plece iarăși în orașul Kirovograd. Aici cariera sa artistică a avansat, el devenind dirijor al Teatrului muzical ucrainean, fondator al capelei

⁵ Această localitate făcea parte din volostea Novaia Praga, județul Alexandriisk, gubernia Herson, ulterior regiunea Kirovograd, RSS Ucraineană.

⁶ Actualmente Universitatea Națională de Arte din Harkov *I. P. Kotliarevski*. La bazele educației muzicale profesionale din orașul Harkov s-au aflat I. Slatin, A. Glazunov și P. Ceaikovski.

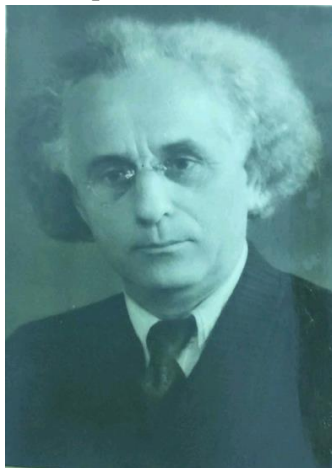
locale și profesor de canto pentru muncitori (1927-1929). În anul 1929 M. Kononenko a revenit la studii în Harkov și peste un an a absolvit facultatea, prin aceasta demonstrând determinare și perseverență în dezvoltarea sa profesională. După absolvire, dirijorul a continuat activitatea în domeniul artei vocale și corale în calitate de profesor de canto la școala nr. 3 *Lesea Ucrainka* din Harkov (1930) și maestru de cor al operei itinerante din orașul Poltava (1930-1931).

În anii 1931-1938 M. Kononenko se stabilește la Moscova pentru a promova arta vocală prin activitatea didactică în școlile capitalei URSS și prin conducerea colectivelor corale de amatori. Anii 1938-1940 l-au descoperit în calitate de dirijor principal al Teatrului de Operă și Balet din Belarus și director artistic al studioului coral din orașul Minsk. În urma organizării și participării la Decada artei și literaturii a RSS Beloruse din Moscova în anul 1940, dirijorul a fost decorat cu medalia pentru merite deosebite în muncă, din partea Prezidiului Sovietului Suprem al URSS. Din noiembrie 1940 până în august 1941, M. Kononenko se manifestă ca director artistic al ansamblului de cântece și dansuri al Gărzilor Aeriene ale Uniunii Sovietice din Moscova și al ansamblului de cântece și dansuri din Smolensk. Aceste colective au fost desființate treptat, astfel, la începutul celui de-al Doilea Război Mondial, în contextul mobilizării, dirijorul a fost trimis de către edilii culturii din URSS, în RSS Turkmenă, pentru a organiza Corul de Stat. El a realizat cu brio sarcina propusă: a înființat un cor exemplar în Așhabad și a condus acest colectiv până în anul 1945. Succesele organizatorice și artistice ale lui Moisei Kononenko au fost apreciate prin următoarele distincții: Diploma de Onoare pentru dezvoltarea artei corale din partea Prezidiului Sovietului Suprem al RSS Turkmene (1942), Premiul acordat prin Hotărârea Consiliului de Miniștri al RSS Turkmenă pentru crearea Corului de Stat (1943), Titlul de Artist Emerit al RSS Turkmenă din partea Prezidiului Sovietului Suprem al republicii, pentru dezvoltarea artei turkmene și pregătirea exemplară a cadrelor și Diploma de mulțumire pentru organizarea Decadei țărilor din Asia Centrală (1944), de asemenea, Medalia pentru munca eroică în timpul războiului oferită de către Prezidiul Sovietului Suprem al URSS (1945).

Cum menționa însăși dirijorul, pe parcursul carierei sale el a fost nevoit de mai multe ori să-și întrerupă activitatea din cauza problemelor de sănătate [2 p. 3]. Aceasta s-a întâmplat și în anul 1945: el a fost eliberat din funcția de conducător artistic și a petrecut patru luni în spital. În anul 1947 M. Kononenko și-a reluat activitatea artistică, fiind invitat în orașul Baku pentru organizarea Capelei de Stat a RSS Azerbaidjană. În anul 1948 el se reîntoarce la activitatea pedagogică în cadrul studioului de operă din Moscova.

Însă în august anului 1949, în conformitate cu dispoziția Sovietului de Miniștri al URSS, M. Kononenko „a venit în orașul Chișinău în calitate de conducător artistic al Capelei moldovenești de Stat *Doina*” (*Imaginea 1*) [2 p. 4].

Imaginea 1. Moisei
Kononenko – dirijor al
Capelei Corale Doina



*Sursa: Личное дело
Заслуженного деятеля
искусств МССР Кононенко
Моисея Никифоровича.
ANRM. F. 3241. Inv. 1a. D. 10.*

Moisei Kononenko – dirijor al Capelei din RSS Moldovenească

În urma cercetării dosarelor cu ordine interne ale Capelei Corale *Doina* identificate în arhiva Organizației Concertistice și de Management Artistic *Moldova-Concert*, s-a dovedit că funcția de prim-maestru de cor sau conducător artistic al Capelei Corale *Doina* în perioada anilor 1945-1949 a fost exercitată fără întreruperi de Mihail Brezdeniuc⁷ [3]. Conform Ordinului nr. 74 din 30 iulie 1949, în concordanță cu dispoziția Direcției pentru problemele artei pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM din 28 iulie 1949, Mihail Brezdeniuc a fost eliberat din funcția de conducător artistic și prim-dirijor al Capelei Corale *Doina* și transferat pe unitatea de maestru de cor. Prin punctul doi al aceluiași ordin la funcția de conducere a fost înaintat Moisei Kononenko [4]. În aceeași perioadă, în calitate de maestru de cor a fost angajat și Gh. Strezev⁸.

Din primele zile în calitate de dirijor, M. Kononenko s-a dedicat activităților de construire a vieții culturale în republică și dezvoltare a potențialului artistic al Capelei. De exemplu, deja pe data de 6 august noul dirijor a fost direcționat într-o expediție de lucru în

⁷ Mihail Brezdeniuc (1895–?), Artist Emerit al RSS Moldovenească, unul din primii artiști ai Capelei Corale *Doina*, elevul lui C. Pigrov.

⁸ Gheorghe Strezev (1924-1994), dirijor de cor, profesor și promotor al culturii muzicale din Republica Moldova, prim-maestru de cor al Teatrului Național de Operă și Balet din Chișinău. A activat în calitate de maestru de cor al Capelei Corale *Doina* [6].

raioanele Orhei și Soroca, cu scopul identificării din membrii colectivelor de amatori a noilor cadre pentru recrutarea acestora în rândul artiștilor *Doinei* [5 p. 104].

Trebuie de menționat, că în pofida experienței vaste și a meritelor sale artistice, noul dirijor a întâmpinat dificultăți considerabile în lucrul cu Capela și s-a confruntat cu rezistența continuă a coriștilor. Cel mai probabil, acest fenomen a fost determinat de faptul că, pe de o parte, colectivul era extrem de unit, păstrând aproape neschimbată componența inițială și fiind marcat de dificultățile trăite în anii de război și evacuare. Pe de altă parte, *Doina* urma să evolueze în Decada muzicii și dansului moldovenesc din Moscova în anul 1950, iar scopul noului dirijor a fost pregătirea urgentă a colectivului pentru acest eveniment major⁹. Aceasta presupunea eforturi considerabile și un standard înalt al profesionalismului, atât al conducătorului artistic, cât și al coriștilor. Conflictele au fost însoțite de sabotajul manifestat de către unii cântăreți – în luna noiembrie a anului 1949 dirijorul a depus și o plângere oficială în acest sens. În cadrul anchetei extraordinare efectuate de conducerea filarmonicii, s-a constatat că pregătirea pentru Decadă se desfășura într-un mod nesatisfăcător, iar indicațiile și cerințele directorului artistic nu erau respectate corespunzător. Astfel, în colectiv a avut loc o serie de concedieri și sancțiuni disciplinare, care l-au afectat inclusiv și pe prim-maestru de cor Mihail Brezdeniuc [7 p. 177]. Prin urmare, conducerea filarmonicii a instituit măsuri mai stricte de control asupra pregătirii programelor concertistice. Acest incident nu a epuizat conflictele, care s-au repetat și în anii următori de conducere a lui M. Kononenko, ceea ce indică existența unor relații tensionate între colectiv și dirijor și a unei atitudini de respingere¹⁰.

Totodată, ca specialist experimentat în organizarea și participarea la Decadele artei și literaturii din republicile sovietice unionale, M. Kononenko a intervenit cu un șir de propuneri și solicitări către direcția filarmonicii axate pe îmbunătățirea calității a procesului de repetiții în Capelă și pe imaginea ei artistice. În special, dirijorul a invitat un tenor din capela din Belarus în calitate de solist, a optat pentru asigurarea colectivului cu un spațiu pentru repetițiile de seară în sala mică a Conservatorului și dotarea acesteia cu echipamentul necesar. Pentru întocmirea bugetului anului 1950 M. Kononenko a planificat introducerea în statele de personal a funcțiilor de dirijor-pedagog, profesor de canto, al doilea maestru de

⁹ Decada artei și literaturii din RSS Moldovenească a avut loc la Moscova în perioada 28 decembrie 1949 – 7 ianuarie 1950 și a fost precedată de o pregătire vastă. În scopul acordării unui ajutor considerabil colectivelor muzicale din Moldova la completarea repertoriului, la Chișinău sosesc mai mulți maeștri ai artelor. De exemplu, în vara anului 1949, la Chișinău sosește Igor Moiseev și Leonid Iacobson, coregrafi din Rusia [8, p. 118].

¹⁰ În dosarul personal al lui M. Kononenko se regăsește ordinul privind mustrarea aspră aplicată dirijorului în urma „creării unui climat tensionat și nefavorabil în colectiv, atitudini grosiere, frecvente critici și insulte aduse angajaților, amenințări cu concedierea, precum și lipsa unui program zilnic bine stabilit de muncă”, semnată în data de 12 februarie 1953 [9].

concert și bibliotecar pentru transcrierea partiturilor corale pe voci¹¹. A fost solicitată și confecționarea stativelor portabile pentru 80 de persoane, în scopul de a amplasa colectivului pe scenă în timpul turneelor și asigurarea coriștilor cu îmbrăcăminte de iarnă adecvată pentru deplasări [2 p. 4].

Capela Corală *Doina* a participat la concertele din cadrul Decadei, alături de Ansamblul de instrumente populare și Ansamblul de dansuri populare moldovenești. Concertele s-au desfășurat în Sala Mare a Conservatorului din Moscova, la Casa Oamenilor de Știință și la casele de cultură ale fabricilor din capitală. Sub conducerea lui M. Kononenko, Capela a prezentat creații populare – *Suita moldovenească* de N. Ponomarenco, *suita corală Doina* și *Joc* de E. Coca, *Simfonia moldovenească* de S. Lobel, cantata *Ștefan cel Mare* de Șt. Neaga, cântece de S. Zlatov, D. Gherșfeld și S. Șapiro [10].

Evoluarea artiștilor moldoveni a fost înalt apreciată de presa moscovită. De exemplu, ziarul *Вечерняя Москва*, din 7 ianuarie 1950, scria: „Artiștii moldoveni au susținut 12 concerte. Ei au evoluat cu vaste programe de concert, s-au întâlnit cu compozitorii sovietici, cu colectivele întreprinderilor industriale. Circa 200 de artiști moldoveni au demonstrat o înaltă măiestrie artistică, farmecul muzicii și dansului moldovenesc” [8 p. 119].

Sub conducerea lui M. Kononenko, Capela Corală *Doina* a călătorit cu programe concertistice prin regiunile Asiei de Mijloc, Caucazului de Nord, în localități din Ural, Siberia, regiunea Volgăi, Orientului Depărtat, orașele Odesa, Rostov, Murmansk, Arhanghelsk, Iaroslavl, Kostroma, Severomorsk, Leningrad, Moscova, Tbilisi, etc (*Imaginea 2*). Dirijorul a realizat întâlniri de creație cu colectivele corului belorus și a corului turkmen, la fel și diverse călătorii culturale.

Imaginea 2. Capela Corală *Doina*, anul 1955,
Tbilisi, RSS Georgiană



¹¹ Dirijorul afirma precum că Capela ducea lipsă de partituri către acel moment, deoarece până atunci vocile erau scrise nemijlocit de cântăreți și se considerau proprietatea lor. Plecând din Capelă din diferite motive, aceștia luau notele, iar colectivul în continuu rămânea fără partituri [2 p. 5].

Succesul *Doinei* în anii 1949-1950, la Decada muzicii și dansului moldovenesc de la Moscova, precum și o serie de turnee desfășurate în orașele Uniunii Sovietice au fost, fără îndoială, asociate cu energia creativă și eficiența conducătorului artistic. Programele concertistice ale Capelei Corale *Doina* la începutul anilor '1950 cuprindeau cântece populare moldovenești, ruse și ucrainene, opere ale compozitorilor ruși și mai puțin – ale celor europeni, la fel și creații ale compozitorilor sovietici. Printre cele mai des interpretate lucrări vocal-simfonice în această perioadă au dovedit a fi cantatele *Pesnea o Staline* (*Песня о Сталине*) și *25 let RSSM* (*25 лет МССР*) de Șt. Neaga, *Nas volea Stalina vela* (*Нас воля Сталина вела*) de V. Muradeli, *Na straje mira* (*На страже мира*) și *Zdravița* (*Здравуца*) de S. Prokofiev [11 p. 26].

În programele cu abonament ale concertelor simfonice din anii 1951-1952, Capela Corală *Doina* pentru prima dată a interpretat *Requiem* de W.A. Mozart, precum și *Simfonia nr. 9* de L. Beethoven [11, p. 45]. Sub bagheta dirijorală a lui T. Gurtovoi¹² *Requiemul* în interpretarea *Doinei*, instruită de către M. Kononenko, a avut o mare rezonanță în comunitatea muzicală din Chișinău. Ziarul *Молодежь Молдавии* menționa: „Trebuie să se acorde un merit deosebit colectivului Capelei, care, printr-un efort considerabil și o muncă meticuloasă, a reușit să depășească dificultățile tehnice semnificative ale partituri corale. Deși nu toate numerele muzicale

din partitură au sunat la fel de bine, totuși interpretarea integrată a unei asemenea lucrări fundamentale, precum *Requiemul*, reprezintă o realizare artistică importantă pentru *Doina*” [12].

În calitate de conducător artistic, M. Kononenko a coordonat nu doar turneele concertistice ale Capelei, ci și concertele în teren. Colectivul interpreta programe de prelucrări corale ale pieselor populare și cântece de divertisment în fața muncitorilor din raioanele și satele din Moldova, iar în perioadele de strângere a recoltei, numărul evoluțiilor ajungea până la o sută de concerte pe sezon.

Un fenomen frecvent în activitatea *Doinei* anilor 1950 a fost colaborarea concertistică cu Ansamblul de dans popular (conducător muzical Ș. Aranov, director artistic N. Bolotov) și Orchestra de instrumente populare, condusă de Gheorghe Târțău, alături de solista Tamara Ciobanu și Ia. Levițkaia [11, 13, 14, 15]. De asemenea, *Doina* a participat la

¹² Timofei Gurtovoi (1919-1981) – dirijor, trombonist și profesor sovietic moldovean, Artist emerit al RSS Moldovenești (1953), Artist al Poporului din URSS (1967). Din anul 1951 devine director al Filarmonicii de Stat, unde în anii 1953-1979 activează în calitate de dirijor-șef și director artistic al Orchestrei Simfonice.

lecțiile-concerte din cadrul Universității de cultură muzicală (Университет музыкальной культуры) în sezonul 1953-1954, organizate de Filarmonica de Stat [14]. Împreună cu ceilalți conducători ai colectivelor artistice el a fost și membru al Consiliului artistic în cadrul Filarmonicii de Stat [16].

Deși dirijorul sublinia anumite probleme ale textelor literare în creațiile corale naționale în mod regulat, aceste lacune în repertoriul Capelei i-au fost atribuite ca și un specific al lui profesional și personal, din cauza „că era un dirijor de cor din Turkmenia, ce cunoștea foarte puțin folclorul autohton” [8 p. 117]. De exemplu, la Plenara a IV-a a Uniunii Compozitorilor din Moldova se menționa: „M. Kononenko promovează o politică trădătoare față de compozitorii moldoveni. Capela refuză să interpreteze opere ale compozitorilor din Moldova din motivul că ei, compozitorii, nu sunt în stare să scrie pentru Capelă. Însă putem remarca că în multe cazuri ceea ce este scris de compozitorii moldoveni e mult mai reușit decât unele din creațiile interpretate de Capela *Doina*” [10].

Însă dosarul personal al dirijorului conține confirmarea intențiilor lui de a schimba situația cu privire la starea repertoriului național al Capelei, chiar din primele luni de exercitare a funcției de conducător artistic. În demersul său către directorul Filarmonicii de Stat din 17 noiembrie anului 1949, dirijorul raportează, precum că „este necesar să se invite un moldovean de seamă, cunoscător al limbilor rusă și moldovenească, care să poată nu doar anunța numărul, dar și traduce textele, explicând conținutul unor lucrări moldovenești” [2 p. 5]. Asemenea confirmare se regăsește în procesul-verbal nr. 1 al ședinței Consiliului Artistic al Filarmonicii de Stat din 6 februarie 1957. Moisei Kononenko din nou afirmă, că „unul dintre cele mai importante aspecte în activitatea Capelei Corale *Doina* este starea proastă a textelor literare ale melodiilor moldovenești, care sunt într-o condiție deplorabilă, de aceea problema respectivă trebuie să fie abordată de către Consiliul Artistic cu prioritate” [17].

Conform Raportului anual al activității artistice și concertistice în cadrul Filarmonicii Moldovenești de Stat pentru anul 1957, Artistul Emerit al RSS Moldovenească și RSS Turkmenă Moisei Kononenko a exercitat conducerea artistică a Capelei Corale *Doină* până în luna aprilie, ulterior fiind eliberat din funcție din cauza atingerii vârstei de pensionare [18], în baza Ordinului №115 din 6 aprilie 1957 a directorului Filarmonicii de Stat S. Stratulat. În calitate de conducător artistic interimar al Capelei a fost numit Mihail Brezdeniuc, iar în funcția de maestru de concert – Mihail Pelin¹³ [19].

După anul 1957 urmele lui Moisei Kononenko se pierd.

¹³ Mihail Pelin (1925-1971) — maestru de cor al Capelei Corale Doina în perioada anilor 1957-1961.

Activitatea dirijorului în caracteristici și recenzii

În pofida tuturor dificultăților și obstacolelor întâmpinate, activitatea lui Moisei Kononenko a fost înalt apreciată și de conducerea Filarmonicii, și de publicul moldovean. În ziarul raionului Rezina *Slobozirea*, din anul 1955 găsim o recenzie cu următorul conținut: „Între 26 și 30 iunie ale anului 1955 în raionul Rezina au avut loc gastrolurile Capelei Corale *Doina*. În vremea asta au fost date 6 concerte: în orașul Rezina, satele Șoldănești, Mateuți, Saharna, Țarevca, Țîrcova. Membrii artelorilor agricole Kalinin, Lenin, Andreev, Kaganovici, Krasnoe znamea, mecanizatorii din Șoldănești, muncitorii și slujbașii de la întreprinderi și așezăminte, inteligența truditore au ascultat cu interes deosebit cântecele norodnice moldovenești și ale compozitorilor sovietici și un șir de cântece ale democrației norodnice. <...> O adevărată desfătare estetică capătă privitorul, ascultând în împlinirea Capelei *Doina* (dirijorul principal – deiatelul cu merite în arte al RSS Moldovenescă și RSS Turkmene M.N. Kononenko), cântecul compozitorului D. Șostakovici *Cântec despre pace* din kinofilmul *Întâlnire pe Elba*, cântecele norodnice ruse *Плещут холодные волны*, *Вечерний звон*, cântec norodnic românesc *Mândra mea* (prelucrat de M. Kononenko) și *Cântec de leagăn negritean*” [20].

Ziarul *Puterea Sovietelor* al raionului Orhei a publicat „însemnările ascultătorului”, unde personalitatea lui Moisei Kononenko „s-a arătat a fi un artist de avânt mare creator, cu gust muzical fin. Corul sub conducerea lui e puternic, mlădios. Răsunetul lui ajunge până la foarte puternic, solemn, de exemplu în cântecul *Partidul e cârmaciul nostru*, ori până abia auzit *pianissimo* în piesele *Doina*, *Ciobănașul*, *Ecoul*. Nespus de frumos a fost împlinită miniatura pentru pian *Грезы* de R. Schumann, transpusă pentru cor de M. Kononenko” [21]. Același reporter subliniază, că „în anul 1953 Capela Corală *Doina* a dat concerte în zece orașe din România, din care șase concerte au fost susținute la București” [21].

Caracteristica dirijorului Capelei Corale *Doina* Moisei Kononenko, semnată în anul 1955 îl demonstrează ca un mare maestru și cunoscător al artei corale. Cu o impunătoare erudiție muzicală și o vastă experiență de dirijor coral, M. Kononenko a contribuit în mare măsură la evoluția artistică a Capelei. În activitatea sa de dirijor și conducător artistic, M. Kononenko este mereu exigent cu artiștii corului, căutând să-și îmbunătățească cultura interpretativă, luând ca exemplu interpretarea acestora.

M. N. Kononenko participă activ la viața publică a Filarmonicii și ajută artiștii amatori din republică. Pentru munca fructuoasă în dezvoltarea artei corale naționale în anul 1950 M. Kononenko a obținut titlul de Artist emerit al RSS Moldovenească. [8].

Concluzii

Moisei Kononenko este o personalitate-cheie în istoria și evoluția Capelei Corale *Doina* anilor '1950, însă contribuția sa a fost uitată pe nedrept, iar informația despre viața și activitatea sa s-a omis în mod intenționat. Profesionalismul și vasta sa experiență dirijorală au contribuit esențial la cizelarea activității artistice, la calitatea prestațiilor scenice și la mentenanța și completarea fondului bibliotecii Capelei. Cei opt ani de activitate ale lui M. Kononenko în calitate de conducător artistic au pus bazele transformării *Doinei* dintr-un cor semiprofesionist într-o Capelă Corală Academică de valoare națională și cu renume internațional.

Referințe bibliografice

1. БЛЫНДУ, Н. От первого лица: хоровая капелла *Дойна* в воспоминаниях В. Н. Минина, художественного руководителя коллектива в 1958–1963 гг. В: *Universum: филология и искусствоведение*. 2023, № 4(106), с. 11–16 [accesat 15 ian. 2025]. Disponibil:<http://7universum.com/ru/philology/archive/category/4106>
2. *Личное дело заслуженного деятеля искусств МССР Кононенко Моисея Никифоровича*. ANRM. F. 3241. Inv. 1a. D. 10. F. 9.
3. *Молдавская Государственная Филармония. Приказы хоровой капеллы „Дойна” за 1948 г.* Arhiva IP O.S.M.C. *Moldova-Concert*. F. 1. Inv.2. D. 121. F. 20.
4. *Молдавская Государственная Филармония. Приказы хоровой капеллы Дойна за 1949 г.* Arhiva IP O.S.M.C. *Moldova-Concert*. F. 1. Inv.2. D. 122. F. 99.
5. *Приказы хоровой капеллы Дойна за 1949 г.* Arhiva IP O.S.M.C. *Moldova-Concert*. F. 1. Inv.2. D. 122. F. 104.
6. MIHALAȘ, M. *Miniatura corală din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI în repertoriul Capelei corale academice „Doina”*. Rez. tz dr. în arte. Chișinău, 2021.
7. *Приказы хоровой капеллы Дойна за 1949 г.* Arhiva IP O.S.M.C. *Moldova-Concert*. F. 1. Inv.2. D. 122. F. 177.
8. URSU, V. *Politica culturală în RSS Moldovenească 1944–1956*. Chișinău: Pontos, 2013
9. *Приказы хоровой капеллы Дойна за 1953 г.* Arhiva IP O.S.M.C. *Moldova-Concert*. F. 1. Inv. 2. D. 153. F. 7.
10. *Союз композиторов МССР*. AOSPRM. F. 2941. Inv. 1. D. 120. F. 120.
11. *Молдавская государственная филармония. Афиши концертов за 1951 год*. ANRM. F. 3241, Inv. 1. D. 500a.
12. ИЛЬИЧЕВ, А. Концерт хоровой капеллы „Дойна”. In: *Молодежь Молдавии*. 1951, 24 февр., с. 4.
13. *Молдавская государственная филармония. Афиши концертов за 1951 год*. ANRM. F. 3241, Inv. 1. D. 500 б. 10.
14. *Молдавская государственная филармония. Афиши концертов за 1951 год*. ANRM. F. 3241, Inv. 1. D. 500 в. 11.
15. *Молдавская государственная филармония. Афиши концертов за 1951 год*. ANRM. F. 3241, Inv. 1. D. 500 д. F. 26.
16. *Приказы хоровой капеллы Дойна за 1950 г.* Arhiva IP O.S.M.C. *Moldova-Concert*. F. 1. Inv. 2. D. 125. F. 112.
17. *Молдавская Государственная филармония, 1942–1957 гг* . F. 3241, Inv. 1, D. 299. F. 10.
18. *Материалы гастрольно-концертной деятельности коллективов филармонии за 1957 год*. F. 3241. Inv. 1. D. 309. F.12.
19. *Приказы по Молдавской государственной филармонии за 1-ую половину 1957 года*. F. 3241. Inv. 1. D. 293. F. 124.
20. ЮСИМ, Н. Гастролуриле капеллей корале „Дойна”. In: *Слобозиря*. 1955, 1 iul., p. 1.

**ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ М. РАВЕЛЯ:
ЕДИНСТВО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА**

**CINCI MELODII POPULARE GRECEȘTI DE M. RAVEL:
UNITATEA CICLULUI VOCAL**

**FIVE GREEK FOLK SONGS BY M. RAVEL:
UNITY OF THE VOCAL CYCLE**

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN¹⁴,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.4(495):781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.03>

В статье рассматривается вокальный цикл М. Равеля Пять греческих народных мелодий (Cinq melodies populaires grecques) с позиции решения проблемы единства цикла и контраста составляющих его частей. Анализируется поэтическое содержание, средства музыкальной выразительности, строение вокальной партии, роль фортепианного аккомпанемента в каждой песне; обосновываются факторы единства циклической композиции. Делается вывод об уникальности содержания и формы песен, а также выявляются средства поэтической и музыкальной общности номеров.

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

Articolul examinează ciclul vocal al lui M. Ravel „Cinci melodii populare grecești” (Cinq mélodies populaires grecques) din perspectiva soluționării problemei unității ciclului și a contrastului dintre părțile componente. Se analizează conținutul poetic, mijloacele de expresie muzicală, structura partidei vocale, rolul acompaniamentului la pian al fiecărei miniaturi în parte; se justifică factorii unității compoziției ciclice. Se trage concluzia asupra unicității conținutului și formei fiecărei piese, precum și se identifică mijloacele de comunitate poetică și muzicală a numerelor.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, ansamblu vocal-cameral, melodie, Maurice Ravel, partida pianului

This article examines Maurice Ravel's vocal cycle “Five Greek Folk Songs” (Cinq mélodies populaires grecques) focusing on the problem of the cycle's unity and the contrast between its parts. It analyzes the poetic content, the musical expressive means, the structure of the vocal part, and the role of the piano accompaniment in each song separately; the factors contributing to the unity of the

E-mail: ¹⁴krasnovaseverin@bk.ru

cyclic composition are substantiated. The conclusion is drawn about the uniqueness of the content and form of each song, and the means of poetic and musical commonality of the numbers are revealed.

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

Введение

Вокальный цикл М. Равеля *Пять греческих народных мелодий*, созданный в период 1904–1906 годов и соседствующий с такими значительными сочинениями как *Сонатина*, *Отражения*, *Рождество игрушек* и *Естественные истории*, включает песни, с которыми композитор познакомился в двух опубликованных сборниках. Четыре из них (первая, вторая, четвертая и пятая) взяты из коллекции 1903 г. *Mémoires populaires grecques de l'île de Chios recueillies au phonographe (Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа)* [1, с. 41, 57-58, 84-85, 112-113]. В основе третьей песни – образец из собрания *Album recueil de 80 Mélodies grecques (80 греческих мелодий)*, изданного в Константинополе в 1883 г. Хотя мелодии и словесные тексты имеют греческое происхождение, звучат они обычно по-французски в переводе франко-британского музыковеда (родом из Греции) М.Д. Кальвокоресси, о чем свидетельствует певец и вокальный педагог Р. Лисициан¹⁵.

В художественной практике *Пять греческих народных мелодий* М. Равеля чаще всего исполняются все вместе, как цикл. Это объясняется большой мерой их внутренней взаимосвязи и сравнительно скромными масштабами каждой. Исходя из этого в настоящей статье решается проблема единства этого цикла и контраста составляющих его частей.

Средства индивидуализации песен

Все пять песен вокального цикла контрастируют между собой поэтическим содержанием и средствами музыкального языка. Так, в тексте первой песни, *Le Réveil de la Mariée (Пробуждение невесты)* юноша обращается к любимой девушке, дарит ей золотую ленту для волос и делает предложение руки и сердца. М. Равель сохранил в неизменном виде как словесный текст, так и практически все параметры вокальной мелодии опубликованного народного образца: средний темп (*Modéré*), приближающийся к подвижному, тональность *g-moll* со II пониженной ступенью, диапазон септими (g^1-f^2), волнообразное строение, использование куплетной формы с

¹⁵ См. об этом в статье: *Вокальный цикл М. Равеля «Пять греческих народных мелодий»: исполнительский потенциал трактовки авторского текста»* [2].

преимущественным движением восьмыми длительностями в сочетании с пунктирными фигурами. Композиторским дополнением стало обогащение мелодии фортепианным аккомпанементом, построенном на чередовании триолей шестнадцатыми (*Пример 1*).

Синтез вокальной мелодии и инструментального аккомпанемента создает чувство возбужденного нетерпения. Фортепианная фактура постепенно уплотняется: в первом предложении куплета она выполнена в виде реального одноголосия, во втором – появляются аккорды на сильных и относительно сильных долях тактов. Во втором куплете песни продолжается усложнение созвучий и достигается общая кульминация, подчеркнутая приемом замедления (*Rallentando poco a poco*) и акцентирования последних слов – *Dans nos deux familles, tous sont alliés!* (*В наших двух семьях все связаны*). Применяя к анализу представленной песни М. Равеля идею Е. Ручьевской о синтезе музыки и слова, можно утверждать, что композитор здесь мастерски передает подтекст ситуации, а именно трепетную страстность момента [3 с. 6].

Вторая песня *La-bas, vers l'église* (*Там, возле церкви*) является своего рода эпитафией людям, погребенным близ двух греческих церквей (павшим воинам или святым). Обращение к Пресвятой Деве наделяет текст чертами молитвенного воззвания (*Пример 2*). Песня состоит из двух куплетов, которые отличаются лишь поэтическим содержанием. Как и в предыдущем номере, М. Равель сохранил мелодическую линию и переменный размер (2/4 и 3/4) оригинала без изменений, в то же время уменьшив вдвое долю метра (четвертная длительность взамен половинной). Вместо *tenuto* композитором добавлены акценты на сильных долях в тт. 5 и 6. Фортепианные трехтактовые вступление и заключение с авторским предписанием *Andante* служат инструментальным обрамлением вокальной миниатюры. Остинатное ритмическое движение создает впечатление похоронного траурного шествия, а аккорды сопровождения в партии правой руки арпеджированы и напоминают звон колоколов. По мере постепенного понижения звуковысотного уровня из верхнего регистра в басовый усиливается состояние сдержанной сосредоточенности.

В третьей песне *Quel galant m'est comparable* (*Какой кавалер сравнится со мной*) слушатель становится свидетелем живой сценки: взволнованный солдат, хвастливо обращаясь к прекрасной даме Василике, пытается покорить ее сердце. Вокальная партия небольшого диапазона носит речитативный характер с опорой на главные ступени *G-dur*, а быстрый темп, короткие длительности и четный метр придают музыке плясовой характер. Громкий квинтовый аккорд с полутоновым форшлагом на

фермате открывает и завершает песню, состоящую из двух куплетов. Первый звучит без фортепианного сопровождения в манере пения, близкой к народному исполнительству (*Пример 3*).

Фортепианная интерлюдия пасторального характера отделяет куплеты между собой и повторяется в конце в динамическом нюансе *pianissimo*. Она сопровождается синкопированными квинтовыми «возгласами». Второй куплет отличается от первого наличием разнообразного по фактуре аккомпанемента: это одноголосное противосложение на *staccato*, затем разложенные аккорды. Последняя вокальная фраза – признание солдата в любви – отделена паузой и проводится в медленном темпе (*Ralenti*) с предписанием *trés tendre* (*очень нежно*). Мягкие аккорды аккомпанемента звучат на фоне доминантового звука в басу, который разрешается в тонику в начале коды-отыгрыша.

В четвертой песне *Chanson de cueilleuses de lentisques* (*Песня сборщиц плодов масличного дерева*) девушка обращается к возлюбленному, сравнивая его со светловолосым нежным ангелом и сожалея о том, что их бедные сердца вздыхают. Каждый из двух куплетов песни состоит из шести поэтических строк, объединенных мелодией в четыре фразы. По сравнению с оригиналом, М. Равель изменил некоторые метрические указания (вместо 9/8 – 3/4; вместо 6/8 – 2/4), а также гармонизовал мелодию в тональности *A-dur* с предписанием *Lent* (*Пример 4*).

В целом музыка напоминает античную оду. Мелодия голоса всегда находится на первом плане, а аккомпанемент в первом куплете сопровождает ее чистыми квинтами *a–e* с перемещением на октаву, во втором – восходящими и нисходящими триольными фигурациями по тем же звукам. В тт. 40–41 после небольшого сольного построения достигается кульминация.

Последней пятая – *Tout gai!* (*Веселей!*) – задорная народная песня в *As-dur*. Мелодическая линия построена как череда нескольких волн небольшого диапазона с быстрым восходящим движением к вершине и медленным спадом к исходной точке (*Пример 5*). В вокальной строке текста мало, много междометий, употребляемых при танце и пении: *Ha, tra-la-la, la-ra-la*. Четкая акцентная метрика в темпе *Allegro*, частые смены размера (2/3 и 3/4) и короткие длительности создают ощущение постоянного движения. М. Равель сопровождал мелодию ритмичным аккомпанементом, напоминающим по характеру игру народного музыканта. На этом музыкальном материале построены фортепианные вступление и кода. В репризе в партии правой руки появляются залихватские трехзвучные форшлагги, усиливающие зажигательный танцевальный характер мелодии. Перед кодой предписано небольшое темповое

замедление, которое контрастирует с яркими и энергичными заключительными тактами. Все сказанное свидетельствует о том, что каждая из пяти песен вокального цикла обладает яркой индивидуальностью образного содержания и средств его музыкального воплощения.

Факторы единства цикла

Вместе с тем вокальный цикл *Пять греческих народных мелодий* воспринимается очень цельно, образуя структуру сюитного типа. Логическим основанием единства служит национальная идентичность всего исходного музыкального материала: использование греческих народных мелодий как интонационной базы всех номеров безусловно создает общую атмосферу и однородный культурный контекст.

Другим средством создания единства целого выступает темповая организация формы. Первая песня (*Le Réveil de la Mariée*) с предписанием М. Равеля *Modéré* благодаря непрерывному чередованию триольных шестнадцатых в фортепианной партии воспринимается как подвижная, не лишенная динамики; вторая (*La-bas, vers l'église*) строится в духе медленного скорбного *Andante*; третья (*Quel galant m'est comparable*) снова вносит энергичный посыл в темпе *Allegro*; четвертая песня (*Chanson de cueilleuses de lentisques*), с указанием *Lent*, медитативным характером контрастирует окружающим ее номерам; и наконец, пятая (*Tout gai!*) завершает цикл на жизнеутверждающей ноте в темпе *Allegro*. Таким образом, складывается следующая схема темпов: *Modéré – Andante – Allegro – Lent – Allegro*.

На первый взгляд, тональный план цикла не обосновывается логикой функциональной близости тональных центров и не способствует единству целого, поскольку выражается в такой последовательности: *g-moll – gis-moll – G-dur – A-dur – As-dur*. Однако можно предположить, что в выборе тональностей М. Равель руководствовался прежде всего принципом тесситурного удобства для исполнителя-певца. Все песни, кроме третьей, выдержаны в едином диапазоне, не превышающим септиму, что достаточно комфортно для вокалиста. Только в *Quel galant m'est comparable* амбитус вокальной мелодии на короткое время достигает децимы, тогда как основная часть миниатюры не выходит за рамки сексты. Связь между номерами цикла обнаруживается и в использовании семиступенных ладов народной музыки:

фригийского в первых двух песнях и далее – миксолийского, лидийского и эолийского¹⁶.

Помимо этого, схожими особенностями наделен аккомпанемент каждой песни, поскольку фортепианное сопровождение существенно обогащает музыкальный образ, усиливая глубину поэтического текста. В первой песне фортепианная партия становится эмоциональным катализатором, подчеркивая выразительность вокальной линии; во второй акцентирует скорбную сосредоточенность и трагичность музыки благодаря меланхолическим гармоническим последовательностям в верхнем регистре; в третьей фортепианные реплики комментируют беседу солдата и дамы Василики; в четвертой скупые вкрапления фортепианного звучания подчеркивают медитативность и созерцательность момента; в пятой танцевальная ритмическая формула басового голоса создает основу для атмосферы праздника, словно приглашая слушателя к совместному веселью. В этой связи нельзя не согласиться с И. Мартыновым, который отмечал, что М. Равель «ограничивается минимумом дополнений к песенной мелодии, он находит основной прием гармонизации либо построения фактуры сопровождения и выдерживает его на протяжении всей обработки» [5 с. 58]. Действительно, во всех номерах вокального цикла проявилась свойственная М. Равелю склонность к лаконичности высказывания и точности деталей.

Выводы

Анализ вокального цикла *Пять греческих народных мелодий* свидетельствует о высоком мастерстве М. Равеля в области обработки фольклорного материала. Композитор не просто цитирует народные мелодии, а создает на их основе оригинальные произведения, сочетающие в себе этнографическую аутентичность и авторскую индивидуальность. Для создания запоминающихся музыкальных образов М. Равель использует релевантные средства выразительности. Каждая песня цикла – это ярко индивидуальная миниатюра, отличающаяся от других по настроению, характеру, композиции, драматургии и художественному языку.

В то же время композитор интегрирует песни в сюитную форму благодаря таким факторам единства как национальная идентичность материала, темповая организация цикла, общий звуковысотный уровень мелодии, сходная ладовая структура номеров,

¹⁶ Об использовании М. Равелем ладов народной музыки в песнях фольклорного происхождения пишет также Е. Корниенко в статье *Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля* [4, с. 214].

Andante
pp

Là - bas, vers l'é - gli - se, Vers l'é - glise Ay - io Si - dé -
ro, l'é - glise, ô Vier - ge sain - te,

Пример 3. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Quel galant m'est comparable*

Allegro *f*

Quel ga - lant, ga - lant m'est com - pa - ra - ble,
d'en - tre ceux qu'on voit pas - ser? Dis, da - me Vas - si - li - ki?

Пример 4. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Chanson de cueilleuses de lentisques*

Lent *p*

O joie de mon â - me,
Red tous le temps

Пример 5. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Tout gai!*

Allegro
mf

Tout__ gai! gai, Ha, tout__

5
gai, tout gai, Ha, tout gai!

INSTRUIREA VOCALĂ ELEVILOR ÎN PERIOADA DE MUTAȚIE A VOCII

VOCAL TRAINING OF STUDENTS IN THE PERIOD OF VOICE MUTATION

ELENA NISTREANU¹⁷,
doctor în studiul artelor, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-3075-3494>

CZU 784.9:372.8

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.04>

Articolul este dedicat problematicii predării canto în cea mai complicată perioadă de dezvoltare a abilităților și dexterităților vocale. În prezenta lucrare sunt descrise etapele de dezvoltare vocală, din punct de vedere fiziologic, psiho-emoțional și tehnic. Fiecare etapă a mutației este minuțios analizată, propunându-se soluții pentru depășirea diferitor probleme, metode de predare și recomandări metodice. Informațiile vor fi utile profesorilor din clasele superioare în școlile de artă, în școlile cu profil și în trupele muzical-vocale. Materialele prezentate în acest studiu pot fi aplicate la orele de Canto în instituțiile de învățământ specializate din clasele gimnaziale și liceale.

Cuvinte-cheie: voce, mutație, fonație, laringe, coarde vocale, falsetto, diapazon, tessitură, adolescenți, interpretare, repertoriu, metodă

¹⁷ E-mail: nistreanuelena@rambler.ru

The article is dedicated to the issue of teaching singing in the most complicated period of development of vocal skills and dexterity. In this work, the stages of vocal development are described, from a physiological, psycho-emotional and technical point of view. Each stage of the mutation is thoroughly analyzed by the author, proposing solutions to overcome various problems, teaching methods and methodical recommendations. The information will be useful for teachers of higher grades in art schools, in profile schools and in music-vocal groups. The materials presented in this study can be applied to Canto lessons in specialized educational institutions in the middle and high school classes.

Keywords: voice, mutation, phonation, larynx, vocal cords, falsetto, tuning fork, tessitura, teenagers, interpretation, repertoire, method.

Introducere

Vocea umană este un fenomen unic și pluriform. Elena-Mădălina Mihai în cartea *Didactica artei cântului* susține că „Vocea umană, acest minunat fenomen, este mai mult decât un proces mecanic și acustic. Ea este oglinda personalității fiecăruia, este suportul emoțiilor noastre și modalitatea de a ne exprima, de a comunica cu cei din jur. Pentru ca vocea să devină fenomen artistic, este important ca individul să o cunoască, să-i înțeleagă elementele componente și funcționarea lor, dar și modul de conlucrare a acestora pentru obținerea unui sunet corect și estetic” [1 p. 9]. Prima etapă de concepere a vocii este legată de perceperea ei ca un mecanism fiziologic de formare a diferitelor sunete la trecerea coloanei de aer prin laringe.

Vocea reprezintă o mare importanță în dezvoltarea copilului, în formarea lui ca personalitate, în comunicarea cu cei din jur. Oamenii folosesc vocea pentru a transmite diverse informații prin vorbire. Pe lângă funcțiile de bază (vorbirea), vocea umană îndeplinește și alte funcții sonore, și anume de reproducere a sunetelor la diferite înălțimi și în diferite tonalități. Acest proces se numește *Cânt*. Vocea umana, în context muzical, face parte din marea familie a instrumentelor muzicale aerofone. În cazul vocii umane, față de instrumentele de suflat și de celelalte instrumente din categoria aerofonă (orga, acordeonul etc.), procesul de emisie a sunetului este mult mai complex și poartă denumirea specifică de *fonație*.

Particularitățile instruirii vocale la copii

Organismul copiilor, spre deosebire de cel al adulților, se află în dezvoltare continuă, iar coardele vocale se dezvoltă în modul corespunzător. Datorită creșterii neuniforme a diferitelor părți ale aparatului vocal, vocea de copil se schimbă pe parcursul vieții din punct de vedere al volumului sunetului, al diapazonului, al timbrului și al registrelor. Ca urmare a proporțiilor mici ale aparatului vocal, vocea de copil se deosebește foarte mult de cea matură prin sunare dulce și sonoritate. Este o normalitate ca vocea unui copil să fie plăpândă, lipsită de vibrație și culoare, fiind într-o metamorfoză continuă. Însă, încordarea și supraîncărcarea vocii pot crea obstacole în cursul normal al dezvoltării ei. Rezistența unei voci de copil este

mult mai redusă decât cea a unui adult atât din punct de vedere fiziologic, cât și din punct de vedere al concentrației cognitive.

Dezvoltarea vocii la copil este clasificată convențional în câteva perioade, legate de formarea sexului, de dezvoltarea fizică și neuropsihică:

- *preșcolară (6-7 ani)*
- *premutație (7-12 ani)*
- *mutație (12-15 ani)*
- *postmutație (15-19 ani)*

Mutația (de la lat. *mutatio* – schimbare, transformare) este un proces fiziologic de schimbare a vocii în perioada de pubertate și care apare ca rezultat al modificărilor în aparatul vocal și în întregul organism al adolescentului sub influența modificărilor endocrine. În această perioadă, deseori apar disfonii funcționale și organice, ceea ce reprezintă trecerea completă de la vocea de copil la cea de bărbat sau de femeie. Acest proces poate dura câteva săptămâni, câteva luni, iar uneori 2-3 sau chiar 5 ani. Cel mai des ea durează în jur de un an. În perioada de mutație, copilul emite sunetele cu un volum mai redus al vocii, cu multă prudență și frică, obosind rapid. La nivel de subconștient, elevul are tendința de a-și proteja aparatul vocal.

În perioada de mutație a vocii elevului, acesta, precum și pedagogul său, întâmpină nenumărate dificultăți, deoarece aceasta reprezintă o etapă foarte importantă în pedagogia vocală, iar atitudinea corectă față de lecții este garantul modelării unei voci sănătoase.

Perioada de mutație poate fi împărțit în 3 stadii:

- **premutație**
- **mutație**
- **postmutație.**

Ele se caracterizează prin anumite semne, care pot fi depistate prin următoarele metode: - prin senzațiile subiective ale celui care cântă; - prin modificarea sunării vocii; - prin controlul medical al laringelui (laringoscopie).

Adolescenții vor fi informați despre fenomenul mutației, pentru a evita crearea unor stări de anxietate și de patologie. Există cazuri când, în perioada acută a mutației, adolescentului îi este greu nu doar să cânte, dar și să vorbească. Atunci el nu va fi impus să activeze în domeniul vocal. Elevul va reveni la această activitate, doar când vocea i se va restabili și va începe să vorbească fără dificultăți. Procesul cântului va reîncepe cu o mare precauție și doar în tonurile care există în registrul său de vorbire. În această perioadă de dezvoltare, adolescentul vorbește în limitele sonore în care vocea se încordează cel mai puțin. Este caracteristic și vorbitul cu o voce puțin ridicată, selectându-se tonalitatea creațiilor muzicale cu o secundă mică în jos, pentru confortul lui vocal.

Este importantă informarea elevului despre nocivitatea cântatului pe întregul diapazonul în perioada postmutațională, deoarece se poate produce ruperea vocii. El va fi supravegheat să cânte într-un diapazon limitat și cu o dinamică moderată, fără a recurge la forțarea sunetului și evitând notele marginale.

Nu se recomandă să tușească deloc înainte de a cânta sau în timpul pauzelor. În acest timp, coardele se lovesc una de alta, tusea frecventă poate duce la răgușeală, la hiperemia pronunțată a coardelor vocale. După cum am menționat, vocea copiilor, în perioada de mutație, devine maximal vulnerabilă. Orice acțiune incorectă sau neprofesională poate avea consecințe negative, iremediabile. Problema instruirii copiilor în perioada de mutație este una foarte actuală cu care se pot confrunta pedagogii din clasele superioare în școlile de artă, în școlile cu profil și în trupele muzical-vocale (foarte populare în prezent). Din acest motiv, pedagogul care se ocupă cu instruirea vocală în această perioadă complicată din punct de vedere psihologic și fiziologic, trebuie să posede bogate cunoștințe profesionale și metode psiho-pedagogice. Pentru a nu provoca copiilor prejudicii ireversibile, profesorul trebuie să fie calificat în domeniu și să se bazeze pe experiența pedagogilor renumiți. Pedagogul vocal este obligat să cunoască specificul sunării vocii copiilor la diferite etape și să mențină în imaginația sa auditivă acel „model” spre care trebuie să tindă.

Există un mit că, în timpul mutației, copiii (în deosebi băieții) nu trebuie să cânte. Această părere însă este eronată, deoarece cântul în această perioadă este binevenit și chiar util, contribuie la cultura muzicală generală, la dezvoltarea aparatului vocal și a celui respirator, dar și la formarea mai rapidă a vocii mature.

Pedagogul are menirea de a educa un regim vocal corespunzător vârstei, implementând următoarele principii:

- elevul va cânta doar în diapazonul primar, pentru a se evita încordarea aparatului vocal. Emisia sonoră va fi moderată, fără nicio forțare, în unele însă cazuri, puterea fonației va fi mai diminuată decât cea optimală (să cânte încet);
- se va urmări ca diapazonul creațiilor muzicale să nu depășească limitele diapazonului de vârstă și a celui individual ale copilului. Se va utiliza doar segmentul mediu al diapazonului, excluzând notele marginale/extreme (acute și grave). Exerciții pentru lărgirea diapazonului, în această etapă, poate să ducă la dereglări vocale severe;
- în această perioadă, ora de canto va avea o organizare specifică. Jumătate de lecție va fi dedicată exercițiilor, vocalizelor cu utilizarea fonației și tehnicii vocale corecte, iar cealaltă jumătate - studiului textului literar, accentelor logice, cezurilor din piesele studiate. La fiecare 10 minute de cânt se vor face pauze de 3-5 minute. Aceste modificări sunt necesare, deoarece vocea obosește repede. La majoritatea adolescenților este insuficient

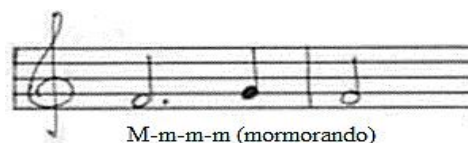
dezvoltată funcția de inhibiție a scoarței cerebrale și, ca urmare, acestora le vine greu să determine durata și forța emiterii vocale. Astfel, profesorul va monitoriza timpul studiului, starea și comportamentul elevului, punând întrebări sugestive și va controla calitatea fonației.

➤ lecția va fi întreruptă doar în etapa acută a mutației însoțite de senzații dureroase în timpul cântului, de răgușeli pronunțate, de inflamații laringo-faringiene etc.

➤ nu se va forța formarea vocii de matur, dar nici nu se va reține artificial emisia vocală de copil. Atât o extremă, cât și alta pot aduce detrimente aparatului vocal.

Exploatarea incorectă a vocii copilului poate avea drept urmare disfonia, oboseala pronunțată, nodulii și fisurile pe coardele vocale, chiar și pierderea vocii. Pentru a lucra eficient în această perioadă vor fi selectate cele mai comode exerciții și vocalize pentru exersarea emisieii vocale corecte. Aducem exemple de exerciții vocale (*Ex. 1-4*):

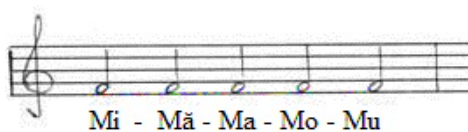
Exemplul 1



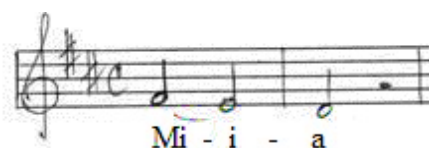
Exemplul 3



Exemplul 2



Exemplul 4



Vocalizele sunt executate folosind diverse vocale, sunete sau silabe, precum și folosind metoda de solfegiere. Tonalitatea și complexitatea sarcinilor tehnice vocale trebuie selectate individual, pe baza caracteristicilor vocilor elevilor. Astfel, exercițiile pregătesc baza tehnică pentru vocalize, iar vocalizele pentru lucrări cu text. De obicei, în procesul educațional sunt utilizate culegeri de vocalize a autorilor: J. Concone, F. Abt, I. Vilinskaia etc. Prezentăm o serie de fragmente din vocalize, care pot servi drept exemplu.

Vocaliza Nr. 3 de G. Concone [4] reprezintă o melodie lină în care persistă intervale de secundă ascendente și descendente, destinată pentru a dezvolta respirația profesională, sprijinul sunetului și pentru egalizarea emisieii vocale. Este recomandat ca fiecare sunet să păstreze aceeași poziție, trecând lin de la un sunet la altul (*Ex. 5*).

Exemplul 5

Taking breath.

The musical score for Exemplul 5 consists of two systems. The first system shows a vocal line on a single staff with a series of six half notes descending from G4 to C4, with a 'Taking breath.' instruction above. The second system shows a piano accompaniment on two staves, with the instruction 'colla voce.' written below the vocal line.

Vocaliza Nr. 5 de G. Concone [4] reprezintă o melodie cu sunete repetate pe scara diatonică descendentă, fiind foarte comodă pentru impostarea vocală corectă la etapa inițială a instruirii(Ex. 6).

Exemplul 6

Moderato. (♩=88)

G. CONCONE.

The musical score for Exemplul 6 consists of two systems. The first system shows a vocal line on a single staff with a series of six half notes descending from G4 to C4, with a 'Moderato. (♩=88)' instruction above and 'p' dynamics markings. The second system shows a piano accompaniment on two staves.

Vocaliza Nr. 7 de F. Abt [2] este o melodie lirică simplă lipsită de salturi la intervale mari, care este recomandată elevilor pentru dezvoltarea cantilenei. În timpul interpretării este necesar de urmărit uniformitatea emisiei vocale(Ex. 7).

Exemplul 7

Moderato

The musical score for Exemplul 7 consists of two systems. The first system shows a vocal line on a single staff with lyrics in Cyrillic and Latin: 'Ми ре до ра ми фа ми соль ла' and 'Ми ре до ре ми фа ми сол ла'. The second system shows a piano accompaniment on two staves. The tempo 'Moderato' is indicated above the first system.

Vocaliza Nr. 10 de I. Velinskaia [3] este recomandată pentru studiul asupra cantilenei, fortificarea registrului mediu al vocii. Linia melodică ascendentă cere de la elev un sprijin efectiv pe respirație. Trebuie urmărită emisia vocală în rezonatorul cranian(Ex. 8).



Recomandări în perioada de mutație a vocii

- lecțiile de canto se vor organiza corect cu alternarea perioadelor de efort și odihnă;
- se va aplica o tehnică vocală corectă: schimbarea la timp a registrelor în timpul cântului; evitarea folosirii doar a registrului de *falsetto*; obținerea tehnicii respiratorii profesionale (respirația costal-diafragmală); excluderea din procesul fonator a mușchilor auxiliari ai gâtului și ai cutiei toracice;
- se vor evita sunetul forțat (îndeosebi la notele marginale acute și grave ale diapazonului), atacul dur al sunetului, un *forte* brusc, strigătul, țipătul. Se va lucra doar în registrul acelor sunete care au o emisie naturală și fără efort. Nu se va admite interpretarea creațiilor pentru voci mature;
- nu se va recurge la procedee artificiale pentru accelerarea formării vocii (vibrarea artificială a vocii, „îngroșarea” vocii, exploatarea forțată a registrului pectoral etc.), diapazonul vocal se va dezvolta treptat, iar precipitarea acestui proces va aduce daune de proporții;
- în perioada de mutație se va exersa doar cu un pedagog experimentat, se vor recomanda introducerea activităților sportive și a procedurilor de călire a organismului;
- se va aprecia exact tipul vocii și se vor propune spre interpretare creații caracteristice pentru acest tip de voce, textul muzical-literar se va studia sub controlul pedagogului și în *sotto-voce*;
- se vor evita evoluările la aer liber la o temperatură mai joasă de 15° C, schimbarea bruscă a temperaturii, folosirea băuturilor reci la supraîncălzire;
- se va abține de la vorbirea îndelungată și monotună, de la vorbirea în șoaptă care duc la acumularea oboselii a coardelor vocale;
- se va exclude activitatea vocală în colective vocale sau cor, deoarece aceasta face imposibil controlul stării vocii elevilor;
- se vor aplica la timp tratamente ale bolilor respiratorii acute și a traheitelor, în timpul cărora exersarea vocală va fi întreruptă, la recomandarea medicului foniateru (ORL);

- orele de canto se vor desfășura doar în încăperi curate și umidificate suficient.

Concluzii

Acest articol a fost conceput din necesitatea unui material de psihopedagogie aplicată în predarea tehnicii vocale, capabil să faciliteze procesul pedagogic pe baze științifice, realizând o sinteză a unor informații necesare profesorului de canto. În domeniul predării disciplinei *Canto* este necesară dezvoltarea corectă a metodicii de predare care să educe noi talente, în conformitate cu individualitățile fiecărui elev în parte și care să răspundă realităților și cerințelor concrete ale domeniului. Acest articol cuprinde un conținut amplu de elemente științifice și didactice importante pentru disciplina *Canto*. Activitatea didactică este baza procesului de învățământ și pentru obținerea rezultatelor scontate este necesar de materiale complexe care să sprijine profesorul în demersul său de pregătire teoretică, practică și psihologică.

Referințe bibliografice

1. MIHAI, E.-M. *Didactica artei cântului*. Galați: Editura Universității „Dunărea de jos”, 2019.
2. АБТ, Ф. *Практическая школа пения для сопрано или тенора в сопровождении фортепиано: учебно-методическое пособие*. Санкт-Петербург: Лань, 2015.
3. ВЕЛИНСКАЯ, И. *Вокализы для среднего голоса и фортепиано*. Санкт-Петербург: Композитор, 2005.
4. КОНКОНЕ, Дж. *Избранные вокализы для высокого голоса в сопровождении фортепиано*. Москва: Музыка, 1984.

CU PRIVIRE LA SISTEMATIZAREA CREAȚIEI COMPOZITORULUI IGOR IACHIMCIUC

ON THE SYSTEMATIZATION OF THE CREATION OF THE COMPOSER IGOR IACHIMCIUC

MARIANA LANGA¹⁸,
doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-5626-8497>

CZU 78.071.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.05>

¹⁸ E-mail: langamariana94@gmail.com

Arta muzicală continuă să joace un rol important în societatea contemporană, fiind o sursă de conexiune și exprimare a emoțiilor și contribuind la păstrarea și promovarea identității culturale, a valorilor și tradițiilor. Unul dintre promotorii artei muzicale în contemporaneitate este Igor Iachimciuc – compozitor, muzician și pedagog originar din Republica Moldova, stabilit în Statele Unite, cunoscut și apreciat atât în țara de origine, cât și peste ocean. Creația lui acoperă un spectru larg de genuri, teme, abordează diverse tehnici de compoziție. O particularitate caracteristică este îmbinarea creativă a tradiționalului și universalului, a elementelor de inspirație folclorică cu modalități contemporane de scriitură componistică. Iată de ce studierea creației lui Igor Iachimciuc necesită mai întâi realizarea unei clasificări a lucrărilor muzicale după mai multe criterii care vor pune în evidență diferite aspecte de conținut și interpretare.

Cuvinte-cheie: Igor Iachimciuc, compozitor, creație, genuri muzicale, tradiție, contemporaneitate, clasificare

Musical art continues to play an important role in contemporary society, being a source of connection and expression of emotions and contributing to the preservation and promotion of cultural identity, values and traditions. One of the promoters of musical arts in contemporary times is Igor Iachimciuc – composer, musician and pedagogue originally from the Republic of Moldova and trained in the United States, known and appreciated both in his country of origin and overseas. His work covers a wide range of genres, themes, and approaches various compositional techniques. A characteristic feature is the creative combination of the traditional and the universal, of elements of folkloric inspiration with contemporary ways of compositional writing. Therefore, studying Igor Iachimciuc's work first requires a classification of musical works according to several criteria that will highlight different aspects of content and interpretation.

Keywords: Igor Iachimciuc, composer, creation, musical genres, tradition, contemporaneity, classification

Introducere

Cultura muzicală continuă să joace un rol important în societatea contemporană, fiind o expresie a emoțiilor muzicale, o formă de comunicare și un mijloc de exprimare a identității și creativității. Secolul XX este considerat o perioadă de transformări radicale în muzica academică, caracterizată prin experimentarea cu noi tehnici componistice, structuri tonale, armonie, timbru ș.a., ne referim la atonalitate, politonalitate, microtonalitate, sonoristică etc, inclusiv apariția unor curente inovatoare. Tradițiile clasice au fost reinterpretate și combinate cu elemente moderne, iar tehnologiile noi au influențat procesul de creație muzicală. În secolul XXI, continuă procesul de experimentare, care marchează toate segmentele artei muzicale, aducând noi tendințe, genuri și forme de exprimare. Astfel, muzica a evoluat de la canoanele stricte stabilite în perioada clasicismului, până la libera tratare a tuturor elementelor fundamentale ale muzicii: formă, limbaj, ritm, tonalitate, sunete, tehnici de compoziție etc. Creația componistică din Republica Moldova, în special cea de după anii 90 ai secolului XX, se aliniază tendințelor și experimentărilor în domeniul. O parte dintre compozitori îmbină cu succes filonul tradițional cu tendințele moderne, specifice muzicii universale, realizând un echilibru între tradiție și modernitate. Printre aceștia se numără Vlad Burlea, Snejana Pîslari, Oleg Palîmschi, Igor Iachimciuc ș.a.

Repere din activitatea compozitorului

Igor Iachimciuc este un țambalagi și compozitor care s-a format ca personalitate muzicală la Chișinău. În calitate de instrumentist, a evoluat cu diferite orchestre de muzică populară: „Școala adevărată a mea a fost alături de orchestrele *Hora* dirijată de Vasile Ieșanu, *Mugurel* de Ion Dascal. Ceva timp am lucrat și în orchestra *Folclor* condusă de Petru Neamțu. Am învățat de la toți”¹⁹. El a fost unul din primii instrumentiști ce a cântat și la chitară în cadrul orchestrelor de muzică populară din Republica Moldova. O perioadă importantă în educația muzicală a compozitorului a fost între anii 1983 și 1987, când a studiat la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău (astăzi Centru de Excelență în Educație Artistică), având ca profesor pe Vasile Roșcovan, iar mai târziu, între anii 1989 și 1994 la Academia de Muzică *Gavriil Musicescu* din Chișinău (astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), clasa profesorului universitar Vasile Crăciun.

Primele lecții de compoziție cu Vasile Zagorschi au avut un rol decisiv în devenirea sa profesionistă. După care, decizia de a face compoziție, a fost definitivată datorită cursurilor de măiestrie cu Mark Kopytman (Israel) și participarea în 1996 la cea de-a patra ediție a Atelierului pentru Tinerii Compozitori și Muzicologi din Chișinău. Între anii 1995 și 2001, Igor Iachimciuc este student la compoziție la Universitatea de Arte din Chișinău (astăzi AMTAP). Iar după o pauză de trei ani, între anii 2004 – 2010 „își susține Doctoratul la specialitatea compoziție din cadrul Universității din Utah (SUA), unde studiază cu profesorii Morris Rosenzweig, Miguel Chuaqui și Steven Roens. Aici el participă la cursuri de măiestrie cu renumiți muzicieni precum Tristan Murail, Yehudi Wyner, Roger Reynolds, Frederic Rzewski, Steven Mackey, Chen Yi, Lee Hyla și George Tsontakis și colaborează cu ansamblurile de muzică *Canyonlands*, *Earplay*, *Flexible Music* și *New York*” [1 p. 91]. De asemenea, Igor Iachimciuc, care a luat cu sine în SUA un țambal produs în 1990 în R. Moldova, a contribuit la realizarea unei librării sonore intitulată MOLDOVA Concert Cimbalom (Țambalul de Concert MOLDOVA). Această librerie constă din imprimarea sunetelor redade prin diferite tehnici de interpretare la țambal, sunete „aranjate” într-o aplicație ce poate fi deschisă prin programele HALion sau NI Kontakt, fapt care permite muzicienilor ce lucrează în studiouri din toată lumea acces la timbrul unic al țambalului din Moldova” [2 p. 47].

Actualmente compozitorul activează în cadrul Universității din Utah, a Conservatorului Salt Lake Music din Salt Lake City și la Westminster College. Igor Iachimciuc își desfășoară activitatea pedagogică, predând cursurile de Teoria Muzicii, Compoziție, Contrapunct și

¹⁹ Interviu realizat de Radio Moldova la 11 august 2024

Analize. A fost Director Administrativ al *New 91 Music Ensemble* de pe lângă Universitatea din Utah între 2007–2008 și Președintele Organizației Studențești Utah Composers Ensemble între 2008–2009 [3].

Având o experiență bogată în calitate de interpret la țambal, chitară și chitară-bas, pe parcursul unui deceniu, Igor Iachimciuc a evoluat în cadrul mai multor concerte din țară și peste hotare cu maeștrii Vasile Iovu, Ion Negură ș.a., de asemenea a făcut parte din formațiile de etno-jazz *Miraj* și *Trigon*.

Genurile muzicale abordate în creația componistică a lui Igor Iachimciuc

Creația componistică a lui Igor Iachimciuc este destul de vastă, acoperind diverse genuri, stiluri, dar și tehnici de compoziție, tematică, surse sonore ș.a., însumând peste 200 lucrări. Cristina Paraschiv, în aricolul *Igor Iachimciuc – portret de creație* subliniază „calitatea sintetică a stilului componistic propriu autorului în care se îmbină cu succes elementele și principiile tradiționale, afirmate în timp cu cele novatoare prezente prin transformarea din interior a formelor și mijloacelor de expresie obișnuite” [4 p. 169], iar Victoria Tcacenco remarcă: „Viziunea compozitorului Iachimciuc este centrată pe ideea de unitate a neosferei muzicale și pe încercarea de a descoperi legăturile lăuntrice muzicianului cu fenomene aparent polare precum folclorul național și tradiția jazz-ului, tehnicile moderne de compoziție și muzica pop²⁰” [5 p. 242-243]. În același articol semnat de V. Tcacenco, autoarea menționează: „Accesibilitatea și legitimitatea resurselor muzicale de diversă sorginte, specifică postmodernismului, în creațiile lui I. Iachimciuc se transfigurează prin intermediul abordării novatoare a unor elemente diverse ca stil, gen și specie. Realizarea și îmbinarea acestora în cadrul unor idei originale în ce privește compoziția, dramaturgia și limbajul muzical reprezintă esența individualității artistice a lui I. Iachimciuc” [5 p. 247].

Pentru a realiza o sistematizare a creației componistice a lui Igor Iachimciuc am consultat mai multe surse ce pun problema sistematizării și clasificării creației muzicale. O sistematizare, ce include mai multe criterii propune Oleg Garaz în studiul *Genurile muzicii și „regresia” înspre organicul primordial* [6] și anume:

- criteriul sursei (vocal, instrumental, vocal-instrumental):
- criteriul componenței (trio, cvartet, etc.),
- segmentul social al practicii muzicale (muzica tradiției folclorice, folclorul urban, muzica pop sau lounge în opoziție cu muzica clasică etc.),
- criteriul *dimensiunii* (cameral, monumental, instrumental solo sau simfonic).

²⁰ Traducerea aparține autoarei articolului

Fiind un instrumentist desăvârșit, ce și-a petrecut o mare parte a activității sale în diverse orchestre, în primele lucrări componistice ale lui Igor Iachimciuc se simte oscilația interesului pentru muzica tradițională de origine folclorică și utilizarea în exclusivitate a limbajului contemporan. În prima perioadă a activității, cea în care compozitorul s-a aflat acasă, în Republica Moldova, a semnat lucrări academice pentru țambal, integrând acest instrument în diverse contexte sonore (criteriul sursei). Printre aceste lucrări putem numi: *Scherzo* pentru orchestră simfonică (1993) ce este o lucrare cu o componență orchestrală mare (criteriul componenței): grupul instrumentelor de lemn, alamă, percuții, două țambale și grupul instrumentelor cu corzi. În ea este utilizat un limbaj muzical contemporan, în care sunt injectate diferite intonații preluate din muzica populară.

Axându-ne pe criteriul sursei, alte lucrări din prima perioadă, care reflectă maturitatea creativă a compozitorului sunt:

- instrumentale – *Variațiuni* pe o temă originală pentru vioară și pian, *Cvartet in C* în patru mișcări pentru coarde, poemul *Pan* pentru flaut și ansamblu cameral, *Opt piese în stil folk-jazz* pentru flaut, vioară și chitară, *Suită concertantă* pentru țambal solo, *Wind Mill* pentru orchestra camerală, *The Aroma of Wheat* pentru ansamblu cameral, *Adagio in Romantic style*;

- vocal-corale – în acest sens numim o lucrare de mare amploare – *Descântece* pentru cor mixt, în care compozitorul „se bazează pe latura simbolică, mistică a folclorului, tratând „descântecul” într-o viziune contemporană” [7 p. 208]. Cercetătoarea Natalia Chiciuc remarcă: „compozitorul demonstrează o atitudine de integrare și sublimare a valorilor naționale într-un cadru universal” [8 p. 229]. În aceasta categorie mai putem include fanteziile *Blues* și *Ciocârlia* pentru ansamblu vocal mixt;

- vocal-simfonice – *Cantata Mistrețul cu colți de argint* pentru tenor, declamator, cor și orchestra simfonică pe text de Ștefan August Doinaș.

Segmentul social al practicii muzicale se regăsește în creația compozitorului în mai multe creații ale acestei perioade. Ne referim la opusuri ce aparțin culturii muzicale de masă, în primul rând, lucrări vocale și corale care au devenit baza repertoriului ansamblului *Univox Vocal Band*, cu care compozitorul colaborează de mulți ani, numim *Fantezii* pentru ansamblu vocal mixt, aranjamentul pentru ansamblu vocal *Păsărică, mută-ți cuibul, Blues, Ciocârlia*, ș.a. O altă lucrare vocală se a fost refăcută pentru acest band este și *Descântece* pe care compozitorul Igor Iachimciuc l-a rescris pentru ansamblu vocal jazz, piesă ce este interpretată în această componență, timp de mai mulți ani.

Cea de a doua etapă a creației lui Igor Iachimciuc, după stabilirea cu traiul în SUA este rodnică și productivă. El semnează creații pentru diferite componente instrumentale, respectiv diferite ansambluri camerale (duet, trio, cvartet, cvintet, sextet ș.a.). Odată cu stabilirea în SUA,

după cum afirmă muzicologul V. Tcacenco, „compozițiile sale și mai mult se axează pe tendința asimilării noilor tehnici componistice, pe deschiderea principală față de orice influențe, pe încercarea de a înțelege modelele de gândire muzicală ale altor culturi și pe integrarea lor în imaginea sonoră individuală existentă a lumii” [5 p. 244]²¹. Igor Iachimciuc experimentează mult cu sunetul muzical, cu tehnicile noi de compoziție în lucrări precum *Chilean Images* pentru cvartet de coarde, *Processing of three American songs* pentru două pian, *Călătorie prin Illinois* pentru MIDI și computer, *Beyond the mountains* pentru electronică ș.a. Pentru o imagine mai clară, propun în continuare următoarea schemă cu sistematizarea creației compozitorului, având în vedere criteriul sonor (**Tabel 1**):

Tabel 1

Genul	Denumirea	Componenta	
Vocal-simfonice	<i>Cantata Mistrul cu colți de argint</i>	tenor, declamator, cor și orchestra simfonică pe text de Ștefan Augustin Doinaș	
Orchestrale	<i>Scherzo</i>	orchestra simfonică	
	<i>Wind Mill</i>	orchestra camerală	
	<i>Adagio in Romantic Style</i>	orchestra de coarde	
Camerale	<i>Fishing day</i>	pentru clarinet și saxofon.	
	<i>OM</i>	pentru două pian	
	Variațiuni pe o temă originală	vioară și pian	
	<i>Variațiuni</i>	pentru vioară și pian	
	<i>Țituri</i>	pentru viola și violoncel	
	<i>Dear Great Salt Lake (Dragă Marele Lac Sărat)</i>	pentru flaut, vioară și țambal	
	<i>TRIO</i>	vibrafon, violoncel și pian	
	<i>Spring Quartet în C</i>	Pentru vioară, violă și violoncel	
	<i>Hills and Valleys</i>	pentru vioară, clarinet și pian	
	<i>Arietta</i>	pentru trompetă, pian și percuție	
	Duete Trio Cvartete	<i>Six musical moments</i>	pentru clarinet, țambal, violoncel și pian
		<i>Trenule</i>	improvizație pe melodie românească pentru violă și țambal
		Opt piese în stil folk-jazz	flaut, vioară și chitară
		<i>Eight pieces</i>	pentru flaut, clarinet, vioară și violoncel
		<i>In John's Garden</i>	ciclu pentru clarinet și pian.
		<i>Ca la Breaza</i>	dans pentru cvartetul de clarinete
<i>Chili images</i>		pentru cvartet de coarde	

²¹ Traducere proprie

	<i>Sonata</i>	pentru clarinet și pian
	Poem <i>Ar trebui</i>	pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel, pian și percuție
	<i>Călătorie prin Illinois</i>	instrument MIDI și calculator
Vocal-corale	<i>Ciclu Descântece</i>	cor mixt
	Fantezie <i>Blues</i>	ansamblu vocal mixt
	Fantezie <i>Ciocârlia</i>	ansamblu vocal mixt
	<i>Păsărică, mută-ți cuibul</i>	aranjament pentru ansamblu vocal.
Vocal-instrumentale	<i>Dați-mi un trup, voi munților</i>	pentru corul de femei, după poemul lui Lucian Blaga.
	<i>Four Imagist Songs Patru cântece magiste</i>	pentru soprano, oboi, vioară și tubă
	<i>Poemele Luminii</i>	pentru mezzo-soprano și pian
	<i>Trust In The Lord (Încrede-te în Domnul)</i>	pe versuri de Carol Frandsen.
	<i>Vai, sărmana turturică</i>	cântec popular interpretat de Maria Drăgan
	<i>Cântec de leagăn</i>	pentru voce și orchestră simfonică
Instrument solo	<i>Six Bagatelles</i>	pentru pian solo
	<i>Old suite</i>	pentru violoncel solo
	<i>Suita concertantă</i>	pentru țambal solo, compusă la comanda lui Valeriu Luță, profesor de țambal la Liceul de muzică Ciprian Porumbescu

Concluzii

Așadar, putem sublinia că lucrările lui Igor Iachimciuc prezintă un interes pentru cercetare prin varietatea de genuri muzicale abordate: creații vocal-simfonice, orchestrale, camerale, corale, muzica electronică ș.a., care reflectă stilul individual al compozitorului. O analiză aprofundată a creației, evidențierea caracterului novator, inedit și determinarea aportului compozitorului la dezvoltarea artei muzicale pe plan național și cel internațional va permite înțelegerea unei direcții importante în știința muzicologică, legată de fenomenele ce se produc în arta muzicală contemporană. Astfel, obiective generale sunt evidențierea caracterului novator, inedit al creației lui Igor Iachimciuc și determinarea aportului compozitorului la dezvoltarea artei muzicale pe plan național și cel internațional. De asemenea, creația sa poate fi considerată o punte între muzica tradițională și noile tendințe ale muzicii academice contemporane. Prin operele sale, el reușește să demonstreze că muzica folclorică nu este doar o relicvă a trecutului, ci o sursă inepuizabilă de inspirație și inovație.

Referințe bibliografice

1. PARASCHIV, C. Igor Iachimciuc – portret de creație. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 90–93.
2. ALEXANDREANU, A. Aspecte ale valorificării țambalului în cultura muzicală din Republica Moldova. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: materialele conf. șt.*, 15 apr. 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 43–47.
3. *Arpeggiando: Compozitorul Igor Iachimciuc* [online]. Teleradio Moldova [accesat 08 febr. 2023]. Disponibil: <https://trm.md/ro/arpeggiando/arpeggiando-compozitorul-igor-iachimciuc>
4. PARASCHIV, C. Descânțe de Igor Iachimciuc – particularități componistice și de gen. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2011, pp. 161–169.
5. ТКАЧЕНКО, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4 (17), pp. 242–247.
6. GARAZ O. Genurile muzicii și „regresia“ înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxonomic la arhetipal. In: *Muzica*. 2015, nr.1/2, pp. 59–107.
7. BURLAC, F. Principii de integritate compozițională în Ciclul *Descânțe* de Igor Iachimciuc. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3, pp. 207–213.
8. CHICIUC, N. Descânțe de Igor Iachimciuc: procedee componistice. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4 (17), pp. 229–234.

CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE PAUL HINDEMITH: UNELE PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE

CONCERTO FOR HORN AND ORCHESTRA BY PAUL HINDEMITH:
SOME COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE CHARACTERISTICS

VICTOR ZLOTESCU²²,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-8729-8431>

CZU [785.6:780.646.3]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.06>

Concertul pentru corn și orchestră de Paul Hindemith este analizat din perspectiva compozițională și interpretativă, subliniindu-se inovațiile stilistice ale compozitorului. Lucrarea, dedicată cornistului Dennis Brain, combină trăsăturile baroce cu tehnicile moderne, inclusiv atonalismul și dodecafonismul. Autorul articolului descrie structura concertului și analizează elementele de ritm, metru și orchestrare. Prima mișcare introduce tema printr-o construcție bipartită cu repriză, a doua mișcare este un scherzo alert, iar finalul, cel mai complex, include o

²² E-mail: zlotesku1985@mail.ru

secțiune recitativă, pe textul unui poem scris de Hindemith. Sunt evidențiate dificultățile tehnice pentru cornist, inclusiv utilizarea digitației opționale și necesitatea exactității ritmice. Autorul articolului pune în valoare libertatea interpretativă a solistului, precum și modul în care Hindemith exploatează posibilitățile timbrale ale instrumentului, reușind să îmbine cu iscusință complexitatea tehnică cu expresivitatea.

Cuvinte-cheie: concert, corn, orchestră, Paul Hindemith, poem, analiză interpretativă

Concerto for Horn and Orchestra by Paul Hindemith is analyzed from both a compositional and interpretative perspective, highlighting the composer's stylistic innovations. Dedicated to horn player Dennis Brain, the piece combines Baroque characteristics with modern techniques, including atonality and dodecaphony. The author of the article describes the concerto's structure and analyzes elements of rhythm, metre, and orchestration. The first movement introduces the theme through a bipartite construction with a reprise, the second movement is a lively scherzo, and the final movement, the most complex, includes a recitative section with a poem written by Hindemith. The technical challenges for the horn player are underlined, including the use of optional fingering and the necessity of rhythmic precision. The author emphasizes the interpretative freedom of the soloist, as well as the way Hindemith explores the timbre possibilities of the instrument, skillfully combining technical complexity with expressiveness.

Keywords: concerto, horn, orchestra, Paul Hindemith, poem, interpretative analysis

Introducere

Unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai secolului XX, ce a contribuit semnificativ la dezvoltarea culturii muzicale este P. Hindemith – o personalitate remarcabilă ce a lăsat posterității „o impunătoare serie de concerte instrumentale, reînviind în ele vechiul stil concertant al barocului prin numeroasele opoziții tutti-soli” [1 p. 15]. El a scris concerte pentru diverse instrumente începând de la Concertele pentru orgă (1927, 1962), vioară (1939), violoncel (1940), pian (1945), clarinet (1947), corn (1949), fagot (1949) ș. a.

Hindemith a fost compozitorul universal ce s-a manifestat în toate genurile. Nu există niciun tip sau gen de muzică care să nu fie prezent în opera sa – fie că este o simfonie sau o operă semnificativă din punct de vedere filosofic, o lucrare pentru preșcolari, muzică pentru instrumente electronice experimentale sau piese pentru un ansamblu de coarde antic. Nu există un astfel de instrument care să nu apară în lucrările sale ca instrument solo și la care să nu poată cânta el însuși „căci, potrivit contemporanilor, Hindemith a fost unul dintre puținii compozitori care au putut interpreta aproape toate părțile din partiturile sale orchestrale, prin urmare – i s-a atribuit pe bună dreptate rolul de muzician „total”²³ [2].

Context istoric

Concertul pentru corn a fost scris de P. Hindemith în mod special pentru unul dintre cei mai mari interpreți din istoria instrumentului – Dennis Brain. Compozitorul, aflat în vacanță de la postul său academic de la Yale, a încheiat lucrarea în Elveția (țară care a

²³ Traducere proprie

devenit în cele din urmă reședința sa permanentă). Premiera acestei lucrări a fost dirijată de însuși compozitorul, la 8 iunie 1950, avându-l în calitate de solist pe virtuozul englez D. Brain și Orchestra Germaniei de Sud-Vest la Baden-Baden. Compoziția este scrisă pentru corn solo, flaut și flaut piccolo, două oboae, două clarinete in B, doi fagoți, timpane și grupul instrumentelor cu coarde. La indicarea compozitorului, creația durează în jur de 15 minute.

Analiza particularităților componistice și interpretative

Mișcarea I

Introducerea începe în tempo *Moderately fast*, în interpretarea tuturor instrumentelor, cu excepția celui solistic. Tema de bază este interpretată în această secțiune de flaut și grupul instrumentelor cu coarde, celelalte instrumente având rolul de acompaniament. Treptat, ea este preluată de clarinet și redată fragmentar, chiar imitativ la celelalte instrumente prezente în partitură. Specifică pentru acest compartiment este schimbarea constantă a metrului, varierea acestuia (4/4, 7/8, 6/8, 7/8, 4/4) și utilizarea figurilor ritmice sincopate. Toate aceste procedee se desfășoară pe parcursul a 20 de măsuri, astfel prima mișcare este formată din două compartimente mari, care se repetă – forma bipartită cu repriză (*Ex. 1*).

Exemplul 1. P. Hindemith. Concertul pentru corn și orchestră, p. I

Concerto

I Moderately fast - *Mäßig schnell*
(♩ 88 - 92) Paul Hindemith
1949

Moderately fast - *Mäßig schnell*

Flaut
Ob.
Clar. in B
Fagot
Timp.
Str.
Viol.
Viola
Cello
Bass

Prima apariție a instrumentului solistic are loc în măsura 21, cu o temă de bază, într-o manieră foarte expresivă și grațioasă. Dat fiind faptul că vorbim de perioada contemporană, este prezentă tehnica atonală (lipsa centrului tonal) și cea dodecafonică (utilizarea pe larg a tuturor celor 12 sunete ale gamei cromatice). Tema se dezvoltă pe parcursul a 8 măsuri (*Ex. 2*).

Exemplul 2. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*
p. I, Tema de bază



În următorul compartiment are loc o alternare a două motive la corn: unul ascendent și altul descendent, ambele creând un dialog cu orchestra (*Ex. 3*).

Exemplul 3. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. I, dialogul dintre 2 motive



Acest compartiment are rolul de a face trecerea către următoarea parte. Secțiunea dată este intens cromatizată și cântată într-o manieră interpretativă mai virtuoză, comparativ cu prima temă (*Ex. 4*).

Exemplul 4. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. I, secțiunea de trecere

În imprimarea audio din 19 noiembrie 1956, cornistul Dennis Brain, împreună cu Orchestra Filarmonicii din Londra sub bagheta dirijorului Paul Hindemith, își permite să schimbe trăsăturile interpretative în anumite momente, deoarece o astfel de abordare se dovedește a fi mult mai comodă pentru interpret. Drept exemplu elocvent, ar servi saltul de octavă (Gis^1 - Gis^2) din măsura 40, care nu este cântat *legato*, conform indicațiilor, ci *détaché*, ceea ce minimizează riscul unui eșec în interpretarea acestui interval incomod.

Din punctul de vedere al tempoului, în măsurile 43-51 este necesară o atenție maximă a cornistului în scopul menținerii aceleiași mișcări, deoarece odată cu schimbarea măsurii ($\text{♩} = \text{♩}$) se schimbă caracterul muzicii. *Repriza* începe din măsura 51 cu secțiunea A, redată la corn (*Ex. 5*).

Exemplul 5. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. I, repriza secțiunii A

Respectiv, repriza secțiunii B (măsura 59) care este relativ redusă, începe inițial în orchestră, apoi este expusă la corn (*Ex. 6*).

Exemplul 6. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. I, repriza secțiunii B

Mișcarea a II-a

Mișcarea a doua (*Very fast* (eng. *foarte rapid*)) este scrisă în formă de rondo, măsura de 2/2. Tempoul rapid, ce a fost prezent și în prima mișcare va menține atât interpretul cât și ascultătorul într-o tensiune constantă. Tema începe în partida timpanelor, cornului și violoncelului, fiind completată și de întreaga orchestră. Tema A este destul de desfășurată, având un caracter săltăreț (*Ex. 7*).

Exemplul 7. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. II, Tema A

Secțiunea B se deschide cu un interludiu orchestral. Pentru interpretarea acestei părți în tempoul indicat de către compozitor (doimea=152), cornistul trebuie să posede o tehnică interpretativă destul de avansată. Când intră partida cornului, acesta continuă în ritmul alert din secțiunea precedentă, dar pe parcurs devine mai liniștit și explorează mai multe salturi în melodie (*Ex. 8*).

Exemplul 8. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. II, secțiunea B

The image shows a musical score for a Horn Solo and strings. The Horn Solo part is in the top staff, starting at measure 17 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The strings are divided into Violins (Vn) and Violas/Vas (Vc) sections. The Violins and Violas/Vas parts are marked with *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano) dynamics. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics for the strings are *p* in measure 17, *mp* in measure 18, and *mf* in measure 19. The Horn Solo part continues with a melodic line, marked with *mp* in measure 17 and *mf* in measure 19.

După o reluare a materialului secțiunii A, apare secțiunea C, care începe cu o temă orchestrală (interludiu) ce accelerează tempoul și ritmul. Revenirea partidei cornului aduce starea de spirit care s-a schimbat în alergări rapide, frenetice, care treptat se descompun și reiau tema secțiunii A, din nou interpretată în întregime.

Secțiunea D prezintă un material nou, schimbând doar starea de spirit, de la zburciunat la senin datorită pasajelor lirice lente. Tema se transformă în fragmente mai scurte înainte de reluarea finală în secțiunea A, cu care se încheie mișcarea (*Ex. 9*).

Exemplul 9. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. II, secțiunea D

Din punct de vedere interpretativ, în această parte, pentru a înlesni interpretarea optimilor din măsurile 81-87 (*G*) se propune aplicarea digitației opționale, și anume nota D^2 să nu fie cantată pe ventilele 1 și 2, dar pe 3 (*Ex. 10*).

Exemplul 10. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. II, digitație opțională

Mișcarea a doua se încheie cu materialul tematic ce cuprinde fraze muzicale mai lungi și linii complexe ce necesită pregătire, iar pasajele cu mișcare rapidă reprezintă o provocare în ce privește tehnica interpretativă. Pe parcursul întregii părți, se menține cu strictețe un tempo unic. Astfel, în măsura 131, în scopul unei execuții mai expresive a optimilor, cornistul va executa procedeul numit *dublu staccato* (*Ex. 11*).

Exemplul 11. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*,
p. II, *dublu staccato*

Mișcarea a III-a

Cea de-a treia mișcare este cea mai mare și durează aproape nouă minute – de două ori mai lungă decât primele două luate împreună și este, de asemenea, cea mai dificilă și complexă dintre toate.

Din punctul de vedere al formei muzicale, aceasta nu este una tradițională: aici sunt trei secțiuni, fiecare cu un nou marcaj de tempo și stil propriu, care se datorează îmbinărilor de măsuri ce alternează mereu (măsuri simple, compuse, mixte). Secțiunea de deschidere are marcajul foarte lent (*Very slow*) și conține două părți contrastante. Tema principală este destul de desfășurată și conține opt măsuri. Deși este marcată *lento*, lungimea notei este în mare parte optime sau mai scurtă (♩ ca. 56), iar melodia este construită în jurul a mai multor salturi descendente, dându-i un sentiment de cădere (*Ex. 12*).

Exemplul 12. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*, p. III

A doua secțiune, *Moderately fast* (eng. *moderat rapid*), după cum indică compozitorul, de asemenea este divizată în două secțiuni. Dacă la începutul mișcării a treia, linia melodia era construită din intonații descendente, tema acestei secțiuni este expusă în răsturnare. Astfel, salturile ascendente creează o schimbare de stil, conturul fiind răsturnat cu susul în jos, tema devenind mai lungă. (*Ex. 13*).

Exemplul 13. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*, p. III, a 2-a secțiune

Moderately fast - *Mässig schnell*
(♩ ca 72)

Horn Solo
21
mf espr

Viol. 1
mf espr

Viol. 2
mf espr

Viola
mf espr

Cello
mf espr

Cea de-a treia secțiune, *Fast* (eng. *rapid*) este și cea mai originală și memorabilă, deoarece aici este inclus și cuvântul rostit ce interacționează cu instrumentul solistic (cornul).

La deschidere, cu un „val” al acompaniamentului, ce prezintă un interludiu prelungit, apare cornul ce intră apoi într-o secțiune asemănătoare cadenței cu ritm liber, iar naratorul începe poezia, care este rostită peste linia cornului. Acest fragment durează mai mult de un minut. Poemul, inițial în germană, se traduce în română astfel (*Ex. 14*)²⁴:

*Chemarea mea transformă
Sala în dumbravă sonoră de toamnă,
Prezentul în pierdut,
Pe tine, în veșmântul și obiceiul strămoșilor,
În dorința lor și în primirea fericirii tale.
Permite umbrelor scumpe învierea,
Ție – comuniunea pe jumătate uitată,
Și mie dorul meu creat de sunet.*

Exemplul 14. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*, p. III, interludiu prelungit

Declamation:
Mein Rufen wandelt
In herbstgetönten Hallen den Saal,
Das Eben in überschollener,
Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,
In ihr Verlangen und Empfang dein Glück.
Gann letzten Schemen Urstand;
Dir halbvorgessener Gewinnsucht,
Und mir mein langgestalltes Sehnen.

Horn Solo
113
lento, recitativo
p

strings
p

24 Traducere proprie.

Lively - Lebhaft.
(♩. ca. 126)

155 un poco agitato
con sord.

Viol.1 Solo
Viol.2 Solo
Viola Solo
Cello

Din punct de vedere interpretativ, această parte este foarte solicitantă pentru interpret atât pe plan tehnic cât și sonor, deoarece presupune emiterea unui timbru plăcut. Pe lângă aceasta, la fel de importantă este și orientarea metrică în cazul schimbului de măsuri și al desenului ritmic, iar începând cu măsura 155, intervine un nou procedeu tehnic – surdina (*con sord.*). Fiind restrâns din considerente temporale, astfel încât pauza de până la episodul cu surdina (destinată anume instalării acesteia) este insuficientă, de aceea, interpretul este nevoit să obtureze pâlnia cu mâna. În acest caz cornistul trebuie să realizeze transpoziția la un semiton descendent și să ajusteze digitația opțională pentru fiecare notă în așa mod, încât ascultătorul să recepționeze ceea ce inițial a fost conceput de către compozitor (*Ex. 15*).

Exemplul 15. P. Hindemith. *Concertul pentru corn și orchestră*, p. III, utilizarea surdinei

Lively - Lebhaft.
(♩. ca. 126)

155 un poco agitato
con sord.

Viol.1 Solo
Viol.2 Solo
Viola Solo
Cello

În acest caz cornistul trebuie să realizeze transpoziția la un semiton descendent și să ajusteze digitația opțională pentru fiecare notă în așa mod, încât ascultătorul să recepționeze ceea ce inițial a fost conceput de către compozitor.

Concluzii

Generalizând, lucrarea este structurată în trei mișcări, așa cum este tipic pentru un concert, planul său fiind categoric neconvențional. Primele două mișcări, ambele relativ scurte, sunt în tempouri rapide: prima este o sonatină plină de energie, care limitează dezvoltarea tematică la un minimum, iar a doua este un *scherzo*. Finalul este alcătuit din trei secțiuni într-o schemă *lent-rapid-lent*. Structura mișcărilor sugerează că primele două sunt menite să demonstreze posibilitățile tehnice ale cornului, iar ultima – calitățile sale cele mai sensibile. O altă trăsătură neobișnuită a lucrării este includerea în partitură a unui poem

compus de Hindemith însuși, într-o secțiune a părții solistice denumită „Declamare”. Interpretul este îndrumat să interpreteze acest pasaj în stil recitativ, „recitând” fără cuvinte poemul – care se referă la calitatea timbrală a cornului – prin interpretarea sa.

Referințe bibliografice

1. ANDRIEȘ, V. Concertul pentru violă și orchestră *Der Schwanendreher* de P. Hindemith: particularități compoziționale. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2009. Chișinău: Notograf Prim, 2009, nr. 1/2 (8/9), pp. 14–21.
2. GÎSCĂ, P. *Cornul, tradiție și mister*. Iași: Artes, 2009.
3. КАРС, А. *История оркестровки*. Москва: Музыка, 1990.
4. Пауль Хиндемит [online]. В: *Belcanto.ru : классическая музыка, опера и балет*: [site]. [accesat 03.09.2024]. Disponibil: <https://www.belcanto.ru/hindemith.html>

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA

THEATRICAL, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

MONODRAMA DIN ULTIMELE DECENII – UN SPAȚIU PENTRU EXPLORAREA PSIHOLOGICĂ PROFUNDĂ

MONODRAMA FROM THE LAST DECADES – A SPACE FOR DEEP PSYCHOLOGICAL EXPLORATION

OLGA TRIBOI²⁵,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

SVETLANA TÂRȚĂU²⁶,

doctor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

E-mail: ²⁵olgagutu22@gmail.com

E-mail: ²⁶tartausvetlana2022@gmail.com

CZU 792.081:159.9

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.07>

În ultimele decenii monodrama s-a impus ca un spațiu scenic ideal pentru explorarea psihologică profundă, prin care dramaturgii și actorii abordează teme complexe legate de identitate, traume personale, alienare și crize sociale. În articol se regăesc creațiile autorilor din spații est-europene, post-sovietic, România și Republica Moldova. Monodrama a fost utilizată de autori internaționali și est-europeni ca o platformă de exprimare a tensiunilor interioare. În țările post-sovietice, monodrama a devenit un gen esențial pentru abordarea conflictelor identitare și sociale. Dramaturgi precum Evgheni Grișkoveț în Rusia, Alexandr Viter în Ucraina, dar și Nicoleta Esinencu în Republica Moldova, au folosit monodrama pentru a reflecta complexitățile psihologice ale individului într-o lume în schimbare. În acest spațiu teatral, monodrama nu este doar un exercițiu de reflecție personală, ci și o formă de dialog cu societatea, un spațiu pentru a cerceta modul în care crizele istorice și politice influențează lumea interioară a individului. Astfel, monodrama din ultimele decenii oferă nu doar o introspecție psihologică profundă, ci și o oglindă a transformărilor sociale și culturale din întreaga lume.

Cuvinte-cheie: monodrama contemporană, explorare psihologică, crize istorice, A. Nelega, S. Kane, E. Grișkoveț, A. Viter, N. Esinencu

In the recent decades, monodrama has established itself as an ideal stage medium for deep psychological exploration, allowing playwrights and actors to address complex themes such as identity, personal trauma, alienation, and social crises. The article features the creations of authors from Eastern European, post-Soviet countries, Romania and the Republic of Moldova. Monodrama has been used by both international and Eastern European authors as a platform to express internal tensions. In post-Soviet countries, monodrama has become a vital genre for addressing identity and social conflicts. Playwrights such as Evgeny Grishkovets in Russia, Alexandr Viter in Ukraine, as well as Nicoleta Esinencu in the Republic of Moldova have utilized monodrama to reflect the psychological complexities of individuals living in a rapidly changing world. In this region, monodrama is not only a tool for personal introspection but also a form of dialogue with society, offering a space to explore how historical and political crises shape the inner world of the individual. Thus, monodrama in the recent decades provides not only profound psychological insight but also a mirror reflecting social and cultural transformations worldwide.

Keywords: contemporary monodrama, psychological exploration, historical crises, S. Kane, E. Grishkovets, A. Viter, N. Esinencu

Introducere

Monodrama, cu origini în tragedia greacă pre-eshiliană, s-a dezvoltat ca o formă teatrală ce a evoluat de la monologuri dramatice la un gen autonom, marcat de sincretismul dintre elemente verbale, muzicale, vizuale și terapeutice. De-a lungul timpului, monodrama a cunoscut transformări majore, fiind influențată de curente precum simbolismul, grotescul și teatrul absurdului. În secolul XX monodrama s-a consolidat ca gen autonom. V. Khalizev a scris: „În drama secolului XX, orientată pe principiile esteticii moderniste, monologul este adesea atât de important, încât vorbirea dialogică se retrage. Aceasta are loc în piese de teatru, în care înstrăinarea oamenilor unii de alții și de societate este percepută ca un fenomen universal și fatal inevitabil” [1 p. 211]. Samuel Beckett, prin piese precum *Ultima casetă a lui Krapp* și *Happy days*, a evidențiat complexitatea vieții interioare a personajului.

Totodată, Nicolai Evreinov, a propus ideea de „coemoție” [2] între personaj și spectator. Începând cu anii 1990, monodrama a devenit un spațiu al explorărilor dramatice, deconstruind structurile tradiționale. Textele moderne aduc în prim-plan participarea activă a publicului, transformând experiența teatrală într-un proces interactiv. În secolul XXI, aceasta și-a extins semnificația, devenind un fenomen cultural și artistic divers, utilizat nu doar în teatru, ci și în domenii non-teatrale precum arta contemporană, viața socială și politică. Monodrama modernă explorează identitatea individuală prin performance-uri, happening-uri și interacțiuni între genuri, reflectând tendința spre lirism, narativitate și integrarea factorilor socio-terapeutici. În articol sunt analizate monodrame din contextul actual, care înglobează o varietate de fenomene distincte în funcție de conținut, analizabile din perspectiva legilor teatrale.

Monodrama ultimilor 20-30 de ani din Europa de Est

Monodrama a fost adesea folosită în Europa de Est ca un instrument pentru explorarea alienării individului sub regimuri opresive. Regiunile aflate sub dominația regimurilor totalitare, fie naziste, fie comuniste, au dat naștere unei dramaturgii în care singurătatea și rezistența interioară au fost teme constante. Monodrama, prin natura sa minimalistă și intimă, a fost o formă potrivită pentru a atinge astfel de teme, permițând o concentrare profundă asupra conștiinței individului confruntat cu represiunea socială și politică. De fiecare dată când au fost create monodrame, s-a vorbit despre autoexprimarea sugestivă a artistului, poziția viziunii asupra lumii, disponibilitatea pentru experimentare. Ele apar în operele autorilor din diferite țări, direcții și stiluri, parțial independent unul de celălalt.

Una dintre cele mai proeminente figuri ale teatrului contemporan european este dramaturga lui Sarah Kane din Marea Britanie. În opera sa, Kane a abordat teme precum violența, alienarea, suferința mentală și trauma emoțională, folosind tehnici teatrale inovatoare și provocatoare. Deși piesele sale nu sunt exclusiv monodrame, ele deseori se concentrează pe un singur personaj sau pe experiențe de profundă izolare. *4.48 Psychosis*, de exemplu, este una dintre cele mai cunoscute piese de teatru contemporan, dar și una dintre cele mai provocatoare, atât din punct de vedere stilistic, cât și tematic. Este ultima lucrare a dramaturgei britanice, scrisă în 1999, înainte de sinuciderea sa. Textul este considerat o examinare detaliată a luptei cu depresia, suferința psihică și vulnerabilitatea umană. Piesa este formată dintr-un flux de gânduri, poezie, monologuri fragmentare și conversații sugerate. Acest format deschis permite interpretări variate și experimentale. Titlul face

referire la ora 4:48 dimineața, o oră despre care Kane spunea că este momentul de claritate maximă pentru cei care suferă de depresie.

Un alt cunoscut dramaturg european contemporan și un important reprezentant al monodramei nordice este Jon Fosse. În lucrările sale, Fosse folosește un stil minimalist și introspectiv, concentrându-se adesea pe personaje solitare care se confruntă cu întrebări existențiale și singurătate profundă. *Someone is going to come* (*Cineva va veni*) este o piesă care reflectă adesea aceste subiecte. Deși nu este o monodramă tradițională, fiind reprezentativă pentru modul în care Fosse utilizează liniștea și spațiul gol în explorarea emoțiilor și gândurilor unui personaj. Fosse reușește să redea cele mai intense emoții umane, precum anxietatea și neputința, folosind termeni simpli, inspirați din viața de zi cu zi. Această abilitate de a surprinde pierderea direcției în existența umană îl poziționează ca un inovator important al teatrului contemporan. Deși operele sale oferă adesea o perspectivă întunecată asupra vieții, ele sunt îmbogățite de o căldură subtilă, de un umor discret și o vulnerabilitate naivă, care contrastează cu imaginile dure ale condiției umane pe care le explorează. Fosse este considerat un succesor al lui Samuel Beckett sau al dramaturgiei lui Antonioni, iar piesele sale pun accent pe ceea ce nu se spune [3].

Din Austria vine Elfriede Jelinek, laureată a Premiului Nobel pentru Literatură în 2004 [4], cunoscută pentru piesele sale provocatoare, adesea centrate pe critici sociale acerbe. Jelinek a folosit forma monodramei în operele sale pentru a prezenta personaje feminine complexe prinse în sisteme de durere și opresiune, pentru a reflecta asupra modului în care femeia este definită și constrânsă de rolul ei impus de societate. Monodrama sa *Jackei*, despre Jacqueline Kennedy Onassis, deconstruiește imaginea publică a lui Jackie, dezvăluind tensiunile interne și contradicțiile cu care se confruntă acest simbol feminin.

Dramaturgul german Marius von Mayenburg a abordat teme precum identitatea, societatea de consum și violența. În monodramele sale, cum ar fi *Der Hässliche* (*Urâtul*), autorul folosește umorul negru și absurdul pentru a explora crizele personale și sociale. Deși piesa este gândită pentru mai multe personaje, este adesea montată într-un mod minimalist, apropiindu-se de stilul monodramei, deoarece accentuează singurătatea și criza interioară a protagonistului.

Regizorul și dramaturgul influențat de teatrul absurdului, precum Rafael Spregelburd din Argentina (care a lucrat frecvent în Europa), a explorat de asemenea forma monodramei. Piesele sale sunt adesea marcate de umor absurd și filozofic, interogând sensul vieții moderne și incapacitatea de comunicare. Lucrarea *Extravaganza* [5] face parte din ciclul său celebru intitulat *Heptalogia păcatelor capitale*, o serie de piese inspirate de cele șapte păcate capitale reinterpretate într-o cheie modernă și complexă. În acest ciclu, fiecare piesă

cercetează o temă centrată pe aspecte ale condiției umane, văzute printr-o lentilă filozofică, socială și culturală. *Extravaganza* corespunde păcatului „extravaganței”, un adaos modern la lista tradițională a păcatelor capitale. Spregelburd pune în scenă o reflexie asupra conflictului dintre individualismul extrem, consumismul exagerat și criza valorilor morale.

Monodramele românești recente reflectă o diversitate de teme și influențe care sunt adânc înrădăcinate în contextul social, politic și cultural al României contemporane. Aceste lucrări explorează condiția umană, conflictele interioare și relațiile dintre individ și societate, influențele fiind variate: de la tradițiile românești și europene, la mișcările culturale și sociale globale. Gianina Cărbunariu este o voce importantă în teatrul contemporan românesc, cunoscută pentru stilul său provocator, utilizat pentru abordarea temelor politice și sociale. Deși piesele ei sunt adesea colective și colaborative, monodrama a jucat un rol esențial în unele dintre creațiile sale. Piesa *Tipografic Majuscul* (2013) este bazată pe cazul real al lui Mugur Călinescu, un adolescent care a scris mesaje anti-comuniste pe zidurile din Botoșani în anii 80, este un exemplu de cum un singur personaj propune întreaga poveste, chiar dacă este înconjurat de alte voci. Lucrare, care îmbină documente autentice și performanța monologată puternică, abordează tensiunile politice din perioada comunistă și lupta individului împotriva represiunii.

Una dintre personalitățile literaturii dramatice contemporane din România este Alina Nelega, pseudonimul Alinei Cadariu. A devenit cunoscută pentru stilul său inovator și abordarea curajoasă a unor subiecte complexe precum identitatea, memoria colectivă și individuală, experiențele regimului comunist și condiția umană. Printre cele mai cunoscute lucrări sunt *Amelia respiră adânc* – o monodramă despre viața unei femei în timpul comunismului și după căderea acestuia. O altă lucrare este monodrama *Decalogul după Hess*. Piesa este construită în jurul personajului Rudolf Hess, unul dintre cei mai cunoscuți membri ai conducerii naziste din Germania, și atinge aspecte din viața, ideologia și izolarea acestuia. Hess este cunoscut atât pentru rolul său în regimul nazist, cât și pentru zborul său neautorizat în Scoția, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, într-o încercare de a negocia pacea. Alina Nelega pledează pentru crearea acestui personaj de către un actor „care meditează și se reculege, are dreptul la inspirație ca orice artist – și care transmite, în mod inteligent, emoția” [6]. În acest context autoarea dezvoltă o teorie proprie despre dramaturgia secolului XXI, pe care o numește „deteatralizare” [7]. Această teorie redefineste scriitura dramatică, concentrându-se pe esențializarea relației dintre text, autor și scenă.

Monodrama în creația autorilor din spațiul post-sovietic

Monodrama în creația autorilor din Rusia a devenit un instrument puternic de analiză și cercetare a temelor psihologice, sociale și politice. Într-o perioadă marcată de schimbări dramatice, atât pe plan intern, cât și internațional, monodrama a oferit un cadru potrivit pentru a reflecta asupra conflictelor personale și naționale. Dramaturgii ruși au folosit această formă teatrală pentru a examina teme precum identitatea, trauma colectivă, conflictul între individ și stat, dar și pentru a cerceta dilemele morale și existențiale ale epocii moderne. Evghenii Grișkoveț este probabil cel mai cunoscut dramaturg și actor rus contemporan care a revitalizat monodrama în Rusia. Grișkoveț este renumit pentru monodramele sale umoristice și pline de emoție, în care abordează teme cotidiene într-un mod reflexiv. Una dintre ele este *Cum am mâncat un câine* (1999). Este o monodramă autobiografică în care autorul își descrie experiențele personale, inclusiv perioada petrecută în marina sovietică. Textul este caracterizat de umor fin, ironie și un stil narativ intim, în care actorul se adresează direct publicului. Deși subiectul este aparent simplu, piesa atinge teme precum identitatea, maturizarea și relația individului cu trecutul său. Autorul utilizează umorul pentru a expune absurditatea vieții militare și a situațiilor la care a fost expus, subliniind ironia și lipsa de sens a acestora, din multe aspecte ale existenței umane. Autorul folosește un limbaj simplu, accesibil, evitând artificiile teatrale complexe. Această simplitate face ca monologul narativ să fie autentic. Ludmila Petrușevskaia este o altă figură importantă a teatrului și literaturii ruse contemporane, cunoscută pentru abordarea întunecată și adesea absurdă a vieții urbane în Rusia post-sovietică. În lucrările sale monodramatice, Petrușevskaia prezintă personaje marginalizate, adesea femei singure sau izolate, care se confruntă cu singurătatea și alienarea în cadrul unei societăți aflate în tranziție.

Monodrama în Ucraina s-a transformat într-un mijloc de abordare a temelor fundamentale legate de conflict, identitate, traumă și supraviețuire în contextul provocărilor politice și sociale. Alexandr Viter este un dramaturg și regizor ucrainean cunoscut pentru monodramele sale care pun accent pe relația dintre individ și stat. Lucrarea sa *Neașteptat de liniștit* este un text modern, caracterizat de un format experimental, care tratează agresiunea rusă împotriva Ucrainei ca pe o oportunitate de redefinire identitară pentru ucraineni. Autorul folosește elemente simbolice precum adăpostul antibombe și sunetele exploziilor îndepărtate, adăpostul devine un spațiu închis, periculos, care reflectă ruptura dintre trecut și prezent, iar conceptul „paginii goale” [8] simbolizează începuturile noi. Viter folosește acest spațiu ca loc al întrebărilor existențiale și al necesității de reîntregire personală.

Autorii moldoveni folosesc adesea monodrama pentru a aborda stările emoționale ale individului care se confruntă cu o societate în tranziție și cu un trecut care încă influențează prezentul. Dramaturgii cercetează frământările legate de identitatea

moldovenească, între influențele ruse și cele românești, între comunism și democrație, între Est și Vest. Piesele reflectă confuzia și dilema individului care se confruntă cu acest dualism cultural și politic. Un alt subiect esențial este migrația, care a afectat profund societatea moldovenească. Piesele abordează dificultățile și sacrificiile celor care pleacă în căutarea unui trai mai bun, dar și impactul emoțional al despărțirii de familie și de locurile natale. Moștenirea traumatică a regimului sovietic și a tranziției către capitalism și democrație este un alt subiect. Monodramele adesea critică ipocrizia politică și corupția endemică din societatea moldovenească. Piese precum cele ale Nicoletei Esinencu exprimă frustrarea față de stagnarea politică și de lipsa de schimbări reale. Personajele monodramelor – adesea persoane obișnuite – se confruntă cu dileme existențiale, reflectează asupra locului lor în lume și asupra relațiilor cu cei din jur. Nicoleta Esinencu este o dramaturgă inovatoare din Republica Moldova, cunoscută pentru abordările sale critice și provocatoare asupra problemelor sociale și politice, precum moștenirea comunistă și efectele tranziției post-sovietice. Lucrările sale se caracterizează printr-un ton puternic și adesea controversat, iar monodramele sale abordează subiecte care sunt rareori discutate deschis în societatea moldovenească. *FUCK YOU, Eu.ro.Pa* (2005) este probabil una dintre cele mai cunoscute lucrări ale autoarei și este un exemplu de monodramă provocatoare. Piesa este un monolog furios și deziluzionat despre viața în Republica Moldova post-comunistă și relația complexă dintre Est și Vest. Esinencu critică ipocrizia și corupția politică, în timp ce investighează sentimentele de alienare și identitate frântă într-o lume post-sovietică. În piesă, o tânără, în loc să scrie un eseu pe tema „Ce a făcut țara mea pentru mine și ce am făcut eu pentru ea?”, alege să scrie o scrisoare tatălui ei. Dar acest „tată” nu e doar un părinte – el devine o metaforă vie, un simbol al „țării de baștină”. Poate că el este chiar tatăl ei real sau poate întruchipează totul: statul, patria, familia. Scrisoarea se transformă într-un caleidoscop furios de perspective asupra Moldovei în epoca post-sovietică – o lume instabilă, în care nimic nu e sigur, iar totul pare să se destrame chiar înainte de a prinde contur. Câștigător al premiului românesc *DramAcum*, monologul asociativ internațional *FUCK YOU, Eu.ro.Pa!* a fost interzis după publicarea sa în Republica Moldova. Nicoleta Esinencu a fost numită „vocea furioasă a Moldovei” [9] după montarea piesei la Berlin. O altă lucrare este monodrama *Mame fără pi*dă* care contestă într-un mod radical normele impuse de instituțiile sociale, de la regulile învățământului public și privat, până la cele care dictează când să mănânci, când să vorbești și, mai ales, când să taci, când să te retragi și să uiți că ai avut vreodată ceva de spus. Aceste norme devin stereotipuri de comportament și manipulări ale unor reflexe de normalitate minimă în Republica Moldova unde educația copiilor este distorsionată iar orice

formă de opoziție este sever pedepsită – prin violență fizică, umilință, cu detenție, iar acei care conduc țara pot comite orice abuz doar pentru că sunt la putere.

Concluzii

Monodrama s-a impus ca o formă teatrală capabilă să analizeze stările emoționale, sociale și existențiale ale individului. Caracterul său minimalist facilitează concentrarea asupra unui singur personaj, dezvăluind profunzimea trăirilor interioare și complexitatea condiției umane. Această formă teatrală permite abordarea unor teme precum suferința, trauma, identitatea, alienarea, lupta cu opresiunea sau conflictul dintre valorile individuale și presiunile sociale. Autorii contemporani folosesc tehnici variate, de la umor negru și absurd, la reflexie poetică și stiluri experimentale. Deși ancorată în contexte culturale specifice, monodrama contemporană depășește granițele geografice prin abordarea unor teme precum criza morală, critica normelor sociale și căutarea sensului existenței, aspecte prezente în lucrările unor autori europeni precum Sarah Kane, Jon Fosse sau Elfriede Jelinek. Monodramele din România reflectă transformările sociale și istorice. Gianina Cărbunăriu propune subiecte legate de opresiunea politică și de justiția socială, utilizând tehnica documentării în creațiile precum *Tipografic Majuscul*. Alina Nelega, prin lucrarea *Amelia respiră adânc*, scoate la lumină efectele regimului comunist asupra individului și relația acestuia cu trecutul și prezentul. Monodramele din Europa de Est reflectă influențe regionale și internaționale, tratând teme legate de moștenirea comunistă, transformările sociopolitice identitare, ele integrează subiecte universale într-un context local specific. Evghenii Grișkoveț a adus o nouă dimensiune genului monodramatic prin faptul că a transformat povești aparent personale și mărunte în experiențe universale. El folosește umorul subtil pentru a ilustra absurditatea vieții cotidiene, iar lucrările sale reușesc să creeze o legătură emoțională cu spectatorul. Dramaturgii moldoveni se concentrează pe dilemele bazate de identitatea culturală, migrație și corupție. Personajele sunt adesea indivizi obișnuiți, care se confruntă cu traume personale și sociale într-un context politic tensionat. Lucrările Nicoletei Esinencu reflectă frustrarea și revolta unei generații marcate de instabilitate. Monodrama, prin structura sa minimalistă, elimină artificiile teatrale complexe, accentuând relația dintre text și spectacol, transformând experiența teatrală într-o introspecție colectivă.

Referințe bibliografice

1. ХАЛИЗЕВ, В.Е. *Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)* [online]. [accesat 20 oct. 2024]. Disponibil: <https://reallib.org/reader?file=670702&pg=106>

2. ЕВРЕЙНОВ, Н.Н. Введение в монодраму [online]. В: *Lib.ru/Классика*: [site] [accesat 13 oct. 2023]. Disponibil: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml
3. Jon Fosse: the writer of silence [online]. In: *rfi*: [site]. [accesat 25 oct. 2024]. Disponibil: <https://www.rfi.fr/en/international-news/20231005-jon-fosse-the-writer-of-silence>
4. JELINEK, E. Facts [online]. In: *The Nobel prize*: [site]. [accesat 25 oct. 2024]. Disponibil: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/facts/>
5. СПРЕГЕЛЬБУРД, Р. Экстравагантность: монопьеса [online]. В: *Театральная библиотека Сергея Ефимова*: [site]. [accesat 25 oct. 2024]. Disponibil: <https://theatre-library.ru/authors/s/spregelburd>
6. ROTESCU, E.A. Amelia – un epilog necesar [online]. In: *Liter Net*: [site]. [accesat 27 oct. 2024]. Disponibil: <https://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html>
7. NELEGA, A. Amalia la Odeon – Scrisori întredeschise (II) [online]. In: *Liter Net*: [site]. [accesat 27 oct. 2024]. Disponibil: <https://agenda.liternet.ro/articol.php?art=1463>
8. BONDAREVA, E. WAR, MEMORY, THEATER IN THE PLAY OF ALEXANDR VITER „SUNSUDENTLY QUIET” [online]. [accesat 2 noiembrie 2024]. Disponibil: <http://ekhsuir.kspu.edu/123456789/17909>
9. POTTER, N. Dramatist Nicoleta Esinencu on her “angry voice” and Berlin breakthrough [online]. In: *THE BERLINER*: [site] [accesat 2 noiembrie 2024]. Disponibil: <https://www.the-berliner.com/stage/nicoleta-esinencu-interview/>

RELAȚIA TEATRU – FOLCLOR ÎN ARTA SCENICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA (ANII 1950-1980)

THE RELATIONSHIP BETWEEN THEATRE AND FOLKLORE IN THE STAGE ART OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA (1950-1980)

MARIA BRIHUNET²⁷,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9005-5127>

CZU 792.03:39(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.08>

Articolul constituie o introducere în tema ce vizează relația creație populară orală – spectacol teatral, cu unele referințe la istoria apariției teatrului național românesc, dar, în special, la arta teatrală din Republica Moldova. Metoda de cercetare principală a subiectului este cea cultural-istorică, precum și analiza, sinteza. Evidențiem importanța creației populare tradiționale în formarea teatrului din Moldova și formele de manifestare a lor în arta spectacolului la diferite etape ale evoluției teatrului național. Un rol aparte în acest context îi revine textului dramaturgic și viziunii regizorale, în special, în spectacole montate în anii 1950-1980. Concluzionăm că relația dintre scenă și folclor se manifestă în mod diferit, în funcție de imperativele timpului, de talentul și viziunea artistică a personalității creatoare, dar și de libertatea de creație în anumite perioade istorice.

***Cuvinte cheie:** folclor, spectacol teatral, viziune artistică, creație populară, text dramatic*

²⁷E-mail: maria.brihUNET@amtap.md

The article serves as an introduction to the topic concerning the relationship between the oral folk creation and theatrical performance, with some references to the history of the emergence of the Romanian national theatre, but especially to the theatrical art in the Republic of Moldova. The main research method for this subject is the cultural-historical approach, along with analysis and synthesis. We highlight the importance of traditional folk creation in shaping the theatre in Moldova and its manifestations in the performing arts at different stages of national theatre development. A special role in this context is attributed to the dramatic text and the director's vision, particularly in the productions staged between the 1950s and 1980s. We conclude that the relationship between the stage and folklore manifests itself differently depending on the demands of the time, the talent and artistic vision of the creative personality, as well as the freedom of creation in certain historical periods.

Keywords: *folklore, theatre performance, artistic vision, folk creation, dramatic text*

Introducere

Problema luată în discuție, axată pe dramaturgie, artă scenică și creație populară orală, se constituie din varii aspecte ce au fost abordate în diferite perioade în istoria literaturii, a dramaturgiei, a teatrului național. Arta teatrală la etapa actuală impune continuarea unor asemenea cercetări din perspectiva teatralității genurilor și speciilor folclorice, ca expresii culturale tradiționale, în consonanță cu arta dramatică și cu cea teatrală profesionistă. În procesul de realizare a temei am apelat la surse privind istoria teatrului românesc, istoria dramaturgiei românești, și, în special, la studii și articole în care sunt tratate aspecte ale problemei ce vizează relația creației populare orale cu dramaturgia și arta scenică din Republica Moldova, semnate de cercetătorii Leonid Cemortan, Elfrida Coroliovă, Angelina Roșca, Ana Ghilaș, Steliana Grama, precum și recenzii, cronici de teatru semnate de Valentina Tăzlăuanu, Larisa Ungureanu, Larisa Turea.

Un scurt excurs în istoria artei dramatice naționale relevă faptul că folclorul a avut un rol important în apariția teatrului românesc în general, iar dacă ne referim la dramaturgia și teatrul din Moldova istorică, amintim de activitatea culturală iluministă a lui Gheorghe Asachi în calitate sa de autor de texte dramatice, pictor (scenograf), critic de teatru, pedagog etc. Ulterior scriitorii pașoptiști au cules folclor, au valorificat diverse specii în creația lor artistică, inclusiv în texte dramatice. Ne referim la Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Constantin Negruzzi, care au demonstrat astfel rolul creației populare și în formarea artei dramatice, a celei teatrale, ei pledând pentru funcția socială, educativă a teatrului.

Cercetătorul Leonid Cemortan menționează rolul de pre-text al genurilor și speciilor folclorice pentru textele dramatice și realizările scenice în teatrul din Moldova, referindu-se și la autorii pașoptiști. Exegetul scoate în evidență „influența folclorului asupra artei dramatice (...) chiar de la formarea primelor trupe de teatru în secolul XIX”, influențe ce se manifestă prin „valorificarea bogăției poeziei populare, a diferitelor teme, motive, imagini folclorice, cât și în asimilarea diverselor forme și procedee pur teatrale, ce se referă la stilul și maniera de joc scenic, la regie, decor, îmbinarea jocului dramatic cu muzica și dansul,

precum și a multor altor momente specifice teatrului popular, jocurilor dramatizate și diferitor obiceiuri populare” [1 p. 187]. Specificul genului sau/și al speciei folclorice (cum sunt drama populară, legendele și cântecele haiducești, tradițiile de nuntă ș.a.) a avut impact în formarea unor concepte, deprinderi de creare/scriere a textelor pentru teatru sau pentru jocul/interpretarea scenică de către actor. Aceste aspecte au contribuit în continuare și la diversificarea metodelor de predare/învățare în învățământul artistic teatral, proces inițiat, după cum se știe, de Gh. Asachi.

În ce privește asimilarea și valorificarea creației populare orale de către teatru subliniem că modul și formele preluării și valorificării creative a acesteia depinde de contextul social, de nivelul general al vieții spirituale, de cultura estetică a receptorului/spectatorului, de stadiul de dezvoltare al artei dramatice, dar și al muzicii, coregrafiei, artelor plastice, cinematografeiei, televiziunii. În acest sens, vom evidenția unele etape și forme de manifestare a influenței expresiilor culturale tradiționale în arta dramatică și în discursul teatral pe scenele din Republica Moldova în perioada anilor 1950-1980.

Aspecte ale valorificării expresiilor culturale tradiționale în arta teatrală (1950-1980)

În anii 1950, în arta dramaturgică și cea scenică din Republica Moldova nu a continuat evoluția artei teatrale românești din perioada interbelică, ci s-a manifestat o revenire la primele forme de utilizare a folclorului: citarea, imitarea tiparelor folclorice. Factorul ideologic a influențat negativ asupra situației din artă în general. În activitatea de creație a Teatrului Muzical-Dramatic Moldovenesc personajele scenice erau prezentate, de regulă, în culori contrastante – pozitivi și negativi, conform principiilor așa-numitului realism socialist. Teoria „lipsei de conflict”, promovată în arta timpului de ideologia sovietică, a condus la omiterea/evitarea coliziunilor psihologice, interioare ale personajelor, acestea fiind mai mult declarate de către actori și nu trăite de ei în acțiunea dramatică. „Tratarea liniară, monocoloră a personajelor și împărțirea lor în tabere opuse, practica ce corespundea atât tradițiilor folclorice, cât și stării generale de spirit a timpului, a început să frâneze înaintarea teatrului din Republica Moldova către drama realistă cu psihologismul ei aprofundat și adesea deosebit de rafinat” [1 p. 196].

O etapă nouă în asimilarea folclorului în arta teatrală începe la mijlocul anilor 1950, în timpul așa-numitului „dezgheț” în societatea ex-sovietică, când s-a permis montarea feeriei lui V. Alecsandri *Sânziana și Pepelea* (1956, regizor V. Gherlac), pe scena Teatrului Muzical-Dramatic Moldovenesc (azi Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Chișinău). Spectacolul a avut un rol important în afirmarea textelor dramatice de origine folclorică,

precum și a creației lui Vasile Alecsandri în dezvoltarea artei scenice din Moldova, la acea perioadă. De asemenea, trebuie evidențiat faptul că în acest spectacol s-a manifestat cu succes îmbinarea mai multor arte – teatrală, muzicală, coregrafică (balet) – în realizarea acțiunii scenice. Muzica compozitorului I. Vasilescu din România a fost interpretată de actori-soliști: în rolul lui Pepelea – A. Badaș, ulterior V. Cocoș; în rolul Sânzienii – E. Cazimirova [2 p. 153-154]. În așa fel, discursul teatral includea și scene coregrafice, muzicale, accentuând spectaculozitatea, caracterul de poveste feerică al reprezentației.

Anii 1957-1960 au continuat prin valorificarea folclorului la nivel de interpretare, evidențiere a unor sensuri profunde, actuale ale temelor, operelor și personajelor din creația populară și din literatura cultă de influență folclorică. Drept exemple pot fi numite spectacolele *Buzduganul fermecat*, *Amu cică era odată*, *Soacra cu trei nurori*, montate la Teatrul Dramatic A. S. Pușkin, *Andrieș* și *Luceafărul* la Teatrul de Operă și Balet, *Harap-Alb* la Teatrul Republican pentru Copii *Licurici* și altele.

Pe parcursul anilor 1960, asimilarea folclorului a avut loc mai ales prin difuziune și absorbție, fiind relevate esența poetică, caracterul asociativ și sugestiv al textului folcloric, precum și profunzimea filozofică populară de percepere a lumii. Acest proces de asimilare a unor genuri, specii ale creației tradiționale se manifestă în spectacole la nivelul semnificațiilor, al conflictului, al creării unor imagini noi, originale, dar care păstrează suflul, esența textului folcloric.

Este, totodată, și perioada când începe procesul de conștientizare a apartenenței naționale a popoarelor ex-sovietice, iar în arta din Republica Moldova acest proces cultural-spiritual s-a manifestat prin „ceea ce a fost numit sugestiv „întoarcerea la izvoare”. În dramaturgie, literatură, în artele vizuale sau în cinematografie aceasta a însemnat abordarea unor teme, motive folclorice, plăsmuirea personajelor prin implicații mitic-folclorice” [3 p. 23]. Interesul pentru „originile” etnice și culturale ale popoarelor a fost specific și în Europa de Vest, în perioada anilor 1960 – 1970.

În acest context se înscriu, în anii 1968-1970, mai multe spectacole originale, pătrunse de spiritul popular, în acțiunea cărora se regăsesc simboluri, tradiții, jocuri tradiționale. Menționăm textele dramatice și spectacolele *Casa mare* și *Pasările tinereții noastre* de Ion Druță, *Pe-un picior de plai* de Ion Podoleanu, *Nu mai vreau sa-mi faceți bine* de Gheorghe Malarciuc, *Președintele* și *Tata* de Dumitru Matcovschi, *Frunza de la urmă* de Arhip Cibotaru, *Străinul* de Petru Cărare, la Teatrul pentru copii *Licurici – Ivan Turbincă* (1972, adaptare și regie I. Stihî) și *Dănilă Prepeleac* (1983, adaptare și regie Gh. Urschi), după Ion Creangă. În dramaturgia drujiană, de exemplu, se constată „îmbinarea genurilor și speciilor folclorice – cântecul, doina, hora cu elementul creștin. Autorul îmbină specificul etnic,

folcloric cu modernitatea în crearea personajelor, a atmosferei” din discursul artistic [3 p. 178], iar spectacolele după textele drușiene, montate în multe teatre din fosta URSS și din alte țări, reflectau esența gândirii artistice, filozofice a autorului. Ele demonstrează, totodată, diferite viziuni artistice ale regizorilor, scenografilor în ce privește relația dintre expresiile culturale tradiționale și modernitate [4 p. 45; 5 p. 152-155; 6 p. 97-100 ș.a.].

Autorii de texte dramatice, dar și regizorii, scenografilor, actorii nu doar că modelează și adaptează materialul folcloric existent, ci uneori, pornind de la elementele și formele existente, plămădesc noi mituri artistice, manifestate, de exemplu în spectacolele *Doina* de I. Drușă, *Odochia* de I. Puiu, *Pomul vieții* de D. Matcovschi. În accepția teatrologului Leonid Cemortan, aceste forme de colaborare între pre-textul folcloric și textul dramatic (ulterior – discursul teatral), ar constitui „treapta actuală, superioară de valorificare și dezvoltare a tradițiilor artistice ale poporului, treaptă ce se caracterizează prin îmbinarea organică a formelor populare tradiționale cu drama intelectuală contemporană, prin fuziunea poeziei cu filozofia” [1 p. 197]. *Doina*, în spectacolul omonim, contribuie la evidențierea stărilor protagonistului Tudor Mocanu, căci ea apare și în ipostaza melodică, și în cea de personaj concret – o fată, în costum național, ca o parte din visele și din dorința de a asculta această melodie, „ca pe o parte a sa, pierdută și regăsită de atâtea ori”. În asemenea momente rare, observă cercetătoarea A. Ghilaș, „starea personajului relevă legătura lui cu eul și cu realitățile sociale, conștientizarea dedublării sale, pe fundalul melodiei doinei ca exprimare a sentimentelor tandre, dar și a tristeții și angoasei” [3 p. 111-112]. Tot în această dramă drușiană se atestă balada metaforică a stejarului, iar în *Anul morții, anul învierii (Întoarcerea lui Tolstoi)* un rol important îi revine parabolei lupului muribund.

Aceste forme de expresie tradițională – melodia doinei, balada, parabola – contribuie la înțelegerea lumii interioare a protagoniștilor, ele constituind imagini paralele sugestive privind acțiunea dramatică interioară și cea exterioară, ce evidențiază probleme existențiale: relația dintre viață și moarte, curgerea nesfârșită asupra vieții, relației om – natură, progresului social și spiritual al personalității umane ș.a.

Un cântec tradițional puțin cunoscut la acea vreme de generațiile mai tinere, funcții artistice de creare a atmosferei și de prezentare a lumii interioare a personajului, este adus în scenă de regizorul Ion Ungureanu în spectacolul *Păsările tinereții noastre*, montat la Teatrul Mic din Moscova. Actrița care interpretează rolul mătușii Ruța – Rufina Nifontova cântă românește: *De s-ar face cineva/ Să-mi citească inima,/ Ar citi și-ar tot citi/ Și tot n-ar mai putea găti/*. Regizorul Ion Ungureanu l-a adus la televiziunea centrală unională în limba română, în anii 1970. Tot în această dramă, un rol convențional de „teatru în teatru” îl are ritualul *Iertarea miresei* din tradiția populară a nunții. *Iertarea* face parte dintr-un

ceremonial mai amplu: *Îmbrăcarea miresei*, *Iertăciunea* și *Legătoarea* (celor doi tineri însurați). Toate aceste etape, cercetătoarea Svetlana Badrajan le identifică cu imaginea miresei din cadrul spectacolului nupțial, având un caracter lirico-dramatic și fiind însoțite de cântecul ceremonial al miresei [7]. În textul dramatic și în spectacolele montate pe diferite scene sunt realizate primele două etape ale ritualului. Cu toate acestea, criticul de teatru Larisa Ungureanu menționa într-o recenzie din 1988 la spectacolul Teatrului *Luceafărul*, în regia lui Sandri Ion Șcurea, accentul exagerat pus pe elementul etnografic în spectacol: „(...) frumos în sine, scrie teatrologul, dar străin țesăturii interioare a spectacolului, și atunci unicul moment de adevăr sunt lacrimile miresei, interpretată de Nadejda Cocîrlă ” [8 p. 89].

Argumentele criticului sunt convingătoare, căci exprima ideea că regizorii de la noi, spre deosebire de alte teatre din alte țări, încă n-au sesizat ce presupune teatrul poetic al lui Ion Druță, poeticul fiind „descifrat doar ca o formulă folclorică”, dar care impune totuși o dezvoltare, având „drept punct de sprijin niște postulate estetice, niște criterii artistice sau chiar științifice” [Idem]. Suntem de acord în acest sens cu autoarea, căci textul dramaturgului necesită a fi citit în contextul scrierii, dar și în contextul estetic-teatral, când este ales ca pre-text pentru spectacol la o anumită perioadă istorică, când trebuie să surprinzi fiorul poetic ori esența lui filosofică, pentru a-l realiza scenic. Doar că în Moldova creația sa fusese interzisă de mai mult timp și trecuse mult timp până piese sale fusese montate pe scenele teatrelor naționale. Elementul folcloric era susținut, valorificat estetic și teatral în acea perioadă și de artiștii plastici. Pictorii Valentina Rusu-Ciobanu, Petru Balan, Constantin Bălan, Ion Puiu în colaborare cu regizorii și actorii, au contribuit la afirmarea artei scenice din Republica Moldova.

Concluzii

Creația populară orală este parte componentă a expresiilor culturale tradiționale și are rolul ei semnificativ în formarea și dezvoltarea teatrului profesionist în general, inclusiv a teatrului din Republica Moldova. Evoluția dramaturgiei și artei scenice demonstrează că pre-textul folcloric la nivel de gen, specie, structură se manifestă în diversificarea elementelor teatralității și a semnificațiilor discursului teatral. În anumite perioade istorice, în funcție de imperativele timpului și de contextele social, ideologic, estetic, influența creației tradiționale asupra artei dramatice și a celei teatrale sunt diferite. În articol ne-am referit la anumite etape ale problemei, care vor fi dezvoltate în studii ulterioare.

Referințe bibliografice

1. MEMBRU CORESPONDENT LEONID CEMORTAN: Biobibliografie. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, 2017. ISBN 978-9975-87-308-6.
2. КОРОЛЕВА, Э. *Театр и время*. Кишинев: Инесса, 2006. ISBN 978-9975-9561-9-2.
3. GHILAȘ, A. *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță*. Chișinău: Epigraf, 2021. ISBN 978-9975-60-427-7.
4. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre- și post-Vahtangov*. Chișinău: Epigraf, 2003. ISBN 9975-903-70-3.
5. TĂZLĂUANU, V. „Păsările tinereții noastre”. In: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, pp.152–155. ISBN 978-9975-60-217-4.
6. GRAMA, S. *Dramaturgia autohtonă din anii 1960–1970 pe scena teatrelor din Moldova*. Chișinău: Lumina, 2010. ISBN 978-9975-65-155-4.
7. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia: Cântecul miresei: Studiu monografic*. Chișinău: Epigraf, 2002. ISBN 9975-903-53-3.
8. UNGUREANU, L. *Tot aici mă-ntorc: cronici de teatru*. Chișinău: Lumina, 2011. ISBN 978-9975-65-270-4.

POLIFUNCȚII ALE FILMULUI DOCUMENTAR DESPRE ARTĂ

POLYFUNCTIONALITIES OF THE DOCUMENTARY FILM ABOUT ART

VLAD EFTIMIE²⁸,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău,
profesor asociat, Universitatea *Hyperion*, București

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

CZU 791.229.2:7

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.09>

Lucrarea prezintă șase dintre funcțiile importante ale filmului documentar despre artă. Funcția estetică se remarcă prin folosirea și utilizarea limbajului cinematografic, transformând astfel filmul documentar într-o creație vizuală ce captează atenția publicului spectator. Funcția artistică reinterpretează lucrările de artă prezentate într-un mod creativ. Educarea spectatorilor și ilustrarea de informații într-un context istoric, tehnic și cultural al operelor de artă denotă funcția cognitivă, căreia i se adaugă funcția formativă a acestuia. Prezentarea într-un mod artistic și estetic a operelor de artă, ca și film, face ca filmul documentar despre artă să aibă o importantă funcție de propagare și valorificare a artei. Era digitală potențează funcția de conservare și teaurizare a filmelor și, implicit, a filmelor documentare despre artă. Filmul documentar despre artă devine un instrument polifuncțional, indispensabil pentru educația, valorificarea și păstrarea artei în contextul cultural contemporan.

Cuvinte-cheie: *documentar, funcții – estetică, artistică, cognitivă, formativă, valorificare, conservare*

The paper presents six important functions of the documentary film about art. The aesthetic function is highlighted through the use and application of cinematic language, thus transforming the

E-mail: ²⁸vlad@mavestudio.ro

documentary film into a visual creation that captures the audience's attention. The artistic function reinterprets the artworks presented in a creative manner. Educating viewers and illustrating information within the historical, technical, and cultural context of artworks denotes the cognitive function, which is complemented by its formative function. The artistic and aesthetic presentation of artworks as a film gives the documentary about art an important role in promoting and valuing art. The digital age enhances the preservation and treasure-keeping function of films, including documentaries about art. The documentary film about art becomes a multifunctional tool, indispensable for the education, valorization, and preservation of art in the contemporary cultural context.

Keywords: *documentary, functions – aesthetic, artistic, cognitive, formative, enhancement, preservation*

Introducere

În peisajul cultural contemporan, filmul documentar despre artă s-a impus ca un mediu esențial pentru explorarea, conservarea și propagarea operelor de artă. Prin îmbinarea dintre imagine, sunet, narațiune și tehnici cinematografice, documentarul oferă o modalitate unică de a aduce arta mai aproape de publicul larg, dincolo de granițele muzeelor și galeriilor. Această formă de expresie artistică a evoluat de-a lungul timpului, devenind nu doar o sursă de informare și educație, ci și un mediu artistic în sine, capabil să ofere o experiență estetică profundă și să creeze o nouă dimensiune a interpretării vizuale.

Filmul documentar despre artă a apărut din nevoia de a transmite și immortaliza operele artistice, transformându-se treptat dintr-un simplu mijloc de captare a realității într-o formă de exprimare artistică autonomă. Această formă cinematografică nu doar că înregistrează și redă imagini vizuale ale operelor de artă, ci le reinterpretează prin intermediul tehnicilor specifice limbajului filmic – unghiuri de filmare, montaj, jocul de lumini, muzică și narațiune. În acest fel, filmul documentar devine un veritabil act creativ, adăugând noi valențe estetice și semantice artei prezentate.

Într-o eră definită de vizual și tehnologie, filmul documentar despre artă joacă un rol esențial în conservarea patrimoniului artistic, dar și în educarea publicului și în formarea gustului estetic. El devine un mijloc prin care arta este protejată de trecerea timpului, fiind immortalizată și păstrată pentru generațiile viitoare. Această combinație între funcția de conservare și cea de propagare face din filmul documentar despre artă un instrument de neprețuit în contextul cultural actual.

„Evoluția filmului de artă prin multiple argumente ne demonstrează că structurile și componentele documentarului, lipsite de canoane, raționamente și expresii pur științifice, sunt deschise pentru asimilarea sistemelor de imagini artistice, a montajului asociativ, a unei viziuni poetice și a altor modalități de re-interpretare a unei realități prin care cu adevărat se poate ajunge la o operă cinematografică cu statut estetic autonom, adică la veritabilul film de artă” [1 p. 125].

Dumitru Olărescu, în cartea sa *Hermeneutica filmului despre artă*, bazându-se pe opiniile mai multor filmologi, propune o divizare a filmului despre artă în două categorii. Prima categorie sau gen se referă la filmele documentare despre artă și ceea ce a doua filme de popularizare a științei dedicate artei. Tipologizarea filmelor despre artă, cum ar fi orientarea funcțională, gradul de generalizare a narațiunii cinematografice și utilizarea mijloacelor plastice și expresive. Printre aceste criterii se regăsesc și factorii emoționali și axiologici, care influențează modul în care un film documentar despre artă este perceput.

Articolul *Polifuncționalitatea filmului documentar despre artă* se concentrează pe analizarea diverselor funcții pe care acest gen de film le joacă în viața culturală și educațională. Documentarele despre artă nu doar că prezintă opere artistice, dar și le interpretează, le valorifică și le conservă, contribuind astfel la păstrarea și propagarea culturii vizuale. În ceea ce urmează, voi explora funcțiile esențiale ale filmului documentar de artă: estetică, artistică, cognitivă, formativă, de valorificare și propagare a artelor, și funcția de conservare a imaginii.

Sinteza dintre frumusețe și creație

Funcția estetică și funcția artistică se completează în mod natural în cadrul filmului documentar despre artă. Filmul documentar nu doar că prezintă frumusețea operelor de artă, ci adaugă o dimensiune estetică suplimentară prin utilizarea limbajului cinematografic. Imaginea, sunetul și montajul contribuie la reinterpretarea operei de artă, oferind o nouă perspectivă asupra acesteia. Acest proces de reinterpretare și îmbogățire artistică face ca filmul documentar să devină el însuși o operă de artă autonomă, cu o valoare estetică distinctă. Această sinteză între funcțiile estetică și artistică amplifică impactul emoțional și estetic asupra publicului, oferind o experiență vizuală captivantă și profundă.

Poziția funcției estetice este centrală, deoarece scopul său primar este să prezinte și să reflecte frumusețea și caracteristicile unice ale operelor de artă. Conform lui Nina Behar [2 p. 71], documentarul despre artă reușește să depășească simpla reprezentare factuală a operei, îndreptându-se spre o reflecție asupra esteticii sale. În esență, acest tip de film oferă o *lectură multiplă* a operei de artă, sugerând emoția estetică și facilitând o contemplare mai profundă a detaliilor pe care spectatorul, în vizitele sale în muzee sau expoziții, nu le-ar putea percepe

Documentarul *Le Mystère Picasso* (1956), regizat de Henri-Georges Clouzot, surprinde procesul creativ al lui Pablo Picasso, arătând cum acesta își concepe lucrările pe un ecran special, prin intermediul unui joc de culori și forme care prinde viață chiar în fața ochilor spectatorului. Estetica documentarului reușește astfel să se îmbine cu arta prezentată,

oferind o experiență vizuală unică. Prin utilizarea tehnicilor de filmare, documentarul despre artă poate să scoată în evidență detalii estetice pe care privitorul poate nu le-ar sesiza în mod obișnuit. Vlad Leu, în lucrarea sa *Arta filmului documentar*, discută despre felul în care camera de filmat poate explora texturi, culori și compoziții într-un mod profund, detaliind finețea fiecărei linii dintr-o pictură sau sculptură. [3 p. 161]. Mișcări controlate ale camerei transformă filmul într-un mediu estetic în sine, prin mișcarea camerei, regizorul reușește să ofere noi perspective asupra operei, invitându-l pe privitor să vadă mai multe unghiuri și detalii decât ar fi fost posibil într-o simplă vizionare statică.

Lumina joacă un rol esențial în evidențierea valorilor estetice ale unei opere de artă, iar documentarul de artă folosește acest element în mod creativ. Laurențiu Damian, în cartea sa *Filmul documentar: despre documentar... încă ceva în plus*, subliniază importanța jocului de lumină și umbră în cadrul filmului documentar, care poate accentua formele și volumele unei sculpturi sau poate crea o atmosferă dramatică în jurul unei picturi. [4 p.135]. Lumina devine astfel un instrument prin care frumusețea vizuală a unei opere este intensificată și transpusă pe ecran.

Un alt aspect central al funcției estetice a filmului documentar de artă este armonia dintre imagine și sunet. Documentarul poate crea o atmosferă estetică și emoțională profundă prin colaborarea dintre imagine și sunet, fie că este vorba despre muzică de fundal, sunete ambientale sau narațiune. Muzica atent selectată poate intensifica experiența vizuală a operei, creând un *spațiu emoțional* în care spectatorul este invitat să mediteze asupra frumuseții lucrării.

În anumite cazuri, documentarul de artă devine el însuși o operă de artă. Prin modul în care este conceput și realizat, filmul capătă o valoare estetică proprie, independentă de opera pe care o prezintă. Alex Goldgraber, în cartea sa, vorbește despre cum unele documentare își depășesc scopul inițial de a prezenta arta și devin „poeme cinematografice” [5 p. 64], în care fiecare cadru este compus cu aceeași grijă și sensibilitate ca o pictură sau o fotografie. Funcția artistică a filmului documentar se referă la modul în care acesta devine, el însuși, o operă de artă. Documentarul nu doar prezintă o lucrare artistică, ci o interpretează dintr-o perspectivă unică, adăugând valoare prin tehnici cinematografice și prin stilul narativ al regizorului. În această funcție, filmul documentar poate fi considerat un exemplu de meta-artă – artă care interpretează o altă formă de artă.

Documentarul *The Salt of the Earth* (2014), realizat de Wim Wenders și Juliano Ribeiro Salgado, este un exemplu remarcabil al funcției artistice. Acesta prezintă viața și lucrările fotografului Sebastião Salgado, iar regia pune un accent special pe imaginile fotografice și pe povestea din spatele acestora. Filmul în sine este o operă de artă, fiecare

cadru fiind compus cu aceeași atenție la detalii precum fotografiile lui Salgado. În acest caz, funcția artistică a filmului se îmbină cu cea estetică, reușind să aducă un omagiu atât artistului cât și artei sale.

„Am ajuns la concluzia că cele două virtualități” – se referă la direcția educativă (să stimuleze percepția vizuală, să dezvolte conștiința estetică, să restabilească relația între artă și public) și direcția criticii de artă – „își găsesc deplina implicare atunci când filmul despre artă devine, la rândul său, artă” [2 p.158]. Alex Goldgraber [5 p.76], explorează modul în care documentarul poate să ofere noi înțelesuri unei opere de artă prin utilizarea perspectivei regizorale. Fie că este vorba de fragmentarea imaginii, de suprapunerea de texturi vizuale sau de inserarea de simboluri cinematografice, filmul documentar adaugă un strat suplimentar de interpretare, devenind o expresie artistică autonomă.

Educația prin artă

Relația noastră cu documentarul este însă foarte mult bazată pe așteptarea primară a unei relații mai directe cu lumea reală. Dar din nou, în funcție de subgenul specific al documentarului despre care vorbim folosim multe dintre aceleași proprietăți cognitive, emoționale și narative atunci când experimentăm și înțelegem filmul. Proprietățile cognitive, emoționale și narative traversează distincția dintre ficțiune și non-ficțiune. Ele sunt capacități umane universale deși au variații sociale și culturale în modul în care sunt utilizate și exprimate [6].

Funcțiile cognitivă și formativă ale filmului documentar despre artă sunt strâns legate de capacitatea acestuia de a informa și de a educa publicul. În timp ce funcția cognitivă are în vedere transmiterea de cunoștințe despre contextul istoric, tehnic și cultural al operelor de artă, funcția formativă contribuie la dezvoltarea gustului estetic și a sensibilității artistice a publicului. Aceste două funcții, îmbinate armonios, fac din filmul documentar un instrument esențial de educație culturală.

Prin prezentarea operelor de artă într-un context narativ și explicativ, documentarul nu doar informează, ci și stimulează spiritul critic al privitorului. Acesta este ghidat să analizeze, să compare și să aprecieze opera de artă dintr-o perspectivă mai profundă, dezvoltându-și astfel propria capacitate de interpretare și evaluare. Documentarul devine un mediu educațional dinamic, care contribuie nu doar la formarea unui public informat, ci și la creșterea unui nou val de creatori, inspirat de procesele artistice și tehnicile prezentate în filme.

Un exemplu de film care îndeplinește această funcție este *The Art of the Steal* (2009), regizat de Don Argott, care explorează controversa din jurul colecției de artă a lui Albert

C. Barnes. Filmul îmbină informații despre istoria artei cu aspecte politice și sociale, oferind spectatorilor o înțelegere profundă a modului în care arta poate fi influențată de forțele externe, cum ar fi banii și puterea. Documentarul nu doar că prezintă opere de artă, ci le pune într-un context social și istoric complex, oferind o perspectivă critică asupra valorificării patrimoniului artistic.

Din punct de vedere cognitiv, filmul documentar de artă contribuie semnificativ la educația spectatorului. Prin informațiile despre contexte istorice, stiluri și tehnici artistice, acest tip de film îmbogățește cunoștințele publicului. Dumitru Olarescu, în lucrarea sa, explică faptul că documentarele despre artă îndeplinesc un rol pedagogic [1 p. 137], formând percepția asupra operelor de artă și a artiștilor, facilitând accesul la concepte complexe și la interpretări estetice.

Prin expunerea la diferite forme și stiluri de artă, documentarul își asumă și un rol în formarea gustului artistic al spectatorului. Prin prezentarea diversității mișcărilor artistice și a modalităților de interpretare, documentarul îi oferă privitorului ocazia de a-și rafina percepțiile estetice și de a-și dezvolta propriile preferințe culturale. Vlad Leu sugerează că documentarele despre artă [3 p. 195] nu doar informează, ci și educă publicul, ajutându-l să aprecieze complexitatea și valoarea operelor prezentate

Funcția formativă a filmului documentar despre artă se manifestă prin capacitatea acestuia de a educa nu doar despre artă în sine, ci și despre valori esențiale, precum perseverența, creativitatea, respectul pentru tradiție și inovație, el contribuie la dezvoltarea spiritului critic al spectatorilor. Filmele documentare îndeplinesc această funcție în mod special atunci când oferă perspective detaliate asupra vieții și muncii artiștilor. Ele inspiră spectatorii să-și dezvolte propriile aptitudini și să privească arta ca pe un proces evolutiv, care implică atât talent, cât și efort continuu.

„După Gaston Diehl, filmul despre artă are o misiune educativă. El trebuie să „trezească percepția vizuală și să dezvolte conștiința și capacitatea de apreciere a spectatorului” [2 p. 115].

Documentarele care urmăresc artiști în timp ce își creează lucrările oferă spectatorilor o privire intimă asupra actului creativ, dezvăluind metodele și ideile din spatele fiecărui gest artistic. Aceasta nu doar că le oferă informații tehnice despre cum se realizează o operă de artă, dar îi și inspiră să-și dezvolte propria creativitate și să-și găsească stilul personal. Astfel, funcția formativă a filmului documentar devine un catalizator pentru activitatea creativă a publicului, stimulându-l să exploreze propriile abilități și potențiale artistice.

Funcția formativă a documentarului despre artă nu se limitează doar la modelarea gustului estetic sau la educarea spiritului critic, ci contribuie și la formarea unei identități culturale. Prin prezentarea unor lucrări de artă specifice unei anumite culturi sau tradiții, documentarele ajută la dezvoltarea unui sentiment de apartenență culturală. Spectatorii sunt expuși la valorile și simbolurile culturale reprezentative pentru o anumită regiune sau națiune, ceea ce contribuie la consolidarea identității lor culturale.

Democratizarea accesului la artă și păstrarea moștenirii artistice

Funcțiile de valorificare, propagare și conservare a imaginii sunt interconectate, contribuind la democratizarea accesului la artă și la păstrarea patrimoniului artistic pentru posteritate. Documentarele valorifică operele de artă, făcându-le accesibile unui public global prin canale media moderne precum platformele online, televiziunea și festivalurile de film, sporind astfel vizibilitatea și recunoașterea internațională a artiștilor.

Totodată, funcția de conservare a imaginii asigură păstrarea operelor într-un format durabil, ceea ce permite generațiilor viitoare să aibă acces la ele, chiar dacă lucrările originale se degradează sau dispar. Acest proces permite documentarelor să aducă arta din spațiile elitiste ale muzeelor și galeriilor exclusiviste în casele oamenilor, promovând accesul democratic la cultură și încurajând aprecierea și înțelegerea acesteia.

Documentarele joacă, de asemenea, un rol esențial în promovarea patrimoniului artistic, atât național, cât și internațional. Ele scot în evidență valoarea estetică și culturală a operelor, fie că sunt expuse în muzee celebre, fie că provin din colecții mai puțin cunoscute. Un exemplu notabil este documentarul *Rivers and Tides* (2001), regizat de Thomas Riedelsheimer, care documentează creațiile efemere ale artistului Andy Goldsworthy. Prin intermediul acestuia, lucrările artistului, realizate din materiale organice în locuri izolate, sunt aduse în fața unui public internațional, depășind barierele geografice și temporale. Astfel, filmul documentar devine un mijloc indispensabil pentru propagarea și valorizarea artei, contribuind la promovarea patrimoniului artistic și la asigurarea conservării acestuia pentru generațiile viitoare.

„Filmul despre artă contribuie la cunoașterea, studiul și propagarea artei, (...) fiind capabil să promoveze opere frumoase și să joace un rol excepțional în formarea gustului lumilor” [1 p. 136]. Documentarele despre artă joacă un rol crucial în valorificarea și propagarea operelor de artă, făcându-le accesibile unui public global. Acestea utilizează multiple platforme de distribuție – televiziune, internet, festivaluri de film – pentru a reduce barierele geografice și a facilita accesul la opere de artă care, altfel, ar fi limitat la spațiile fizice ale muzeelor sau galeriilor. Prin intermediul documentarelor, publicul are ocazia să

exploreze atât arta contemporană, cât și tradițională, indiferent de contextul cultural sau geografic în care aceasta a fost creată.

În multe cazuri, filmul documentar devine singura modalitate de a păstra o mărturie vizuală a unor lucrări care ar putea fi deteriorate, pierdute sau distruse. Astfel, funcția de valorificare și propagare este strâns legată de conservarea culturii vizuale, transformând documentarul într-un instrument indispensabil pentru educație, diseminare culturală și păstrarea patrimoniului artistic.

Alex Goldgraber, în lucrarea sa, subliniază că filmul documentar are un dublu rol de conservare și propagare, oferind o arhivă vizuală a operelor de artă și transmițându-le într-un format accesibil oricând și oriunde [5 p.280]. Acest lucru permite ca arta să fie valorificată nu doar în momentul prezent, ci și să fie transmisă mai departe, contribuind la conservarea patrimoniului cultural global. Aceste documentare creează un arhivaj vizual valoros, protejând momente efemere ale artei care altfel ar fi pierdute

Procesul de globalizare culturală este deosebit de important în contextul actual, în care schimbul de idei și valori între diferite culturi contribuie la creșterea înțelegerii reciproce și a dialogului intercultural. Este de amintit aici, printre multe alte filme de mare valoare, filmul *Aria*, regizor Vlad Druc, scenariul Dumitru Olărescu realizat în anul 2004, unde „au reușit să creeze o simbioză organică între destinul celebrei interprete și opera sa, prezentându-ne o arie dramatică, precum dramatică a fost și viața irepetabilei Primadone a Operei din Dresda, Berlin și Viena. (...) a fost un eveniment istoric, epocal, o erupție vulcanică, care a cutremurat spiritele și a trasat pe bolta cerească încă o culoare vie, irepetabilă, ce a completat curcubeul spiritual al neamului nostru, al culturii universale” [1 p. 333].

Un exemplu notabil este documentarul lui Ai Weiwei: *Never Sorry* (2012), care surprinde viața și activismul artistului chinez Ai Weiwei, conservând nu doar opera sa, ci și lupta sa politică împotriva cenzurii. Documentarele contribuie, de asemenea, la păstrarea imaginii originale a operelor, mai ales în cazul degradării sau restaurărilor greșite. Pe lângă înregistrarea lucrărilor în starea lor actuală, documentarele surprind și procesul de restaurare, oferind o arhivă detaliată a etapelor și transformărilor prin care trec operele. Astfel, filmul documentar devine un instrument indispensabil pentru protejarea și transmiterea patrimoniului artistic către generațiile viitoare

Funcțiile de valorificare, propagare și conservare a imaginii sunt strâns interconectate, contribuind la democratizarea accesului la artă și la păstrarea acesteia pentru posteritate. Documentarul valorifică operele de artă, făcându-le accesibile unui public global

și propagându-le prin canale media moderne, ceea ce sporește vizibilitatea și recunoașterea internațională a artiștilor.

Concluzii

Filmul documentar despre artă își demonstrează polifuncționalitatea prin multiplele roluri esențiale pe care le îndeplinește, de la funcția estetică și artistică, până la cele cognitive, formative, de valorificare, propagare și conservare a imaginii. Aceste funcții nu acționează izolat, ci se completează reciproc, oferind o perspectivă holistică asupra artei. Astfel, documentarul devine mai mult decât o simplă înregistrare vizuală, transformându-se într-o formă de artă autonomă, capabilă să creeze, să educe, să valorifice și să conserve.

În peisajul artistic contemporan, filmul documentar despre artă ocupă un loc central, oferind o abordare complexă a moștenirii artistice și culturale. Prin îmbinarea funcțiilor estetice, educative și de conservare, documentarul nu doar că face arta accesibilă unui public larg, ci și contribuie activ la perpetuarea și înțelegerea acesteia pentru generațiile viitoare. Astfel, filmul documentar despre artă devine un instrument indispensabil pentru prezentarea, valorificarea și păstrarea artei, consolidându-și statutul de formă de expresie culturală și artistică unică.

Prin estetica sa cinematografică, documentarul amplifică impactul vizual al operelor de artă; prin funcția artistică, le oferă o nouă viață creativă; prin funcțiile cognitive și formative, educă și modelează gustul estetic al publicului; iar prin funcțiile de valorificare, propagare și conservare, asigură că arta ajunge la un public global și este păstrată pentru viitor.

În concluzie, filmul documentar despre artă este un instrument esențial în peisajul cultural contemporan, care îndeplinește multiple funcții interconectate, toate contribuind la perpetuarea și valorizarea patrimoniului artistic global. Această sinteză între diversele funcții nu doar că asigură un impact imediat asupra publicului, ci și contribuie la protejerea și dezvoltarea continuă a artei, făcând-o accesibilă și relevantă pentru generațiile viitoare.

Referințe bibliografice

1. OLĂRESCU, D. *Hermeneutica filmului despre artă*. Chișinău: Epigraf, 2017.
2. BEHAR, N. *Filmul despre artă, arta despre artă*. București: UCIN, 2020.
3. LEU, VI. *Arta filmului documentar*. București: Editura Victor, 2011.
4. DAMIAN, L. *Filmul documentar: despre documentar... încă ceva în plus...* București: Editura Tehnică, 2003.
5. GOLDGRABER, AI. *Estetica Realității în Filmul Documentar și Filmul de Nonfictiune*. București: UCIN, 2019.
6. BONDEBJERG, I. *Documentary and Cognitive Theory: Narrative, Emotion and Memory*. In: *Media and Communication*. 2014, nr. 2 (1), pp.13–22.

**СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ТЕХНИКИ АЗИАТСКОГО
ТЕАТРА – КОМПОНЕНТЫ СПЕКТАКЛЯ НА ЕВРОПЕЙСКОЙ
СЦЕНЕ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКОВ)**

**MIJLOACE DE EXPRESIE ȘI TEHNICI ESENȚIALE ALE TEATRULUI
ASIATIC – COMPONENTE ALE SPECTACOLULUI
ÎN SCENA EUROPEANĂ (SFÂRȘITUL SECOLULUI XX –
ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)**

**THE MEANS OF EXPRESSION AND THE ESSENTIAL TECHNIQUES OF
THE ASIAN THEATER AS COMPONENTS OF THE PERFORMANCE ON
THE EUROPEAN STAGE (END OF THE 20TH CENTURY - BEGINNING
OF THE 21ST CENTURY)**

NINA ERMICIOI²⁹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

SVETLANA TÂRȚĂU³⁰,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.02(4:5)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.10>

Предметом исследования данной статьи являются выразительные средства и приёмы азиатского театра, которые можно встретить в спектаклях Питера Брука, Ариан Мнушкин, в перформансах Робера Лепаж, а также в постановках других режиссёров обозначенного периода. Руководствуясь целью усилить драматический эффект, этими режиссёрами вводятся в сферу современного европейского театра приёмы, характерные для восточного театрального искусства: пантомима, маска, сценическая походка, звук специфических музыкальных инструментов. Целью данной публикации является доказательство связи между традициями восточного театра и инновациями современной европейской сцены. Устанавливается, что в результате пересечения с индийской, японской и китайской театральными практиками существенно изменяется «рельеф» европейского спектакля.

***Ключевые слова:** абхияна, тайко, роппо, драматическая интенсивность, Питер Брук, Ариан Мнушкин, Робер Лепаж*

Articolul reprezintă un studiu asupra mijloacelor de expresie și tehnicilor esențiale ale teatrului asiatic care se regăsesc în spectacolele lui Peter Brook, Ariane Mnouchkine, în

²⁹ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

³⁰ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

performance-urile dramatice ale lui Robert Lepage, precum și în producțiile altor regizori de la sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea. Urmărind scopul de a intensifica efectul dramatic, acești regizori introduc în sfera teatrului european tehnici caracteristice artei teatrale orientale, cum ar fi gestul, masca, ritualul, diferite modalități de mișcare a actorului în scenă și utilizarea instrumentelor muzicale specifice. Acest studiu evidențiază legătura existentă între tradiția teatrului oriental și inovațiile în teatrul european contemporan. Ca urmare a intersectării cu practicile scenei indiene, japoneze și chinezești, intensitatea spectaculară a produsului regizoral european s-a transformat esențial.

Cuvinte-cheie: *abhinaya, taiko, roppo, intensitate dramatică, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage*

The subject of this article represents the study on the means of expression and essential techniques of the Asian theater which can be found in the performances of Peter Brook, Ariane Mnouchkine, in the dramatic shows of Robert Lepage, as well as in the productions of other theater directors of the late 20th - early 21st centuries. Aiming to intensify the dramatic effect, these directors introduce into the sphere of modern European theater techniques characteristic of Eastern theatre art such as pantomime, mask, ritual, different ways of the actor's walking on stage, and the use of specific musical instruments. This study highlights the existing link between the tradition of Oriental theater and the innovations within the contemporary European theater. As a result of the intersection with Indian, Japanese and Chinese stage practices, the spectacular intensity of the European directorial product has been significantly transformed.

Keywords: *abhinaya, taiko, roppo, dramatic intensity, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage*

Введение

Существует немалое количество материала, согласно которому в общих представлениях утверждается связь азиатской сцены с творчеством Питера Брука, Ариана Мнушкин и других театральных деятелей современности с акцентом на стиль. При этом лишь в немногих источниках встречаются фактические наименования средств экспрессивности восточной сцены. В связи с чем стало интересно проанализировать ситуацию в области современной режиссуры в лимитах константных определений, свойственных азиатскому театру. Авторы данной статьи постарались конкретизировать информацию о техниках азиатского театра, используемых европейскими режиссёрами в постановках конца XX – начала XXI вв. путём непосредственного приведения их названий. Соответственно в перечень ключевых слов были включены *абхиная, роппо* и *тайко*. Помимо этого, в самом теле статьи встречаются термины *даммари, ангика, раса, тайцзицюань, эржэньчжуань* и вскользь, сообразно контексту, упоминаются другие аутентичные формулировки.

Пантомима – даммари, сценическая походка – роппо, тайко – точки пересечения западной и азиатской сцен

Представлением «японской мимодрамы» *Волк из Ту-ку-ми* ознаменовалось открытие парижского сезона *Содружества мимов Марселя Марсо* (1956) [1 с. 90-91].

Система эстетических средств пантомимы Кабуки - *даммари*, а также построение кинокартины японского режиссёра Акиры Куросавы *Расёмон* [1 с. 91] вдохновили Марселя Марсо, полагает театровед Елена В. Маркова, на инсценировку японской сказки.

Пластическая основа спектакля *Волк из Ту-ку-ми*, подобно конструкции *даммари* «из следующих одна за другой сцен и канонических поз» [2 с. 127] являлась для европейской сцены периода конца XX – начала XXI веков новаторской формой экспрессивности. Соответственно, «как никакая другая», согласно свидетельству очевидца, допускала «органичное существование образного публицистического высказывания» [1 с. 91]. Увлекательной пантомиму – *даммари* делает череда различных превращений. По сути, *даммари* стали самостоятельными пьесами, выделившись из пьесы представления лиц *каомисэ* [2 с. 185]. Аналогично *даммари*, пантомима Марселя Марсо *Контрасты* (1962) представляет собой «сплошной поток быстро и резко сменяющих одна другую моментальных фотографий, каждая из которых буквально на несколько секунд оживает» [1 с. 117].

В свой черёд мимодрама *Поединок во тьме* (1952) стала по свидетельству Елены Марковой, автора единственной в мире монографии о французском миме, спектаклем, в котором было «нетрудно различить множество прямых (а не косвенных, к которым европейцы уже привыкли) заимствований из сценической культуры Востока и прежде всего классического японского театра Кабуки». К упомянутым критиком заимствованиям относились долгие сцены пантомимы и танца, фиксация стоп-кадров, белые маски грима, с резко выделенными чертами лица и т.д. [1 с. 76-78].

Само движение в Кабуки необходимо лишь затем, чтобы «оттенить» живописные паузы – *миэ* в канонических позах *ката* [2 с. 20, 24], доставив тем самым наслаждение зрителю. Стоит отметить, что неоднократно подчёркивается, что в рисунок *даммари* органически вплетается исполнение разнообразных видов сценической походки *роппо* [2 с. 127, 180, 183, 185], о которой речь пойдёт далее. Благодаря применению традиционных для восточной сцены техник и средств появились новые перспективы в пластической трактовке роли, ведь «драматическое искусств кабуки в большинстве случаев проявляется во всю силу тогда, когда исчезает сценическая речь» [2 с. 130].

Китайский драматург и исследователь современного театра Гао Синцзянь полагает, что «вместо того, чтобы полагаться только на сценическое слово, современный театр мобилизовал все доступные техники исполнения и включил в театральное творчество такие способы исполнения, как песня, танец, маски, грим,

магия и акробатика, это был бы прекрасный театр. Такое полное утверждение театральности, конечно, снова привело бы к форме всемогущего театра и потребовало бы всемогущих <тотальных> актёров» [3 с. 43].

В свою очередь румынский театровед Ромина Болдашу определяет точку пересечения западной и азиатской сцен как точку пересечения слова и движения [4 с. 84].

Восточные черты французского театра Ариан Мнушкин

В одном из интервью Ариан Мнушкин признаётся насколько сильное влияние оказало впоследствии на её режиссёрскую деятельность выступление одного молодого японского артиста, который, представляя целую битву, не использовал никаких средств сценического выражения, кроме собственных глаз и барабана-тайко: «А я всё видела и всё понимала. Никакого языкового барьера. Это была эпопея, вызывающая сострадание и универсальная. Вот театр, который бы я желала» [5 с. 33].

Вся совокупность техник, которые являют формалистический стиль Кабуки с регламентированной последовательностью поз стал необходимым инструментом в шекспировских постановках Ариан Мнушкин Ричард II и Генрих IV. Французский режиссёр предложила японизировать Шекспира, поразив своих современников сходством самурайских законов чести с рыцарскими кодексами поведения в средневековой Европе, что в рамках спектакля было продемонстрировано при помощи сценического боя с элементами восточных единоборств [5 с.33].

К сумме пластических средств актёрской экспрессивности следует отнести также сценическую походку в спектаклях французского режиссёра. В одной из миниатюр Жоржа Бану, посвящённой сцене “обнажённой”, упоминается о том, что наиболее глубокое впечатление об азиатском театре у Гротовского сложилось от «походки актёра по сцене Но» [6 с. 148].

В постановке Ариан Мнушкин *Золотой остров* исполнителями была освоена на наш взгляд особая техника сценической ходьбы *роппо*. В монографии учёного Гундзи Масакацу, посвящённой театру Кабуки, находим следующую информацию: «Существуют различные формы передвижения на сцене, например, *тобироппо* («летающий шаг»), *кицунэроппо* («лисий шаг»), «стиль *роппо* для куртизанок»» [2 с. 127, 180]. В этом источнике указывается и на то, что *роппо* исполняется вдоль помоста – *ханамити*, служащего «для общения между актёрами и зрителями» [2 с. 157-158].

Отметим, что палитра, тематика и сама атмосфера спектакля, результирующая из стиля сценографии, являются репликой на декорации к японской пьесе *Имосэяма*,

описанных соответственно: «Река Ёсинокава, протекающая между горами Имойма и Сэяма, и водопад изготовлены из материи. Специальное устройство создаёт на реке волны, быстрины и т.п.» [2 с. 158]. *Золотой остров*, обогащённый техниками бунраку, Кабуки и Но, интересен ещё и звучанием японских барабанов *тайко*, которые используются с целью мобилизовать слуховое восприятие, обогащая впечатления от зрительного ряда [2 с. 142].

Таким образом, творчество Ариан Мнушкин совпадает с актуальной тенденцией, для которой характерно применение техник азиатского театра с целью создания «оригинальной интерпретации европейской классики, посредством придания текстам нового визуального аспекта и придания им характера зрелища церемониального, близкого к традиционным представлениям, ещё существующим на Востоке» [7 с. 89].

Индийская универсальная система средств сценической выразительности *абхиная* и синтетическая режиссура Питера Брука

Абхиная представляет собой систему средств сценической выразительности, включённую в индийский трактат об исполнительском искусстве *Натьяшастра*, происхождение которого датировано периодом между II веком до н.э. и II веком н.э.

В глобальную категорию *абхиная* включены: *ангика* – язык жестов; *вачика* – интонация и темп речи; *ахарья* – костюм и грим; *самтвика* – совокупный индивидуальный творческий потенциал актёра, благодаря которому возможно вызвать у зрителя настроение – *раса* [8 с. 15-17]. Следовательно, в данном параграфе предлагаем рассмотреть, как *абхиная* согласуется с некоторыми концепциями Питера Брука.

Согласно признанию этого режиссёра, при необходимости он мог бы произвести определённую синтетическую технику и несколько идей, конструкция которых базировалась бы на его режиссёрском опыте [9 с. 13], а «рельеф» спектакля возник бы в результате комбинации света, цвета, декора, костюма, макияжа, текста, исполнения. Будто бы перечислены все элементы *абхинаи*, а также определена их синкретическая природа – создавать рельеф спектакля, сохраняя индивидуальный объём.

Когда Питер Брук задался целью привести все театральные элементы к синкретическому единству, он обратился к индийскому эпосу *Махабхарата* [9 с. 213]. Полагаем, ключом к раскрытию стилевых особенностей инсценировки Бруком данного произведения является гротеск как опять-таки «насыщенная многими

смыслами форма искусства, в основании своём имеющая мистическую идею» [10 с. 3]. К примеру, по признаю автора спектакля, театральным решением для мистической роли бога стала маска «полная мощи и пробуждающая силы большие чем те, на которые был бы способен сам актёр». Нелепое становится гротескным, приобретая эстетическую завершенность.

Природой гротеска возможно проникнуться, изучив алгоритм создания абстрактной формы, который применяется в восточном театре. Условно этот процесс состоит из трёх этапов: диссекции, преобразования и синтеза. В результате натурализм деталей замещается эстетически ценными производными от этих деталей. Достигается подобный результат при помощи средств сценической экспрессивности, так часто отмечаемых западными театральными деятелями в сценических традициях Востока.

Обратим внимание на то, что свет как одна из форм экспрессивности приводится в первую очередь. Согласно аргументу Питера Брука, в театре возможно представить один мир во множестве пространств [9 с. 28]. А ведь эта концепция западного режиссёра обретала свои контуры в индийском театре на протяжении столетий, о чём упоминается индийским режиссёром Балвантом Гарги [8 с. 69].

За светом у Брука, по аналогии с восточной театральной практикой «передавать абстрактные идеи и концепции красками» [8 с. 18], следует цвет. Этим режиссёром была отмечена цветовая «оболочка» образа артиста театра Катхакали. Брук вспоминал: «Один танцовщик исполнял эпизод из этого произведения <Махабхараты>, и его неожиданное появление из-за кулис был шоком незабываемым. На нём был красный с золотым костюм, лицо его было разрисовано красным и зелёным, нос его как бильярдный мяч белый...» [9 с. 217].

Оказывается, всякая «раса <особая настроенность, которая остаётся у зрителя после спектакля> обозначается определённым цветом: эротическая - прозрачно-зеленоватым, комическая - белым, печальная - пепельно-серым, гневная - красным, героическая - светло-оранжевым, устрашительная - чёрным, вызывающая отвращение - синим, изумляющая – жёлтым» [8 с. 18]. Учитывая данную информацию интересно распознавать цветовые коды деталей в постановках Брука на предмет совпадения коннотаций и гротеска, например, красно-белой маски Ганеши в *Махабхарате*. Спектакль Брука *Махабхарата* — это попытка «отпраздновать произведение, которое только Индия могла создать, но которое имеет эхо во всём человечестве» [9 с. 220], а также ещё одно подтверждение универсальности экспрессивных форм азиатского театра.

Техники экспрессивности азиатского театра в европейском спектакле первой четверти XXI века

Наряду с традиционными формами выразительности не меньше вдохновляют западных режиссёров современные тенденции азиатской сцены. К примеру, понятие «техника» применительно к перформансам Робера Лепаж, следовало бы трактовать буквально.

Этим режиссёром отмечается, что «компьютерные чипы представляют попытку интегрировать максимальное количество информации в крошечное пространство, как это происходит и в случае японской письменности. Японский способ организации мыслей, образов и даже общества очень приближается очень сильно к технологическим методам, которые мы адаптируем. Но это ситуация из разряда «что появилось раньше – курица или яйцо?». То ли японское мышление делает возможным технологизированный мир, то ли возникновение технологизированного мира ведёт нас к сфере японского?» [11 с. 54].

Большинством театральных критиков-блогеров не раз отмечалось, что творчество Лепаж схоже с виртуальными путешествиями по траектории традиций дальневосточного театра. Некий флёр китайской театральной культуры, кое-что из вьетнамского марионеточного театра на воде и из театра теней и кукольного театра, где куклы превышают рост человека в два-три раза. Такой запомнилась украинскому блогеру Виктору Вілісову постановка Лепаж по Игорю Стравинскому *Соловей и другие небылицы* (2009) [12]. Соответственно, употреблённое Мируной Ионеску в отношении постановочной манеры, свойственной современным авторам спектаклей, словосочетание «эстетический ансамбль» наиболее точно отражает суть дерзновений западного режиссёра, интуитивно маневрирующего в информационном пространстве крупнейшей части света, омываемой тремя океанами.

Ещё одним примером «ментального путешествия» является спектакль-“пленэр” *Весенний ветер в персиках* (2016) румынского театра *Маска* под руководством его создателя, режиссёра Михая Мэлаймаре. На нескольких расположенных по периметру сквера в городе Васлуй миниплощадках были представлены в жанре пантомима одни из наиболее узнаваемых поэтических образов и ритуалов китайской культуры. Миниатюры *Дракон*, *Ожидание*, *Весенний ветер в персиках*, *Конфуций*, *Черепаша Лин* – это сценические зарисовки, под лейтмотив песни *Чунь цюй чунь лай* (*Весна уходит, весна приходит*), с элементами акробатики, с использованием свитков восточной мудрости (эпизод *Конфуций*), с каркасными

масками дракона (эпизод *Дракон*) и черепахи (эпизод *Черепаха Лин*), с техникой управления клинком *дао* (эпизод *Весенний ветер в персиках*). Хореографом Мирелой Симничяну был найден ключ к органичному наложению характерных элементов китайского танца на пластику мима. Соответственно поэтическая интенсивность данного представления возросла. В номерах соло особенно выразительными были руки. В дуэтах и трио (*Терракотовые солдаты* и *Тайцзицюань*) привлекало сочетание синхронно исполненного пластического рисунка, в том числе с использованием парных вееров, с забавными и живыми реакциями на действия партнёра в едином пунктированном темпоритме. По атмосфере приближаясь к развлекательному жанру эти этюды тождественны такой разновидности китайского эстрадного номера как восточная ветвь дуэта *эржэньчжуань*, обладающего преимущественно танцевальным характером, обогащённая техниками народного танца с использованием вееров [13 с. 57-58].

Выводы

В заключении хотелось бы отметить, что в монографии западного автора *Интерпретация Шекспира Ариан Мнушкин и театр Дю Солей*, подобным же методом был произведён анализ, в процессе которого была совмещена информация об аутентичных средствах сценической выразительности азиатского театра и материалом об их модифицированном (персонифицированном) присутствии в европейском спектакле второй половины XX – XXI начала вв.³¹, что наводит на мысль об актуальности рассмотренного в рамках данной публикации вопроса. Взять хотя бы постановку Ариан Мнушкин *Золотой остров*. В лимитах этой работы были проведены параллели между средствами сценической выразительности Кабуки *роппо*, *тайко* и деталями спектакля французского режиссёра, в результате чего было установлено, что Мнушкин неоднократно вдохновлялась японской культурой.

Полагаем, что творчество Марселя Марсо, Питера Брука, Ариан Мнушкин, Робера Лепаж, Михая Мэлаймаре насыщено драматической интенсивностью благодаря обращению к средствам выразительности и техникам восточной сцены. Факт, который сам по себе, представляет исследовательский интерес в области трансформации европейской сцены под влиянием азиатского театра.

³¹ В упомянутой монографии наряду со многими другими были отмечены аккомпанемент *сямисэна* и особая манера артистов Кабуки играть написанный текст лицом, обращённым к залу - *сомэн энги* [14 с. 240, 248].

Referințe bibliografice

1. МАРКОВА, Е.В. *Марсель Марсо*. Ленинград: Искусство, 1975.
2. ГУНДЗИ, М. *Японский театр Кабуки*. Москва: Прогресс, 1969.
3. GAO, XINGJIAN. *Aesthetics and creation*. New York: Cambria Press, 2012. ISBN 978-1604978360.
4. BOLDAȘU, R. *Corpul instrument și corpul creator în arta actorului*. București: UNATC Press, 2019.
5. PASCAUD, F. *Ariane Mnouchkine. Arta Prezentului*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2010.
6. BANU, G. *Scena modernă: mitologii și miniaturi*. București: Nemira Publishing House, 2014. ISBN 978-606-579-784-0.
7. HASIUK, M. L'Inde dans la mise en scène des chefs-d'oeuvre européens d'Ariane Mnouchkine. In: *Collectanea philologica* [online]. 2016, XIX, pp. 77–90 [accesat 04 dec. 2024]. Disponibil: https://www.academia.edu/76805090/L_Inde_dans_la_mise_en_sc%C3%A8ne_des_chefs_d_oeuvre_europ%C3%A9ens_d_Ariane_Mnouchkine?email_work_card=thumbnail
8. БАЛБАХТ, Г. *Театр и танец Индии*. Москва: Искусство, 1963.
9. BROOK, P. *Punct și de la capăt*. București: Nemira Publishing House, 2018. ISBN 978-606-43-0403-2.
10. КОБЛЕНКОВА, Д.В. Проблемы становления теории гротеска. В: *Новый филологический вестник* [online]. 2006, № 3 [accesat 01 dec. 2024]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-stanovleniya-teorii-groteska>
11. CHAREST, R. *Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage: Zboruri de legătură*. București: Editura Centrului Cultural Lumina, 2022. ISBN 978-606-94868-8-7.
12. ВІЛІСОВ, В. Робер Лепаж [online]. В: *Новий театр. Театрально-інформаційний блог*. 2019 [accesat 21 ian. 2025]. Disponibil: <https://blog.nt.zp.ua/48-viktor-vilisov/1046-6-rober-lepazh>
13. CHEN, Y. *Chinese Qu Yi, Acrobatics, Puppetry and Shadow Theater*. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1999. ISBN 7-5039-1836-5.
14. SINGLETON, B. *The interpretation of Shakespeare by Ariane Mnouchkine and the Theatre du Soleil* [online]. [accesat 04 dec. 2024]. Disponibil: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/4483/1/Singleton88PhD.pdf>

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN. CULTUROLOGIE

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN. CULTUROLOGY

INTERIORUL TRADIȚIONAL ȚĂRĂNESC ÎN REPREZENTĂRI PICTURALE SEMNATE DE PLASTICIENII MOLDOVENI ÎN PERIOADA ANILOR 1970

THE TRADITIONAL PEASANT INTERIOR IN PICTORIAL REPRESENTATIONS SIGNED BY MOLDOVAN ARTISTS IN THE 1970S

VICTORIA ROCACIUC³²,
doctor habilitat în arte, conferențiar cercetător,
Institutul Patrimoniului Cultural,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 75.04:[747:39](478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.11>

Acest studiu analizează modalitățile în care pictorii moldoveni din anii 1970 au reprezentat interiorul țăranesc ca simbol al identității naționale. Prin studierea operelor unor artiști precum Mihai Grecu, Glebus Sainciuc, Valentina Rusu-Ciobanu, Eleonora Romanescu ș.a., cercetarea explorează de integrare a elementelor tradiționale în pictură, într-o perioadă marcată de transformări sociale rapide. Analiza se concentrează pe motive recurente, precum obiecte de uz casnic și decor rustic, și pe modul în care acestea au contribuit la crearea unei atmosfere de autenticitate rurală. Prin analiza operelor, am putut clasifica imaginile în următoarele categorii: portret, scenă de gen, natură statică și interior arhitectural. Elementele interiorului arhitectural au făcut parte din toate categoriile sau genurile plastice incluse în această clasificare.

Cuvinte-cheie: interior, decor, pictură, tradiție, compoziție, obiect, simbol, cultură

This study analyzes how Moldovan painters of the 1970s represented the peasant interior as a symbol of national identity. By studying the works of some artists such as Mihai Grecu, Glebus Sainciuc, Valentina Rusu Ciobanu, Eleonora Romanescu etc. the research explores how traditional elements were integrated into painting in a period marked by rapid social transformations. The analysis focuses on recurring motifs, such as household objects and rustic decor, and how these contributed to an atmosphere of rural authenticity. By analyzing the works, we were able to classify the images into the following categories: portrait, genre scene, still life and architectural interior. The elements of the architectural interior were part of all the plastic categories or genres included in this classification.

Keywords: interior, decor, painting, tradition, composition, object, symbol, culture

Introducere

În reprezentările plastice semnate de pictorii moldoveni din anii 1970, interiorul tradițional țăranesc, cu elementele sale autentice – mobilier rustic, textile decorative și obiecte casnice – reprezintă un spațiu încărcat de simbolism cultural. În pictura națională a acelei perioade, acest subiect a fost adesea transpus cu măiestrie, dezvăluind frumusețea estetică a tradițiilor și legătura profundă dintre om și universul său cotidian.

Stilurile artistice (decorativism și auster) din perioada anilor 1970 reflectă tendința de întoarcere la rădăcinile tradiționale și valorificarea elementelor specifice culturii țăranesti. Ca surse metodologice de cercetare ne servesc lucrările specialiștilor în domeniul studiului artelor precum Ludmila Toma [1], Tudor Stavilă [2], Constantin Spînu [3], Eleonora Brigalda-Barbas [4], Ana Simac [5], Rodica Ursachi [6], Iraidă Ciobanu [7, 8], cu subiecte

³² E-mail: victoriarocaciucamtap@gmail.com

aflăte între etnografie și artă, ca publicațiile semnate de Varvara Buzilă [9, 10], Elena Madan [11], Alina Tocarciuc [12], precum și cele ce se referă la meșteșuguri [13] etc.

Lucrarea investighează moduri în care artiștii au integrat simboluri ale identității naționale, redând pe pânză atmosfera caselor tradiționale și construind un simbol vizual al valorilor rurale, într-un context în care modernizarea pătrundea din ce în ce mai mult în societatea moldovenească.

Legătura dintre genurile picturale și elementele interioarelor tradiționale, principii de clasificare

Genurile artistice precum portretul, natura statică și compoziția de gen reprezintă modalități distincte, dar interconectate, de a reflecta interiorul tradițional țăranesc. Fiecare dintre acestea contribuie la conturarea unei imagini complexe și autentice a vieții rurale, încorporând elemente specifice precum mobilierul rustic, textilele decorative și simbolistica decorativă.

Figura 1. Mihai Grecu. Casa mare (1976, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 2. Aurel David. Olga Sava din Bardar cu copii (1980, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Un exemplu elocvent servesc operele semnate de pictorul Mihai Grecu: *Casa mare* (1976, **Figura 1**), *Masă de pomenire* (1976), *Dimitrie Cantemir* (1973), *Mihai Eminescu în bojdeuca lui Ion Creangă* (1976) etc. Mihai Grecu, în *Casa mare* (1976, pânză, ulei, **Figura 1**), ilustrează un interior în care dulapul de veselă și prosopul alb tradițional creează o imagine familiară, specifică caselor moldovenești.

La Mihai Greco, lucrările *Portret de bătrân* (1970-1996) și *Masa de pomenire* (1976) ne transmit o intensă introspecție prin utilizarea nuanțelor închise și deschise, și a compozițiilor intime ca subiect, însă monumentale în aspectul lor plastic. Portretul unui bătrân, realizat în tehnica uleiului pe pânză, reflectă o personalitate puternică și gravă, iar *Masa de pomenire* continuă tematică a memorialului cu o atmosferă sumbră și solemnă. La fel de expresive sunt și naturile statice și multe alte compoziții semnate de autor. Astfel, o scurtă trecere în revistă a operelor semnificative ne va permite să oferim o variantă inițială de clasificare a imaginilor studiate în raport de genuri abordate: portret, compoziție de gen, natură statică și imagine cu interior, ce includ prezența sau lipsa de reprezentări ale figurilor umane.

Figura 3. Eleonora Romanescu.

Portretul mamei Maria (1972, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 4. Mihai Greco. Trandafiri

(1979, pânză, tehnică mixtă)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Portretul

Portretul surprinde figura umană în relație directă cu mediul domestic sau de caracter public, adăugând o dimensiune personală și emoțională interiorului tradițional. Adesea, personajele sunt reprezentate în contexte care includ elemente specifice ale spațiului interior, precum: fundaluri cu ștergare brodate sau covoare tradiționale, ce accentuează identitatea culturală a subiectului; mobilierul rustic, precum lavițe sau scaune simple, care subliniază conexiunea cu un mod de viață autentic și modest.

Tabloul semnat de Eleonora Romanescu *Portretul mamei Maria* (1972, pânză, ulei, **Figura 3**) reprezintă pe o femeie în vârstă, așezată, văzută frontal cu capul puțin întors spre dreapta, cu mâinile împreunate în față. Doamna poartă cămașă albă, vestă roșie și o broboadă de culoare închisă. Elemente de interior rustic (o lejanță acoperită cu țol în pătrățele de culori roșu și brun întunecate pe fondalul detaliilor unei sobe pictate fin în nuanțe de culori calde deschise, completează imaginea protagonistei. Aceste detalii întregesc imaginea unei vieți simple, dar pline de farmec tradițional, accentuând liniștea și demnitatea personajului. Astfel, portretul redat într-un interior tradițional transcende dimensiunea estetică, devenind un simbol al apartenenței culturale și sociale. Finețea detaliilor din fondal în contrast cu tonurile portretului accentuează atitudinea autoarei față de interiorul casei părintești și cu locul acestuia în sufletul fiecărui om.

Varvara Sadovskaia, în *Portretul istoricului Ilia Budac* (1970, pânză, ulei), aduce în prim-plan figura unui savant sovietic, într-un mediu de lucru ilustrat prin rafturi de cărți. Gama cromatică de alb, albastru și verzui contribuie la atmosfera intelectuală. Rafturi de cărți devin mai degrabă un simbol al perioadei, accentuând valoarea acestora pentru interioare de diferit tip și caracter.

În alt portret semnat de Alexei Catalnicov *Anisia Ciupercă* (1977, pânză, ulei) este reprezentată o femeie așezată pe fondal decorativ, în straie țărănești, privind la spectatorul. Brațele ei sunt lăsate pe genunchi, iar fondalul portretului la fel accentuează atmosfera unui interior rustic vechi. *Portretul lui F. Kucerenko* (1975, pânză, ulei) semnat de pictorul

Vasile Nașcu înfățișează pe un bărbat în sacou gri, cămașă albă și pălărie pe cap, pe fondal de interiorul unui beci sau crame cu butoaie în două rânduri, la fel reflectând atmosfera, dar și caracterul psihologic, chiar statutul oficial al celui portretizat. Contrastul dintre detaliile vestimentației și fundalul auster pune în evidență figura centrală.

Tabloul semnat de Glebus Sainciuc *Tinerețe* (1978, pânză, ulei, **Figura 5**) reprezintă o compoziție cu două tinere, portretizate până la mijlocul șoldurilor. Una redată aproape anfas în cămașă de culoare ocru, se sprijină de pervazul unei ferestre de lemn, care poate să fie asociat și cu partea unui balcon, a unei terase sau prispe specifice unei case tradiționale, ce descoperă un spațiu de nuanțe albastre conceput ca fondal. În dreapta o altă tânără, redată în profil spre stânga în bluză albă și fustă închisă, ținând în mâini o carte. Imaginea trezește sentimente nostalgice despre tinerețe și locuri importante pentru acele timpuri, specifice și aparte, pentru fiecare ai săi.

Astfel observăm că artiștii au abordat interiorul în cadrul portretelor în modalități creative inedite, adăugând lucrărilor de acest gen variate conotații semantice și compoziționale (portret individual, dublu, portret compozițional etc.).

Natura statică

Natura statică explorează frumusețea detaliilor interioare, punând accent pe obiectele casnice și elementele decorative. Printre cele mai frecvente subiecte regăsim:

- vase de lut, ulcioare sau obiecte din lemn, simboluri ale practicilor gospodărești (*Natură moartă*, 1979, carton presat, ulei de Mihail Lepădatu etc.);
- textile precum ștergare, fețe de mese sau perne brodate, care adaugă culoare și profunzime compozițiilor (*Trandafiri*, 1979, tehnică mixtă, pânză de Mihai Grecu etc.);
- fructe, legume, alte produse de alimentație, flori etc. (*Gogoșari*, 1980, pânză pe carton, ulei de Aurelia Roman etc.; *Rădăcini*, 1973, pânză, ulei de Igor Vieru etc.).

În tabloul *Trandafiri* (1979, tehnică mixtă, pânză, **Figura 4**) semnat de Mihai Grecu în prim plan, pe o măsuță țărănească acoperită cu o față de masă deschisă sunt plasate un ulcior cu trandafiri și două pere aproape uscate. Lucrarea este realizată în culori aurii cu nuanțe de gri-argintiu, accentuând atmosfera rurală toamnă. Mihail Lepădatu, prin lucrarea sa *Natură statică cu bostan* (1972, pânză, ulei), redă un interior rustic, unde tărtăcuța, gavanosul negru, bostanii copti și usturoiul se alătură elementelor precum știuleți de porumb și ierburi uscate. Gama caldă de ocru și brun-cărămiziu subliniază ambianța tradițională. Această abordare artistică celebrează materialitatea și valoarea estetică a obiectelor din interiorul tradițional, transformându-le în adevărate relieve culturale. Aurelia Roman în tabloul *Gogoșari*, 1980, pânză pe carton, ulei, a redat o natură statică cu legume. Pe o suprafață de masă acoperită cu o față de masă de culoare deschisă sunt pictați gogoșari de diferite culori (roșii, verzi și oranj). Lucrarea reflectă atmosfera unui colț de casă gospodărești.

Compoziția (scena) de gen

Compoziția de gen integrează toate aceste elemente într-un context narativ, creând scene de viață cotidiană. Acest gen artistic aduce laolaltă:

- Mobilierul rustic și obiectele casnice, plasate într-un cadru armonios (*Masă de pomenire*, 1976 de Mihai Grecu; *Fată în oglindă*, 1976, pânză, ulei de Dimităr Peicev etc.).
- Textilele decorative, care completează atmosfera prin culori și motive tradiționale (*Casa mare*, 1976 de Mihai Grecu etc.).
- Personaje surprinse în activități precum gătitul, cusutul sau întâlnirile de familie, ce sugerează legătura profundă dintre om și mediul său domestic (*Olga Sava din*

Bardar cu copii, 1980, de Aurel David; *Dimitrie Cantemir*, 1973; *Mihai Eminescu în bojdeuca lui Ion Creangă*, 1976, de Mihai Greco etc.).

Prin intermediul compoziției de gen, interiorul tradițional devine un spațiu viu, plin de semnificații, în care fiecare detaliu contribuie la conturarea unei imagini coerente și autentice a vieții rurale. În seria de lucrări semnate de Valentina Rusu Ciobanu, precum *Vizita medicului* (1971) și *În timpul liber* (1973), observăm o clară predilecție pentru compozițiile de interior, care reflectă cu subtilitate atmosfera perioadei sovietice. *Vizita medicului* reconstituie un cadru domestic, în care o femeie, îmbrăcată în halat roșu, ține un copil în brațe, în timp ce un medic examinează cu atenție un prunc, toate detaliile fiind perfect plasate într-un spațiu de o simplitate aproape austera. Pe masă, medicamentele adaugă un element funcțional și simbolic, iar în fundal, o fereastră cu draperie galbenă sugerează deschiderea spre exterior, spre o lume ce rămâne în afara cadrului pictural. Aceste lucrări alături de *Micul dejun* (1979-1980) împărtășesc atmosferă intimă și familiară, dar totodată se integrează perfect în contextul social și cultural al perioadei. Aici se vede că timpul deja dictează similitudini de aspect între interiorul rustic și orășenesc, doar vederea cu peisajul de după geam din fundalul tabloului *Micul dejun* accentuează că de fapt este vorba de zona tipică rurală.

În același context al abordării interiorului ca simbol al unei lumi intime, Aurel David, în lucrarea *Olga Sava din Bardar cu copii* (1980, **Figura 2**), reînvie imaginea unui sat moldovenesc în care atmosfera familială este subliniată de prezența unei femei tinere cu un prunc în brațe, alături de un copil mai mare. Acesta este un portret viu al tradițiilor și valorilor familiale, într-o compunere ce redă atât rusticitatea, cât și amprente simbolice specifice unei perioade istorice controversate. Scaunul lung, tip bancă, acoperit cu un țol descoperă atmosfera respectivă.

În comparație cu cele descrise în contextul perioadei sovietice poate fi analizat și tabloul *Vladimir Lenin* (1972, pânză, ulei, colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei) ce reprezintă un interior cu atmosfera convențională tipică portretelor liderului sovietic bolșevic. Lenin așezat în fotoliu, la o masă, văzut frontal, în interior mobilat. Portretizatul cu brațul drept se sprijină de masă, ținând în mână un creion. Pe masa acoperită cu draperie roșie se află un ziar, cărți, un clondir și un pahar. Culoarea draperiei sau feței de masă apare ca simbol al mișcării bolșevice. Astfel și mai pregnant se observă diferența între principiile decorative și austere abordate de artiști.

Semnificative în acest context sunt tablourile semnate de Dimităr Peicev *Zi de naștere*, 1977, pânză, ulei; *Sergiu Dubinovschi*, 1977, pânză, ulei; *Strămoșii mei*, 1979, pânză, ulei; *Tamara cu geacă*, 1976, pânză, ulei; *Fată în oglindă*, 1976, pânză, ulei;

Pictorul Dimităr Nicolaev, 1978 (Figura 6) pânză, ulei, și altele ce includ în compoziție elemente de interior, mobilier, veselă ce combină elemente de portret și natură statică (uneori peisaj) în compoziții concepute original. Picturalul expresiv le conferă conotații emoționale deosebite.

Figura 5. Glebus Sainciuc. *Tinerețe* (1978, pânză, ulei)



Figura 6. Dimităr Peicev. *Pictorul Dimităr Nicolaev* (1978, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Sursa: Dimităr Peicev, *pictură. Tamara Grecu, ceramică:* [album-catalog] – Ed. 1-a. - [Chișinău]: Cartier, 2023 (Bons Offices), p. 92

Concluzii

Ceea ce unește genurile picturale este capacitatea lor de a reconstrui o reprezentare holistică a interiorului tradițional țărănesc. Mobilierul rustic, textilele decorative și simbolurile geometrice sau florale nu sunt doar elemente estetice, ci și purtătoare de semnificații culturale profunde.

Fiecare gen artistic contribuie la păstrarea și transmiterea valorilor tradiționale, punând în lumină frumusețea unei lumi care continuă să inspire prin simplitatea și autenticitatea sa.

Opere studiate, în ansamblu, formează un mozaic al imaginii sociale, istorice și culturale a perioadei sovietice din anii 1970, în care interiorul tradițional și cotidianul sunt surprinse cu sensibilitate și rafinament. Detaliile din viața cotidiană, imagini de interior și

portretele, toate se încadrează într-o narativitate vizuală ce ilustrează și păstrează un tipar al vremii, devenind astfel un document de referință artistică.

Studierea acestor lucrări ne permite să înțelegem mai profund estetica epocii sovietice și modul în care pictorii moldoveni au transpus realitățile sociale, politice și culturale ale perioadei respective. Această cercetare poate constitui și o sursă pentru designerii de interior și pentru toți cei interesați de studierea trăsăturilor formale și stilistice ale obiectelor și decorurilor tradiționale, ale căror elemente tind spre valorificare și reinterpretare prin prisma diverselor aspecte științifice: artistice, filosofice, estetice, etnografice etc.

Referințe bibliografice

1. TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000): Pictură. Sculptură. Grafică*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018.
2. STAVILĂ, T. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*. Chișinău: Arc, 2019. ISBN 978-9975-0-0519-3
3. SPÎNU, C. *Arta decorativă din RSS Moldovenească*. Chișinău: Epigraf, 2018.
4. BRIGALDA-BARBAS, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Chișinău: Știința, 2002.
5. 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
6. URSACHI, R. *Natura statică în calitate de reflecție a cotidianului uman*. In: *Revistă de științe socioumane*. 2019, nr. 2 (42), pp. 44–55. ISSN 1857-0119.
7. CIOBANU, I. *Natura statică în arta postbelică (1945–1975)*. In: *Arta*, 2013. Ser. Arte vizuale. Chișinău: Garamond, 2013, nr. 1, pp. 102–110. ISSN 2345-1181
8. CIOBANU, I. *Motivul gutuii în creația artiștilor plastici din Republica Moldova*. In: *Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului*, 8-9 oct. 2020, Chișinău. Chișinău: CEP UPS „I. Creangă”, 2020, ser. 22, vol. 4, pp. 284–287. ISBN 978-9975-46-449-9; 978-9975-46-453-6.
9. BUZILĂ, V. *Arta tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Cartier, 2018.
10. BUZILĂ, V. *Pâinea. Aliment și simbol. Experiența sacrului*. București: Gastroart, 2019.
11. MADAN, E. *Mobilierul tradițional din Basarabia: între utilitate și estetică*. In: *Perspective contemporane în etnologie, muzeologie și științele naturii*, 23 oct. 2024, Chișinău. Chișinău: Lexon-Prim, 2024, pp. 38–39. ISBN 978-9975-173-01-8.
12. TOCARCIUC, A. *Considerații privind tipologia textilelor tradiționale de interior din Moldova*. In: *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*, 28–29 sep. 2021. Iași ; Chișinău: 2021, pp. 251–257. ISSN 2558–894X.
13. *Meșteșuguri populare tradiționale moldovenești: (Din colecțiile Bibliotecii Naționale): Bibliografie de recomandare*. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2017. ISBN 978-9975-3096-2-2

EFECTE SPECIALE CU SARE OBȚINUTE ÎN PROCESUL DE PICTURĂ PE MĂTASE NATURALĂ

SPECIAL EFFECTS WITH SALT, OBTAINED IN THE PROCESS OF PAINTING ON PURE SILK

LUDMILA COTELEA-CONDREA,³³

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-4541-8657>

CZU 75-037.3.016:664.41

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.12>

Pictura pe mătase naturală este un gen de artă fină care se caracterizează prin claritatea și transparența culorilor. Efectul sidefat al mătăsii naturale aduce plus valoare lucrării create. Sarea se aplică pe mătasea pictată, pe suprafața umedă. Astfel se obțin efecte extrem de atractive, deși acestea nu pot fi controlate la etapa inițială de lucru. Proprietatea de absorbție sporită a sării reprezintă un avantaj esențial în această tehnică. Umiditatea absorbită de boabele de sare dizolvă parțial vopseaua lăsând urme pe mătase. Aceste urme creează, în ansamblu, linii și pete, condiționate de structura și proprietățile mătăsii. Sarea are două proprietăți esențiale de manifestare pe suprafețele pictate. Poate fi folosită pentru a diminua culoarea ori poate divide pigmenții amestecați în componentele sale inițiale. Artiști basarabeni precum Alexandru Drobaha, Vasile Grama, Alla Uvarova, etc., începând cu anii 70-80 ai sec. XX, au implementat în imprimeul artistic efectele speciale cu sare. Pictura pe mătase naturală, cu efecte de sare, oferă posibilități nelimitate de experimentare artistică.

Cuvinte-cheie: sare, pictură pe mătase, efecte speciale, dispersia culorilor, granule de sare

Painting on pure silk is a genre of fine art characterized by the clarity and transparency of colors. The pearlescent effect of pure silk adds value to the created work. The salt is applied on painted silk while it is still wet. In this way there can be produced extremely attractive effects, though not completely controllable at the first stage of the work. The increased absorption property of salt represents an essential advantage in this technique. The moisture absorbed by the grains of salt partially dissolves the paint leaving marks on the fabric. They create, as a whole, lines and stains, conditioned by the structure and properties of the silk. Salt has two essential properties of manifestation on the painted surfaces. It can be used to lighten the color, and it can break down the mixed pigments into their basic components. Bassarabian artists such as Alexandr Drobaha, Vasile Grama, Ala Uvarov, etc., starting with the 70s-80s of the 20th century, implemented special effects with salt in their silk painting artworks. Painting on pure silk with salt effects offers unlimited possibilities for artistic experimentation.

Keywords: salt, silk painting, special effects, color dispersion, salt grains

Introducere

Pictura pe mătase naturală este un gen de artă fină care se caracterizează prin transparența culorilor. Este un gen de pictură, foarte apropiată de acuarelă prin fluiditatea aplicării culorilor lichide, pe bază de apă. Deși practicarea imprimeului artistic necesită multă precizie și un set de abilități corespunzătoare, tehnica dată a fost practică încă din secolul al IV-lea, e.n., în China – țara de origine al mătăsii naturale. Diversitatea chimonourilor pictate în diverse tematici denotă înalta măiestrie de executare, precizie și măiestrie artistică, fiind exemple reprezentative ale artei imprimeului artistic [1 p. 41-42].

³³ E-mail: linada.arts@gmail.com

De-a lungul timpului, în procesul dezvoltării industriei textile, a apărut o serie largă de materiale naturale, de diferită densitate, structură fibroasă și factură. Proporțional cu acest proces, s-a dezvoltat industria producătoare de pigmenți, coloranți și a soluțiilor de rezervă – gutta. Toate aceste schimbări au rezultat în dezvoltarea fructuoasă al imprimeului artistic, la nivel internațional, fiind pe larg aplicat în designul textil, designul vestimentar, de interior și multe alte domenii artistice.

Se cunosc și se aplică mai multe efecte speciale în imprimeul artistic, cum ar fi: efecte speciale cu alcool, efecte speciale cu zahăr, detergent, pigmenți în formă de pulbere, cu sare, ceară, etc. Dintre toate efectele speciale enumerate, sarea oferă cele mai vizibile efecte, imprevizibile la etapa inițială de lucru dar unice și expresive în progresul realizării lucrării [2 p. 44-45].

Scopul principal al acestei cercetări este de a investiga și analiza inovațiile asociate cu efectele speciale cu sare, aplicate în procesul de pictură pe mătase naturală. Inovațiile tipice imprimeului artistic rezultă din apariția materialelor și a coloranților noi, care prin combinare și experimentare oferă un spațiu vast de cercetare atât la nivel artistic cât și tehnic. Această cercetare are ca obiectiv fundamental aducerea în prim-plan a relevanței și actualității acestui subiect într-o societate caracterizată de schimbarea continuă și rapidă.

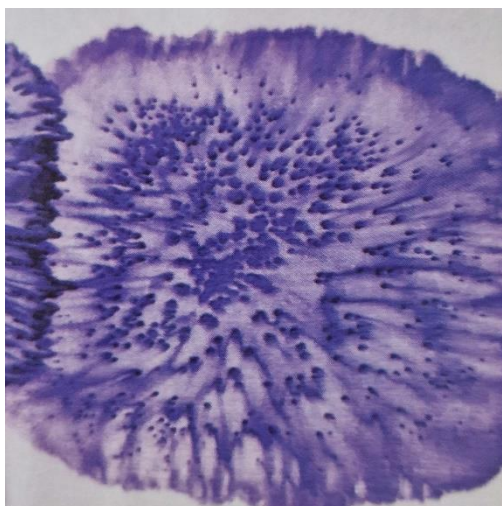
Efecte speciale cu sare pe mătase naturală. Procese de lucru

Principiul de bază, reprezentativ al tehnicii de pictură pe mătase cu efecte de sare, este că sarea atrage și absoarbe umiditatea. Atunci când cristalele de sare sunt aplicate pe suprafața proaspăt pictată, aceasta va dispersa culoarea în diferite direcții creând forme, linii, puncte evidențiate [3 p. 28-31]. Se ține cont de structura mătăsii în țesut, forma și direcția firelor de urzeală și bătătură, densitatea acesteia. Difuziunea culorilor, în mare parte, depinde de acești parametri. Vopselele la fel pot reacționa diferit la cristalele de sare, în dependență de formula chimică a acestora. Pentru a obține efecte mai evidențiate și reprezentative, sarea se aplică pe suprafețe cu un ton cromatic mai intens.

Tipuri de sare

Este de menționat faptul că sarea, în variațiile sale dimensionale, creează efecte diferite pe suprafața mătăsii proaspăt pictate. Sarea de bucătărie va crea efecte de flori, stele mici sau pene (*Imaginea 1*).

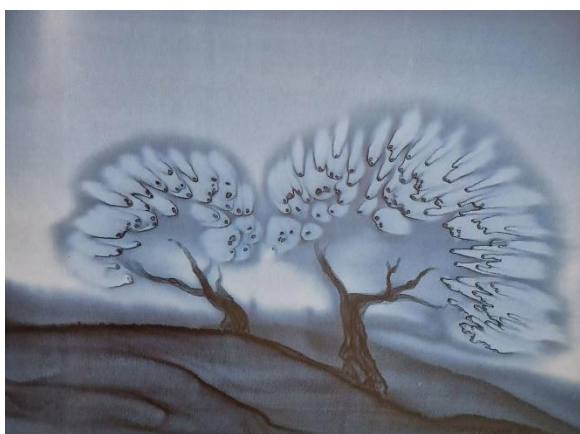
Imaginea 1. Efecte speciale cu sare fină de bucătărie.



Sursa: M. Southan. Begginer's Guide to Silk Painting.

Sarea de mare cu granule mari, de o formă neregulată, este o alegere perfectă pentru crearea unor efecte mai dramatice. Astfel se obțin forme și structuri care amintesc un peisaj, lanțuri muntoase, motive ornamentale, în dependență de ordinea aplicării granulelor de sare pe suprafața mătăsii umede, abia pictate (**Imaginea 2**)

Imaginea 2. Efecte speciale cu sare de mare.



Sursa: S. Hann. A Complete Guide to Silk Painting.

Granulele de sare de o formă mai regulată, sferică, vor produce un design cu linii relativ simetrice. În combinație cu utilizarea vopselelor de fixare termică la fierul de călcat se pot obține efecte și motive ornamentale de precizie înaltă. În acest caz, liniile și structurile obținute cu ajutorul sării pot fi prevăzute și dirijate în procesul de lucru (**Imaginea 3**)

Imaginea 3. Efecte speciale cu granule de sare de o formă regulată, sferică.



Sursa: S. Hann. A Complete Guide to Silk Painting.

Efecte speciale de sare, aplicate de către pictorii basarabeni în procesul de pictură pe mătase naturală

Deși pictura pe mătase naturală este pe larg implementată și valorificată în țările asiatice, aceasta a fost practică activ și pe teritoriul european. Mătasea naturală, caracterizată prin finețe și eleganță, este o sursă continuă de atracție și inspirație, oferind un areal vast de experimentare datorită fuziunii culorilor, a luciului sidefat, dar și a designerilor spectaculoase obținute prin intermediul efectelor speciale aplicate. Pentru teritoriul basarabean pictura pe mătase naturală este un domeniu relativ tânăr, fiind implementat de către plasticieni începând cu anii 50'-60' ai secolului XX. Cu toate acestea, perioade de progres și evoluție fructuoasă a batic-ului basarabean își ia avânt în perioada anilor 70'-80' ai sec. XX [4 p.155-160].

Printre pictorii basarabeni, care au dezvoltat arta batic-ului, preponderent aplicând efectele de sare, enumerăm următorii artiști de valoare: Alla Uvarova, Vasile Grama, Aleksandr Drobaha, etc. Alla Uvarova creează o serie de baticuri impresionante caracterizate prin decorativism abstract. Aceste lucrări, sunt realizate în tehnica baticului rece cu aplicarea parțială a efectelor speciale de sare: *Hotarul luminii* (1998), *Aripa timpului* (1989), *Corabia visurilor* (2001), etc. (*Imaginea 4*)

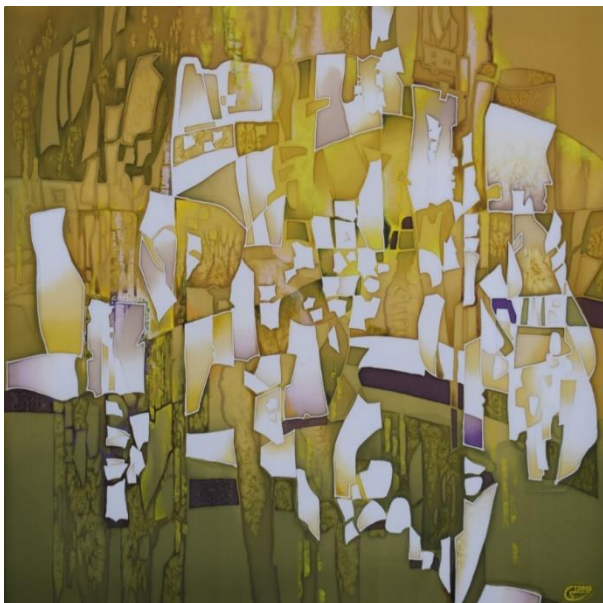
Imaginea 4. A. Uvarova. Corabia visurilor (2001)



Sursa: Arhiva UAP, 90x90 cm, batic.

Plasticianul Vasile Grama, datorită efectelor spectaculoase obținute, a aplicat pe larg sarea în procesul de pictură pe mătase naturală. Cele mai reprezentative batic-uri cu efecte de sare aplicate sunt: *Elegie* (2020), *Tezaurul Orheiului Vechi* (2018), *Pheonix* (2022), etc. (*Imaginea 5*)

Imaginea 5. Tezaurul Orheiului Vechi (2018).



Sursa: Arhiva UAP, 90x90 cm, batic, tehnică mixtă.

Alexandru Drobaha abordează în creațiile sale subiecte și tematici futuriste reprezentate pe mătase naturală prin tehnici mixte, efecte de sare și alcool. Printre ele enumerăm: *Habitat* (1998), *Alcor* (1993), *Insulă* (2009), etc. (**Imaginea 6**)

Imaginea 6. Alcor (1993).



Sursa: Arhiva UAP, 90x115 cm, batic, tehnici mixte.

Concluzii

În final, această lucrare subliniază cu fermitate importanța aplicării efectelor speciale cu sare în procesul dezvoltării picturii pe mătase naturală. ca gen reprezentativ al artelor decorative aplicate.

Tehnicile inovatoare rezultă din dezvoltarea industriei textile, producerea stofelor de mătase naturală, dar și din dezvoltarea industriei chimice, descoperirea și aplicarea diferitor pigmenți și coloranți de origine naturală și artificială. Aplicarea sării în procesul de pictură oferă efecte unice, practic irepetabile, acestea fiind condiționate de fuziunea culorilor, densitatea stofei, dimensiunea și proprietățile chimice ale sării.

Referințe bibliografice

1. SOUTHAN M., T.S. *Begginer's Guide of Silk Painting* . Kent: Search Press,1998. ISBN 0-85532-802-9.
2. MCQUAIL, D. *Mass Communication Theory*. 6th ed. New Delhi: SAGE South Asia Edition, 2010. ISBN 978- 81-321-0579-4 (PB).

3. ALLEN, K. *Emile Durkheim & Functionalism Theory* [online]. [accesat 14 noiem. 2022]. Disponibil: <https://study.com/learn/lesson/emile-durkheim-theory-functionalism.html>
4. DRĂGAN, I. *Paradigme ale comunicării de masă*. București: Șansa, 1996. ISBN 973-9167-54-3.
5. DOBRESCU, P., BĂRGĂOANU, A., CORBU, N. *Istoria comunicării*. București: Comunicare.ro, 2007. ISBN 978-973-711-140-1.
6. LESSO, R. *The Impact of Sigmund Freud's Theories on Art* [online]. [accesat 17 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.thecollector.com/sigmund-freud-theories/>
7. POPESCU, D. *Efectele artei asupra psihologiei noastre* [online]. [accesat 17 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.diane.ro/2020/01/efectele-artei-asupra-psihologiei.html>
8. BALABAN, D. *Comunicare mediatică*. București: Tritonic, 2009. ISBN 978-973-733-313-1.
9. *Paradigma interpretativă în caracterele de cercetare, autori și exemple importante* [online]. [accesat 20 noiem. 2022]. Disponibil: <https://ro.thpanorama.com/blog/cultura-gen>
10. KENNEDY, J., VARRALL, J. *Silk Painting. New Ideas and Textures*. New York: Dover Publications, 1993. ISBN 0-486-27909-X.

REPREZENTĂRI ȘI SEMNIFICAȚII SIMBOLICE ALE MOTIVELOR VEGETALE ÎN TEXTILELE TRADIȚIONALE

REPRESENTATIONS AND SYMBOLIC MEANINGS OF PLANT MOTIFS IN TRADITIONAL TEXTILES

SVETLANA PLAȚINDA³⁴,

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

<https://orcid.org/0000-0002-4113-270X>

CZU 745.52.043:164.02

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.13>

Motivele vegetale din țesăturile tradiționale – covoare, ștergare, fețe de masă și alte textile de uz cotidian sau ceremonial – reprezintă un element fundamental al patrimoniului cultural și studierea acestora este esențială pentru înțelegerea identității artistice și simbolice a comunităților care le-au creat și transmis de-a lungul generațiilor. În primul rând, motivele vegetale reflectă legătura profundă dintre om și natură. Ele nu sunt doar simple ornamente, ci simboluri ale fertilității, vitalității, belșugului și regenerării. Aceste reprezentări codifică mesaje culturale, fiind asociate cu ciclurile vieții, obiceiuri și credințe străvechi. Investigarea motivelor vegetale din țesăturile tradiționale din Republica Moldova nu este doar un exercițiu academic, ci o modalitate de a păstra vie memoria colectivă și de a înțelege mai profund simbolistica artei populare. Cercetările contribuie la consolidarea identității culturale și la transmiterea valorilor tradiționale către generațiile viitoare.

Cuvinte-cheie: motiv vegetal, tradiție, fitomorf, stilizare, simbol

Plant motifs in traditional textiles - rugs, towels, tablecloths and other textiles for everyday or ceremonial use - are a fundamental element of the cultural heritage and their study is essential for understanding the artistic and symbolic identity of the communities that have created and passed them down over generations. First of all, vegetal motifs reflect the deep connection between man and

³⁴E-mail: svetlana.platinda@amtap.md

nature. They are not mere ornaments but symbols of fertility, vitality, abundance, and regeneration. They encode cultural messages and are associated with life cycles, ancient customs and beliefs. Investigating plant motifs in traditional fabrics from the Republic of Moldova is not just an academic exercise, but a way to keep alive the collective memory and to understand more deeply the symbolism of folk art. Research contributes to strengthening the cultural identity and transmitting traditional values to future generations.

Keywords: *plant motif, tradition, phytomorph, stylization, symbol*

Introducere

Motivele vegetale au un rol esențial în decorul țesăturilor tradiționale. Fiind încărcate de semnificații simbolice profunde, ele nu doar înfrumusețau obiectele, ci transmiteau și mesaje culturale și spirituale. Din cele mai vechi timpuri, motivele populare au spus multe lucruri despre spiritualitatea oamenilor. Ele nu aveau doar un rol estetic, ci erau și un mod de exprimare pentru persoana care realiza opera. Aceste motive vegetale, prin simbolistica lor, îmbogățesc țesăturile tradiționale cu semnificații profunde, reflectând credințele și valorile culturale ale comunităților care le-au creat. Cele mai des întâlnite motive ornamentale tradiționale, reinterpretate în arta contemporană – de la prelucrarea artistică a lemnului, tapiserie și pictură, până la prelucrarea artistică a pielii și metalului – sunt profund ancorate în mituri, legende, basme, cântece și obiceiuri populare. Printre acestea, se remarcă și motivele vegetale, precum *bradul, mărul, alunul, bujorul, busuiocul, trandafirul, crinul și macul* [1 p. 68].

În decorul țesăturilor tradiționale motivele vegetale constituie un veritabil document etnografic și artistic, având o importanță comparabilă cu cea a folclorului literar, a muzicii populare, a graiului și a altor manifestări culturale și sociale specifice poporului nostru, reflectând diversitatea căilor de evoluție materială și spirituală, oferind totodată o expresie artistică autentică a identității noastre.

Modalități de reprezentare a motivelor vegetale în decorul țesăturilor tradiționale moldovenești.

Motivele vegetale sunt stilizate în funcție de contextul cultural și tehnicile de realizare, păstrând însă esența formelor naturale. Acestea pot fi redată în mod realist, abstractizat sau geometrizat, având adesea o compoziție ritmică și echilibrată. Printre cele mai frecvente elemente decorative întâlnite în textilele tradiționale se numără: *frunza*, utilizată individual sau în grupuri simetrice, *florile* (maci, trandafiri, bujori, crini), simbolizând frumusețea, fertilitatea și energia vitală; *pomi* (pomul vieții), reprezentat prin brad, măr, alun sau tei, având conotații de regenerare și continuitate; *vița-de-vie*, asociată

belșugului și spiritualității. Motivele vegetale sunt adaptate diverselor tehnici de execuție (*țesut, broderie, croșetare, etc.*), fiecare metodă având un impact asupra modului în care sunt stilizate și compuse.

În decorul țesăturilor tradiționale, motivele vegetale cel mai des intră în categoria formelor liber desenate sau negeometrice. Tehnicile țesutului, broderiei impune o anumită geometrizare și desigur, întâlnim și ornamente în care modul de tratare geometric se combină cu cel liber desenat, în funcție de tehnica folosită, redarea motivelor ornamentale vegetale s-a făcut în trei modalități:

1. Prima tipologie decorativă se caracterizează printr-o stilizare accentuată, în care formele vegetale sunt redade printr-un realism esențializat, conducând la o geometrizare progresivă. Acest proces de abstractizare determină o coexistență între ornamente mai puțin frecvente și forme evolute, percepute ca expresii ale unei sinteze artistice desăvârșite. În această abordare, tendința de simplificare formală atinge un nivel în care floarea este transpusă integral în structuri geometrice, precum romburi sau pătratul. Această transformare vizuală generează o suprapunere terminologică, reflectată în utilizarea termenului „pup”, care desemnează atât figura geometrică, cât și elementul floral, subliniind astfel fuziunea dintre simbolistica florală și codificarea geometrică în ornamentica textilă.
2. Această categorie decorativă se caracterizează printr-o redare figurativă fidelă, menită să reproducă forma naturală a elementelor vegetale cu un grad ridicat de realism. Tendința predominantă este cea a desenului liber, în care liniile curbe conferă o fluiditate organică reprezentărilor, facilitând identificarea speciilor florale. Această abordare presupune o atenție deosebită la detalii, urmărind transpunerea cât mai exactă a trăsăturilor distinctive ale florilor, de la conturul petalelor până la structura fină a frunzelor și tulpinilor. Printr-o astfel de interpretare, ornamentica textilă reflectă influența directă a naturii asupra artei populare, păstrând elemente vizuale recognoscibile și evidențiind preocuparea pentru verosimilitate în reprezentare.
3. A treia modalitate de abordare decorativă constă în îmbinarea elementelor geometrizate cu cele liber desenate, creând o armonie vizuală între stilizarea abstractă și reprezentarea figurativă. Adesea, motivele geometrice, caracterizate prin simetrie și repetiție, coexistă cu forme organice inspirate direct din natură, menținând o legătură stilistică strânsă cu modelul transpus. Această asociere reflectă atât tendința de simplificare și codificare simbolică a motivelor vegetale, cât și dorința de a păstra trăsăturile esențiale ale formei originale. Prin urmare, ornamentica

tradițională reușește să îmbine abstractizarea cu fidelitatea față de natură, oferind astfel o expresie artistică echilibrată între convențional și naturalist.

Reprezentările motivelor vegetale domină toate formele naturale folosite în ornamentația textilă tradițională și contemporană. Până în prezent un număr colosal de obiecte de artizanat și țesături moderne, poartă amprenta interpretărilor artistico-plastice a motivelor naturale. După cum susține Gheorghe Mardare: „Mai mult de jumătate din covoarele vechi basarabene conțin imagini fitomorfe simbolice și puternic stilizate, care de la sfârșitul secolului XIX sunt treptat înlocuite cu imagini vegetal realist-naturaliste” [2].

În cadrul elementelor ornamentale de inspirație vegetală, *frunza* constituie unul dintre cele mai vechi și frecvent utilizate motive decorative în majoritatea obiectelor de artă textilă. Din punct de vedere morfologic, aceasta prezintă, de regulă, o formă ovală, cu limbul prelungit și vârful ascuțit. În compozițiile decorative, frunza apare dispusă predominant în configurații trigeminate sau bigeminate, iar reprezentările solitare sunt întâlnite mai rar. Organizarea sa în cadrul motivelor ornamentale poate fi simetrică sau asimetrică, fiind adesea integrată în ansambluri compoziționale alături de tulpini sinuoase, care contribuie la redarea unor structuri vegetale stilizate. În funcție de tehnica de țesere utilizată, frunza poate sugera diverse specii vegetale, precum bradul, stejarul sau vița-de-vie, etc., această tehnică (*țesutul curb*) este mai specifică țesutului oltenesc, care de cele mai multe ori urmărește liber forma frunzei sau a florii care se țese, în celelalte regiuni aceste elemente decorative sunt mult mai geometrizate. Țesutul curb Palmeta (floare sau frunză) a pătruns în repertoriul artei populare românești prin intermediul artei culte din perioada feudală. Acest motiv a fost foarte răspândit în evul mediu moldovenesc (secolele al XV-lea și al XVI-lea) și a trecut, cu timpul, în arta populară, fuzionând cu ornamente fitomorfe tradiționale [3, p. 14]. Motivele vegetale sunt, cu excepția frunzelor și florilor, motive decorative complexe care îmbracă forme deosebite în funcție de regiune și de perioadă.

În spațiul românesc, motivele vegetale au fost profund integrate în tradițiile artistice și meșteșugărești, atât în arta populară, cât și în arta decorativă religioasă și laică. În arta textilă tradițională românească, motivele vegetale, precum *vița-de-vie*, *spicul de grâu*, *floarea-soarelui*, și *frunza de stejar*, au fost adesea utilizate, având semnificații spirituale și erau asociate cu fertilitatea, rodnicia și prosperitatea. Aceste motive nu doar înfrumusețază obiectele, dar reflectă și legătura profundă a oamenilor cu natura. L. Blaga, în *Trilogia culturii* afirmă că: „Ornamentica artei populare românești alcătuită din semne, din linii îndrăznețe, din linii curbate, din motive geometrice, poate fi considerată ca o mărturisire a duhului unei generații către cealaltă” [4].

Semnificațiile simbolice ale motivelor vegetale în decorul țesăturilor tradiționale

În textilele tradiționale, motivele vegetale nu au doar un rol decorativ, ci și unul simbolic, reflectând credințele, valorile și aspirațiile comunității. Acestea sunt utilizate în decorarea covoarelor, ștergarelor, a textilelor de uz casnic, fiecare element având o semnificație precisă legată de viața omului, fertilitate, protecție și continuitate. Astfel, reprezentarea motivelor vegetale în textilele tradiționale reflectă o îmbinare armonioasă între estetică, simbolism și funcționalitate, constituind un element definitoriu al identității culturale. Motivele vegetale cu funcție artistco-decorativă așa precum *busuiocul macul*, *trandafirul*, *bujorul* și altele sunt și simboluri cu profunde semnificații spirituale, atât în folclor cât și în arta ornamentală, cunoscuți ca pomi ai vieții, sunt *bradul*, *mărul*, *alunul*, *teiul* – simboluri vegetal-fertilizatoare ce se raportează la condițiile vieții și creației, motiv pentru care au căpătat conotații de pomi ai vieții. Perpetuarea și revalorificarea acestor ornamente se face din considerente artistice și arhetipale [5].

Interacțiunea profundă dintre om și vegetația înconjurătoare a condus la o diversitate bogată a reprezentărilor fitomorfe în ornamentica țesăturilor tradiționale. Pe lângă motivele florale, decorul acestora include reprezentări de *arbori*, *crengi*, *vrejuri*, *frunze*, *fructe*, *ghirlande*, *buchete sau coronite*, fiecare având o simbolică specifică. Literatura de specialitate sugerează că primele reprezentări vegetale au fost inițial semne codificate ale unor mituri arhaice, transmise și reinterpretate de-a lungul timpului. Procesul continuu de adaptare și stilizare a acestor simboluri a condus la transformarea lor, astfel încât formele și semnificațiile originale sunt dificil de reconstruit în mod clar. Dintre toate motivele fitomorfe, reprezentarea pomilor ocupă un loc central în ornamentica textilă tradițională. Aceștia apar pe diverse categorii de textile, fiind redați în multiple forme și tehnici, cu o dezvoltare deosebit de amplă în compozițiile lăicerelor și, mai ales, ale scoarțelor. În cele mai multe cazuri, speciile arborilor nu sunt clar identificate, deoarece printr-o combinație de linii drepte și frânțe este exprimată doar ideea generală de pom. Totuși, bradul se distinge cel mai clar, având o prezență semnificativă în ciclurile esențiale ale vieții – naștere, nuntă, moarte – ceea ce i-a conferit statutul de „Pom al Vieții”, cu diverse funcții etno-culturale. Etnologul Romulus Vulcănescu subliniază această semnificație afirmând că „... creația Cosmosului a fost concomitentă cu cea a Arborelui Cosmic, care la români a fost și a rămas întruchipat prin brad, prin semnificațiile lui arboricole de arbore al vieții, de arbore ceresc, de arbore cosmic” [2]. Răspândirea motivului bradului în ornamentica textilelor de casă se explică prin adaptabilitatea sa la stilizare, ceea ce a facilitat reproducerea sa în tehnicile de țesut și broderie. De-a lungul timpului, prin adăugarea unor elemente complementare la forma sa inițială, a luat naștere o gamă variată de motive fitomorfe, cunoscute sub denumiri

precum „copăcei”, „pomșori” sau „pere”. Aceste ornamente, realizate cu micală fie prin țesere, fie prin cusături minuțioase, constituie reinterpretări simbolice ale aceluiași arhetip ancestral—cultul Pomului Vieții – motiv simbolic răspândit la toate popoarele, are diferite configurații și există multe mituri legate de el- *arborele neamului*, *arborele genealogic* – întâlnit în ultimul timp în descifrările unor cercetători de arhive ale familiei ori *arborele înțelepciunii*, *arborele binelui și răului*, al visului irealizabil (**Figura 1**).

Figura 1. Reprezentări ale pomilor în decorul covoarelor basarabene.



1.Motivul Pomului brăduț cu flori de busuioc. Păretar sf. sec. XIX



2.Motivul Pomului vieții. Scoarță sec. XIX. Muzeul Ținutului Cahul.



3.Motivul Pomului vieții. Păretar sec. XIX. Colecția MNEIM



4.Motivul pomului. Păretar sf. sec. XVIII. Colecția MNEIM



5. 4.Motivul pomul vieții in vas. Covor înc. sec. XIX. Colecția MNEIM

În ornamentica ștergarelor tradiționale, motivele vegetale ocupă un loc central, reflectând o profundă legătură cu natura. Copacul și ramurile sale stilizate sunt simboluri ale trăinicieii, înțelepciunii, regenerării și continuității vieții (**Figura 2**).

Alt element întâlnit frecvent este *frunza de viță de vie*, însoțită de ciorchini de struguri, brodați în nuanțe de verde, mov sau albastru. Aceste reprezentări sugerează nu doar specificul ocupațional al comunităților situate în apropierea podgoriilor, unde viticultura și comerțul cu vin erau activități esențiale, ci și ideea de belșug și prosperitate. De asemenea, frunzele verzi și florile viu colorate, frecvent utilizate în decorul textilelor tradiționale – ștergare, fețe de masă, piese vestimentare – sunt expresii ale prosperității și abundenței [6].

Figura 2. Reprezentări ale pomilor în țesături tradiționale brodate și croșetate.

			
1. Motivul Pomul vieții. Prosop de nuntă Comuna Țibuleuca, Dubăsari. 1886	2.Pomul vieții cu păsări și ruje. Prosop de ritual, restaurat de Parascovia Secieru-Harbusaru.	3. Motivul Pomului vieții cu păsări. Prosop la oglinda de perete. 1938 [9, p. 8]	4. Motivul Pomului vieții. Prosop s. Selemet, raionul Cimișlia.

Pomul vieții, în compoziția fitomorfă semnificativă pentru tematica ornamentală moldovenească este prezent atât sub forma tiparului elenistic *kantaros-ul cu flori și păsări* —cât și sub aceea a tipului *iranian* (integral sau parțial). *Vasul cu flori* apare mai ales pe cusături, în timp ce *arborele vieții* ca transpunere locală a tiparului plastic iranian —îl întâlnim în special pe scoarțe. Variantele acestui simbol dendrolatric al fertilității terestre merg de la forme puternic stilizate, schițate doar prin câteva elemente esențiale, până la reprezentări baroce, cu florescența plantei mult amplificată. Pe ștergare, fețe de masă și prostiri de pat, *pomișorii* sunt încadrați adesea de păsări afrontate sau alternează cu ornamente antropomorfe (**Figurile 2, 3**). O variantă a arborelui mirific autohtonizat (știm că la dacoromâni *pomul vieții* era închipuit ca un „măr de mărgărit cu mere de aur”, imagine ce a lăsat ecouri în basmul fantastic și în colinde) apare sub înfățișarea realistă a unui măr. Străjuind de obicei locul de întâlnire al îndrăgostiților, tulpina acestui măr se identifică adesea cu stâlpul de la cumpăna fântâniei. Vechiului simbol i s-a dat astfel o nouă funcționalitate, legată de viața de toate zilele.

Semnificații simbolice ale florilor în țesăturile tradiționale

Florile ocupă un loc central în repertoriul simbolurilor vegetale, fiind prezente atât în credințele și obiceiurile tradiționale, cât și în manifestările artistice. Acestea sunt asociate în mod deosebit cu cele două mari cicluri esențiale ale existenței umane: ciclul calendaristic și ciclul vieții. În cultura tradițională, majoritatea credințelor și practicilor legate de flori derivă din cultul ancestral al fertilității și fecundității, atestat în spațiul carpato-danubian și strâns corelat cu practicile agricole.

În ceea ce privește reprezentările decorative, florile se regăsesc într-o diversitate de forme și stilizări, predominante fiind cele inspirate din flora spontană și apar frecvent în arta populară, dar și în practicile magico-rituale. Cercetând diverse textile tradiționale și reprezentări ale motivelor vegetale, am încercat să evidențiem valorile celui mai frecvent motiv vegetal întâlnit în arta și credința populară autohtonă – busuiocul. Floare a dragostei, el readuce, în plan simbolic, bogăția verii, care, împreună cu focul din vatră și culorile expresive ale covoarelor, lungeste frumusețea și intensitatea solară a verii. În cadrul decorului covoarelor basarabene, motivul *busuiocului* se regăsește sub trei variante distincte de reprezentare, conform cercetărilor realizate de Gheorghe Mardare, aceste variante reflectă diversitatea stilistică și semnificațiile simbolice asociate acestui element vegetal, evidențiind atât influențele tradiționale, cât și adaptările estetice specifice diferitelor regiuni și perioade de execuție a țesăturilor. Motivul florii de busuioc cu patru petale este cea mai veche și mai

des întâlnită, foarte stilizată și văzută de deasupra, în proiecție frontală, fiind aranjată pe vârstele din curmezișul covorului poate alcătui motivul principal al decorului (**Figurile 3, 4**).

Figura 3. Motivul busuiocului cu patru petale. Fragment din lăicer, mijlocul sec. XIX. Regiunea Cernăuți, S. Mămăliga

Figura 4. Motivul busuiocului cu patru petale. Fragment din păretar lat cu motivele stelelor și florilor de busuioc. Anii 60-70 ai sec. XIX, reg. Cernăuți.

Figura 5. Floare de busuioc redată în proiecție de profil. Fragment din păretar. Înc. sec. XIX. Colecție MNEM din Chișinău.

Figura 6. Motivul florii de busuioc. Fragment din păretar îngust, mijlocul sec. XIX. Satul Slobozia. Privat.



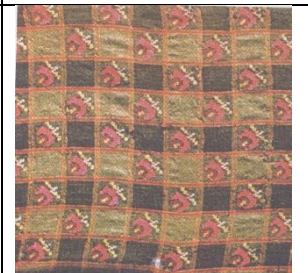



Această variantă de floare de busuioc aplicată în decorul covoarelor basarabene este cea mai frecvent întâlnită, fiind observată deja în unele mostre de țesături la hotarul dintre secolele XVIII și XIX. Cel mai des, însă, motivul busuiocului se combină cu motivele stelei, roților focului și norului, ca expresie a dorinței de a avea roade îmbelșugate. Floare de busuioc redată în proiecție de profil – o altă metoda de reprezentare a busuiocului și este cea în forma unei steble mari sau foarte mici redată în proiecție de profil. În această variantă imaginea busuiocului seamănă cu cea a garoafei sălbatice de câmp (**Figurile 5, 6**). Floare de busuioc în forma bobocului de floare - ilustrează modelul „comprimat” ori redus la maximum al florii de busuioc, căpătând astfel forma unui boboc de floare. Această variantă o întâlnim cel mai des aranjată pe bordurile mai multor covoare, uneori pe fundalul unor fâșii policrome iar alteori, constituind chiar decorul întregului câmp al covorului. Fiind alăturat altor motive, busuiocul capătă nuanța unei expresivități metaforice în contextul unor urări de bunăstare, noroc, bucurie și belșug [2].

În repertoriul motivelor vegetale utilizate în țesăturile tradiționale din lână sau fibre vegetale, întâlnim frecvent *trandafirul*, fiind asociat în simbolistica populară cu dragostea, demnitatea și frumusețea. Cu toate acestea, prezența sa în ornamentica tradițională basarabeană este o inovație relativ recentă, câștigând popularitate abia începând cu mijlocul și a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Răspândirea motivului trandafirului în arta decorativă a fost influențată semnificativ de contactele comerciale și culturale cu mediul

urban și cu alte spații geografice, precum Polonia, Rusia și Ucraina. Această influență s-a manifestat în special prin intermediul mărfurilor industriale – șaluri și batiste decorate cu trandafiri viu colorați – care au stimulat integrarea acestui simbol floral în țesăturile basarabene. În consecință, trandafirul poate fi considerat prima floare „migratoare” adoptată în ornamentica textilă tradițională. O particularitate a reprezentării trandafirului în țesăturile basarabene constă în contrastul dintre variantele sale stilistice. Se întâlnesc atât interpretări naturaliste, elaborate cu precizie și rafinement, cât și versiuni geometrizate, schematică sau chiar hipertrofiate. Această diversitate stilistică reflectă atât procesul de adaptare a motivului floral la specificul estetic al artei populare, cât și influențele urbane asupra meșteșugului tradițional. În acest context, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, realizarea unor modele ornamentale complexe cu trandafiri a implicat contribuția decoratorilor profesioniști, ceea ce a condus la o diversificare și rafinare a compozițiilor textile (*Figurile 7, 8*). Evoluția motivului trandafirului în ornamentica textilă basarabeană între tradiție și transformare ideologică capătă o vizibilitate deosebită în decorul țesăturilor tradiționale în perioadele mai recente, devenind un element decorativ frecvent întâlnit pe diverse suporturi textile. În special, acesta apare dispus pe fundalul pătrățelelor cunoscute sub denumirea de „dame”, fiind utilizat în ornamentica cioltarelor destinate mirilor și vorniceilor, pe lădare și războaie, fenomen care persistă până la mijlocul secolului al XX-lea (*Figurile 9, 10*).

O analiză mai aprofundată a acestui proces relevă că popularitatea trandafirului ca motiv central în covoarele de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX nu este doar rezultatul unei evoluții stilistice, ci și o consecință a unor transformări socioculturale și ideologice. Un factor determinant în această schimbare a fost criza iconografiei tradiționale, determinată de erodarea fundalului său ideologic ca urmare a procesului de „ateizare” a comunităților rurale. Pe măsură ce simbolurile religioase tradiționale au fost marginalizate, motivele decorative florale, precum trandafirul, au câștigat tot mai mult teren, devenind un substitut vizual în decorul țesăturilor. Această tranziție subliniază modul în care arta populară s-a adaptat la noile realități sociale și culturale, transformându-se într-un spațiu de sinteză între vechi și nou, între sacru și laic. Astfel, trandafirul nu doar că s-a impus ca element decorativ major în ornamentica textilă, dar a devenit și un simbol al schimbărilor de paradigmă în cultura vizuală tradițională basarabeană.

<p>Figura 7. Fragment de păretar, sec. XIX, cu motivul florii de <i>trandafir</i>. Colecția MNAP. Chișinău.</p>	<p>Figura 8. Fragment de păretar sec. XIX, anii 50, cu motivul florii de <i>trandafir</i>. Colecția MNEIN. Chișinău</p>	<p>Figura 9. Flori de <i>trandafir</i>. Păretar în "dame". Anii 50 ai se. XX. Ștefan Vodă.</p>	<p>Figura 10. Motivul florii de <i>trandafir</i>. Fragment din lădar. Începutul sec. XX. Ștefan Vodă.</p>
			

Afinități evidente cu trandafirul, prin valențele sale simbolice îl prezintă și *bujorul* care, fiind asociat în tradiția liricii populare, în special în cântece și balade, cu frumusețea, vitejia și demnitatea masculină. În ceea ce privește ornamentica textilă, imaginea bujorului pătrunde în iconografia textilelor tradiționale la începutul secolului al XX-lea, manifestându-se predominant în reprezentări aproape naturaliste. Trecând prin filtrul tendințelor artistice moderne, bujorul dobândește expresii stilistice influențate de curente neobaroce, neoclasice și chiar neo-rococo, ceea ce a condus la apariția unor denumiri sugestive precum „Colacul mirelui”, „Coronița miresei” sau „Junii”.

Pe lângă aceste reprezentări florale, în covoarele basarabene sunt integrate și imagini stilizate ale unor ramuri de stejar, nuc sau viță-de-vie, alături de flori precum lăcrămioara și stânjenelul. Analiza acestor evoluții iconografice subliniază caracterul târziu și interpretarea aproape naturalistă a noilor motive decorative din covoarele basarabene.

Indiferent de încărcătura lor semantică, ornamentele vegetale pot fi redată sub formă geometrizată sau realistă. În prima categorie sânt incluse numeroase motive ornamentale străvechi. Multe dintre acestea, pornite de la o motivare realistă, supuse în decursul vremii unor repetate observații de prelucrare și abstractizare, au ajuns să-și piardă sensul inițial. Grupuri de semne astrale, motive cosmogonice străvechi, nu-și mai păstrează implicațiile magice în conștiința creatoarelor de frumos, fiind preluate în virtutea tradiției și, mai ales, datorită expresivității lor plastice. Geometrismul, cunoscut și sub denumirile de „mod elementarizant” sau „stihial”, este un atribut al tuturor categoriilor de ornamente. Diversitatea sensurilor pe care le-a avut inițial semnul ornamental stilizat face uneori imposibilă intuirea justă a originii sale reale [7 p. 64].

Concluzii

Motivele vegetale din țesăturile tradiționale nu au doar un rol estetic, ci constituie și un mijloc de exprimare a identității culturale și spirituale. Încărcate de simbolism, aceste ornamente reflectă credințele, valorile și viziunea asupra lumii a comunităților care le-au creat. Transmise din generație în generație, ele continuă să îmbogățească obiectele decorative, fiind reinterpretate și adaptate în arta contemporană, păstrând astfel vie legătura cu tradiția.

Acest studiu subliniază faptul că motivele vegetale din țesăturile tradiționale moldovenești nu sunt doar elemente decorative, ci și purtătoare de simboluri, identități culturale și narative specifice. Prin reconstituirea repertoriului ornamental fitomorf, cercetarea contribuie la o mai bună înțelegere și valorizare a patrimoniului cultural. Analiza materialelor textile tradiționale relevă atât diversitatea stilistică și cromatică, cât și o remarcabilă continuitate a motivelor în creațiile contemporane, demonstrând astfel persistența și relevanța acestor forme artistice în expresia identității locale.

Referințe bibliografice

1. COMAN, M. *Mitologie populară românească*. Vol. I. București: Minerva, 1986.
2. MARDARE, Gh. *Arta covoarelor vechi românești basarabene: magia mesajului simbolic*. Chișinău: Bons Offices, 2016.
3. MOISEI, L. Valorificarea motivelor ornamentale tradiționale în arta contemporană. In: *Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului: materialele conf. intern. "80 de ani ai Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău*", 8–9 oct. 2020. Chișinău: CEP UPS „I.Creangă”, 2020.
4. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
5. CIUBOTARU, I. *Ornamente populare tradiționale în zona Botoșanilor: cusături, țesături*. Botoșani, 1982.
6. SECRIERU-HARBUZARU, P. *Mit, ritual, tradiție în arta croșetării și broderiei din Basarabia*. Chișinău: Gardian, 2009.
7. VULCĂNESCU, R. *Coloana cerului*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1972.

THE PAGODA SYMBOL IN 17TH-18TH CENTURY CHINESE AND EUROPEAN PORCELAIN: A CROSS-CULTURAL STUDY OF CULTURAL FILTERING AND CULTURAL MISREADING

SIMBOLUL PAGODEI ÎN PORȚELANUL CHINEZESC ȘI EUROPEAN DIN SECOLELE XVII-XVIII: UN STUDIU TRANSCULTURAL AL FILTRĂRII CULTURALE ȘI INTERPRETĂRII CULTURALE GREȘITE

LI XINXIN,³⁵

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-5277-7612>

IARÎNA SAVIŢKAIA-BARAGHIN,³⁶

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9581-6744>

CZU 738.1.046:726.1](510+4)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.14>

This study analyzes the pagoda symbol in 17th-18th century Chinese and European porcelain to explore the roles of cultural filtering and cultural misreading in cross-cultural exchanges. The research finds that after the pagoda symbol entered Europe, it was not only imitated and adopted by artists but also underwent a significant transformation, reflecting the differences and fusion of Chinese and Western cultural mindsets. Unlike the religious and philosophical meanings of the pagoda in the Chinese tradition, European artists simplified and formalized the symbol, transforming it into an "exotic" emblem. The transformation of the pagoda symbol reveals the aesthetic collisions and cultural adaptation processes in cross-cultural exchanges, reflecting the multiple meanings and functional shifts of symbols in different cultural contexts.

Keywords: Pagoda symbol, cultural filtering, cultural misreading, cross-cultural communication, porcelain, the 17th-18th centuries

Această cercetare analizează simbolul pagodei în porțelanul chinezesc și european din secolele XVII-XVIII, explorând rolurile filtrării culturale și interpretării greșite în cadrul schimburilor trans-culturale. Studiul constată că, după ce simbolul pagodei a ajuns în Europa, nu a fost doar imitat și adoptat de artiști, ci a suferit și o transformare semnificativă, reflectând diferențele și fuziunea mentalităților culturale chineze și occidentale. Spre deosebire de semnificațiile religioase și filozofice ale pagodei în tradiția chineză, artiștii europeni au simplificat și formalizat simbolul, transformându-l într-o emblema „exotică”. Transformarea simbolului pagodei dezvăluie coliziunile estetice și procesele de adaptare culturală în schimburile trans-culturale, reflectând multiple semnificații și schimbări funcționale ale simbolurilor în contexte culturale diferite.

Cuvinte-cheie: Simbolul pagodei, filtrare culturală, interpretare culturală greșită, comunicare trans-culturală, porțelan, secolele XVII-XVIII

Introduction

During the 17th and 18th centuries, cross-cultural exchanges between China and Europe flourished unprecedentedly, with porcelain serving as a crucial medium between the

³⁵ E-mail: 952442064@qq.com.

³⁶ E-mail: braghin@amtap.md

two civilizations. The introduction of Chinese porcelain, particularly its exquisite decorations, sparked significant interest among European artists. During this period, the pagoda emerged as a quintessential Chinese symbol, frequently appearing in the decoration of Chinese and European porcelain. It not only carried the profound connotations of traditional Chinese culture but also underwent reinterpretation and transformation within the European cultural context. Porcelain was more than just a material commodity; it became a vessel for the interaction of artistic styles and aesthetic concepts during the early stages of globalization. This article aims to analyze the pagoda motif in Chinese and European porcelain from the 17th to the 18th centuries, exploring the roles of cultural filtering and cultural drift in cross-cultural exchanges. Specifically, it will examine how the pagoda motif was transformed, received, and recreated in the cultural exchange between China and Europe, shedding light on the aesthetic collisions and fusions within this process of cultural translation.

The Cultural Background and Significance of the Pagoda

The pagoda holds profound significance within traditional Chinese culture. From a religious perspective, it symbolizes Buddhism and serves as a structure for housing Buddhist relics and scriptures. In Chinese philosophy, particularly in Daoist and Confucian thought, the pagoda is regarded as a unique pathway to connect with "Heaven." Its structure is often interpreted as a link between Heaven and Earth, embodying the concept of "the unity of Heaven and humanity".

Pagoda patterns on porcelain typically appear within landscape motifs. These motifs, also known as "landscape pavilion patterns" or "garden landscape patterns," primarily feature decorative elements such as pavilions, gardens, lakes, rocks, trees, mountains, and rivers. Their origins can be traced to the tradition of Chinese landscape painting, from which they were adapted [1 p. 1]. The origins of landscape motifs can be traced back to the Tang Dynasty, particularly in the Changsha Kiln (mid-8th to 10th century), where such patterns began to emerge. The characteristics of this period closely resembled the early landscape paintings of the Wei and Jin Dynasties (A.D.220-420), where landscapes primarily served as backgrounds for figure paintings. It was not until the Ming Dynasty that landscape motifs with truly independent significance began to appear.

The artifact A-699, Blue-and-white dish with a riverscape (*Figura 1*), currently housed in the British Museum, was produced in Jingdezhen during the Xuande reign of the Ming

Figura 1. *Blue-and-white dish with a riverscape*
1540-1600 China



Source: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-A-699

Dynasty. The center of the circular dish depicts a “two shores along one river” landscape scene. In the foreground, located in the lower right corner of the composition, there is a seven-story pagoda and a partially visible rooftop of another structure, surrounded by alternating layers of rocks and trees. The central area of the scene uses blank space to represent the water body, where a small boat with two figures is depicted—one rowing and the other seated in contemplation. The distant shoreline mirrors the foreground, featuring rocks and trees, with additional flying birds added to enrich the composition. The entire scene combines movement and stillness, blending void and substance, embodying the composition and aesthetic atmosphere typical of Chinese literati landscape paintings.

The Reception of the Pagoda Motif in Europe

In the mid-17th century, Dutchman Joan Nieuhof, a member of the Dutch East India Company, travelled to China. During his stay, he visited the renowned Porcelain Pagoda of Nanjing, an imposing and exquisite nine-story glazed structure that left a profound impression on him.

Upon returning to Europe, Nieuhof introduced the pagoda to European society through his book, *An Embassy from the East-India Company*, which combined text and illustrations to vividly depict this architectural marvel (**Figura 2**).

In fact, as early as the 16th and 17th centuries, information about the Porcelain Pagoda had already been transmitted to Europe through various Western missionaries and diplomatic missions. However, it was the publication and widespread circulation of Nieuhof's book that

truly ingrained the recognition of the pagoda as a symbol of China in European consciousness. Nieuhof not only used a combination of text and images to provide Europeans with a detailed portrayal of the pagoda but also frequently included depictions of other pagodas across China. He emphasized that nearly every Chinese city boasted of a beautiful pagoda, thereby reinforcing the association between pagodas and China. The decorative patterns on export porcelain from the Ming and Qing dynasties are typical cultural symbols with a dissemination attribute. These symbols were formed through interactions between various ethnic groups and societies, possessing strong cultural symbolism and representativeness. As Ernst Cassirer stated, all externalized forms of culture are essentially symbolic expressions [2 p.101]. From this point forward, the pagoda began to symbolize China in the European imagination, forming the semiotic structure of "Pagoda = China." Consequently, the pagoda became a representative motif in Chinoiserie designs, seamlessly aligning with the European fascination with Chinese aesthetics [3 p. 22].

The Transformation of the Pagoda Motif in European Porcelain

Once the referential meaning of the pagoda motif was established, it began to appear frequently in decorative patterns on porcelain. Due to differences in cultural contexts, the transformation of these decorative motifs had to take into account the aesthetic psychology of the receiving culture. Unlike the subtle and indirect expressions found in Eastern cultures, Westerners are accustomed to more direct expressions of thoughts and ideas. The portrayal of the pagoda hidden within a landscape scene did not resonate with Europeans. Instead, the centralization and prominence of the pagoda motif better aligned with European aesthetic preferences. Therefore, artisans emphasized the central image of the pagoda when designing decorative patterns. This process was not just a formal adjustment but also a cultural adaptation, resulting in a fusion of two cultures on the visual-symbolic level.

At that time, Europe had two ways to acquire porcelain and ceramics: local ceramic manufacturing factories and imported foreign-export porcelain, including custom-made pieces. For example, as shown in *Figura 3*, a Ming Wanli period blue-and-white porcelain dish with a pagoda motif.

The central design features a seven-story pagoda with a pair of phoenixes in front and a pavilion further in the foreground. From the pattern and composition, it is clear that this is an export porcelain piece. This composition style was not popular in the domestic Chinese market, where blue-and-white porcelain emphasized meaning and blank space. In contrast, the porcelain exported to Europe emphasized fullness and decoration. This aesthetic difference is fused in this Ming Wanli period blue-and-white pagoda-patterned dish, which retains the delicacy of Chinese art while satisfying the European demand for complex decoration.

Figura 3. *Ming Wanli Blue-and-White Porcelain Plate 1573–1619*



Source: Museum of Applied Arts, Vienna

Figura 4. Inkstand, The Bow Porcelain Factory, 1750.



Source: https://m.fx361.cc/news/2019/0712/14560941.html?utm_source=c

In the process of cross-cultural communication between China and Europe, the phenomenon of cultural filtering is particularly evident in the transformation of the pagoda motif. Cultural filtering refers to the process through which symbols, ideas, values, and forms from the source culture are selected, interpreted, and recreated when they enter the target culture. This concept emphasizes that intercultural communication is not a simple "copy-paste" process, but rather a dynamic, selective, and adaptive one, often accompanied by the reconstruction of meaning and the variation of symbols.

Figura 1 is an inkstand made by the Bow Porcelain Factory in England in 1750. The body of the piece features a simplified four-tier pagoda, and its design reflects the abstract understanding of the pagoda form by European artists.

From the image, the pagoda's design conveys its multi-layered, conical structure through just a few brushstrokes.

However, these strokes do not communicate the deep religious, philosophical, or symbolic meanings of the pagoda in Chinese culture. In this process, Europe's interpretation of the pagoda symbol was constrained by its framework for understanding Eastern cultures. This interpretation was more based on the imagination of "exoticism" than on the profound connotations of the symbol in Chinese culture. In traditional Chinese culture, the pagoda, as a symbol of Buddhist architecture, carries religious and philosophical significance. However, in cross-cultural transmission, these rich cultural backgrounds are often simplified or overlooked. The pagoda symbol was viewed by the West as an exotic visual symbol, with its multi-layered and spire-like form becoming the only elements captured and reproduced. This is an example of cultural filtering in cross-cultural communication.

In 1768, the ceramic brand Elizabeth Berkley produced a punch bowl (*Figura 5*), depicting a decorative scene titled "The Chinese Emperor's Audience with the Great Tatar." In the background, a four-tiered pagoda is visible, accurately represented in its form. However, Chinese pagodas traditionally have an odd number of tiers, as odd numbers are considered auspicious in Chinese culture. The pagoda depicted here, with its four tiers, deviates from this norm, reflecting a misunderstanding of Chinese cultural traditions by European designers.

As an architectural form rich in Eastern symbolism, the pagoda in Europe was not only used as a decorative motif but also attracted the attention of architects. A typical example is the *Pagode de Chanteloup* in France (*Figura 6*). Built between 1775 and 1778, this tower

Figura 5. *Punch Bowl*, Elizabeth Berkley, 1768
Ming Wanli Blue-and-White Porcelain



Source: https://m.fx361.cc/news/2019/0712/14560941.html?utm_source=c

Figura 6. *La Pagode de Chanteloup*
1775-1778



Source: <https://www.pagode-chanteloup.com/catering/?lang=en>

incorporates Doric columns and other classical decorative features. Apart from its conical shape and multi-tiered structure, it no longer retains the essential characteristics of a traditional Chinese pagoda. From a Chinese perspective, this transformed European pagoda no longer qualifies as a true pagoda. The fusion of the pagoda's form with European classical architectural elements reflects a compromise in cultural exchange. This blend and conflict of cultural styles not only show the selective adoption of Eastern forms but also demonstrate how European architects found a "compromise" between Eastern elements and Western classics. Furthermore, European architects did not fully comprehend the cultural meaning of the pagoda in Chinese tradition, instead transforming it into an exotic symbol. This misreading occurred due to a disregard for the cultural context and a superficial interpretation of its form.

Conclusion

This article explores the role of cultural filtering and cultural misreading in cross-cultural exchanges through an analysis of the pagoda symbol in the 17th-18th century Chinese and European porcelain. The study reveals that, upon entering Europe, the pagoda symbol was not only imitated and adopted by European artists but also underwent significant transformation and re-creation, reflecting the differences and fusion of cultural psychology between China and the West. The way in which Europeans received and represented the pagoda symbol differs markedly from its profound religious and philosophical significance in Chinese culture, highlighting the prominent effects of cultural filtering. Western artists reinterpreted the pagoda through simplification and formalization, neglecting its deep cultural meanings and transforming it into an exotic symbol. The transformation of the pagoda symbol also reveals the aesthetic collisions and fusion in cross-cultural translation. In the process of acceptance and re-creation, both Chinese and Western artists not only altered the visual form of the symbol but also, through cultural adaptation and aesthetic reconstruction, imbued the pagoda symbol with different meanings and functions in the two cultures. Ultimately, this cultural misreading and reconstruction represent not only the evolution of an artistic symbol but also the complex interactions inherent in cross-cultural communication.

Bibliographic references

1. YIN MINGQIAN. *Image Study of ' Pagoda ' in Landscape Pattern Decoration of Ming and Qing Export Porcelain*, 2022, pp. 1–84. Disponibil:
<https://link.cnki.net/doi/10.27191/d.cnki.gjdtc.2022.000402doi:10.27191/d.cnki.gjdtc.2022.000402>.

2. HE Ye, YU Xiaofan, HE Bingqin. Research on Cultural Symbols and Dissemination of Decorative Patterns on the Ming and Qing Dynasties Export Porcelain. In: *Chinese Ceramics*. 2024 (09), pp.100-104. Disponibil: doi:10.16521/j.cnki.issn.1001-9642.2024.09.015
3. GU JINGXIN. Application and Evolution of Pagoda Patterns on European Porcelain in the 17th-18th Century. In: *Ceramic Studies*. 2022, 37 (01), pp. 21–24. Disponibil: doi:10.16649/j.cnki.36-1136/tq.2022.01.013.

IMAGE REPRESENTATION AND FORMULATION OF ARTISTIC CONCEPT IN OIL LANDSCAPE PAINTING

REPREZENTAREA IMAGINII ȘI FORMULAREA CONCEPȚIEI ARTISTICE ÎN PICTURA DE PEISAJ ÎN ULEI

CHEN YUHANG³⁷,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-5244-0409>

IARÎNA SAVITKAIA-BRAGHIN,³⁸

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9581-6744>

CZU 75.047.023.2-035.676.332.4

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.15>

This article explores the core roles and philosophical connotations of artistic conception and imagery in artistic expression. By analyzing representative works of masters such as Zao Wou-Ki, Chu Teh-Chun, and J.M.W. Turner, it reveals the integration of emotion and scenery, the symbolic representation of imagery, and the interplay between abstraction and figuration in artistic creation. Drawing on personal creative practice, it examines the continuation and innovation of traditional imagery in contemporary art, presenting the aesthetic pursuit of “imagery beyond the image” and “conception beyond the scene.” The study aims to deepen the dialogue between Eastern and Western art and explore the creative and cultural significance of artistic conception and imagery.

Keywords: *landscape oil painting; creation of artistic conception; imagery expression; artistic creation*

Acest articol explorează rolurile centrale și conotațiile filozofice ale concepției artistice și imaginarului în expresia artistică plastică. Prin analiza operelor reprezentative ale măștrilor precum Zao Wou-Ki, Chu Teh-Chun și J.M.W. Turner, este dezvăluită integrarea dintre emoție și peisaj, reprezentarea simbolică a imaginarului și interacțiunea dintre abstract și figurativ în creația artistică. Bazându-ne pe practica creativă personală, este examinată continuitatea și inovația

³⁷ E-mail: 1766038222@qq.com

³⁸ E-mail: iarina.savitkaia-braghin@amtap.md

imaginarului tradițional în arta contemporană, evidențiindu-se căutarea estetică a „imaginarului dincolo de imagine” și a „concepției dincolo de scenă”. Studiul urmărește să aprofundeze dialogul dintre arta estică și cea vestică și să exploreze semnificațiile creative și culturale ale concepției artistice și imaginarii.

Cuvinte-cheie: *pictură de peisaj în ulei, concepția artistică; expresia imaginii; creație artistică*

Introduction

The concept of artistic conception is one of the core concepts in traditional Chinese aesthetics. It is not merely an artistic technique but also a philosophical thought and aesthetic idea embedded throughout Chinese culture. In *The Birth Of Chinese Artistic Conception*, Zong Baihua cites the words of Shitao to explain the essence of artistic conception: "Mountains and rivers speak through me, as I speak for the mountains and rivers... The encounter between mountains and rivers and the spirit within transforms into an image", The artist uses the mind to reflect all phenomena, speaking on behalf of nature. What he portrays is the fusion and interpenetration of subjective life feelings with objective natural scenery, creating a vibrant and intricate spiritual realm, profound and deep. This spiritual realm is the "artistic conception", which constitutes what makes art truly artistic [1 p.77].

"To speak on behalf of mountains and rivers" refers to the artist's responsibility to "voice" the natural world, meaning that the artist does not merely depict landscapes but interprets nature through subjective emotions and spiritual experiences. Through their works, the artist transforms the images and meanings of nature into an artistic expression. The phrase "the encounter between mountains and rivers and the spirit within transforms into an image" hints at a spiritual alignment between the artist and nature. When the artist "communicates" with nature through the heart, his creation not only replicates the outward forms of nature but also elevates it into a deeper artistic conception. This artistic conception represents a renewed perception and sublimation of nature and life.

Liu Xie was the first to introduce the term "imagery (Yi Xiang)". Since *Wenxin Diaolong* was written in parallel prose, the term "imagery" introduced by Liu Xie is merely a casual term, emphasizing "Yi" (meaning "meaning" or "intention") and highlighting the role of artistic imagination. However, Liu Xie did not provide a comprehensive explanation of the concept of "imagery" as a whole [2 p.92]. Zong Baihua believed that artistic conception is the crystallization of "qing" (emotion) and "jing" (scenery or imagery). The Northern Song Dynasty painter Zhang Zao (11th century) proposed the idea of "external teacher in nature, internal mastery of the heart's source", which reflects his understanding of the relationship between nature and the soul. In "external teacher in nature," the term "nature" refers to the natural world, which can also be understood as the universe and all

living things. Here, "external teacher" means learning from nature, suggesting that artistic creation should take nature as its teacher, drawing inspiration and materials from it. The artist must observe and experience the forms and principles of nature, presenting its beauty in a truthful and vivid manner. "Internal mastery of the heart's source" refers to the artist's inner world, including emotions, thoughts, and aesthetic concepts. "Internal mastery" means drawing creative inspiration from the depths of one's heart. Art is not merely a simple imitation of nature but requires the artist's internal realization and creativity, incorporating personal life experiences into the work.

Expression of Imagery and Artistic Conception

Zao Wou-Ki was an indispensable master in the 20th-century art history, whose artistic style embodies a profound fusion of traditional Eastern aesthetics and Western modern art forms. Drawing inspiration from the spirit of Chinese landscape painting, he adopted the format and compositional features of traditional landscapes, transforming their imagery into abstract symbols. Zao extended the essence of traditional Chinese landscape painting through the language of Western modern oil painting, achieving an abstract reinterpretation.

In Zao's works from the 1960s and 1970s, viewers can perceive his abstract and symbolic organization of natural elements such as mountains, water, sky, and earth. His paintings reveal "the structural momentum of mountains in their solid form" and "the implied movement of air in the void." From a distance, his works convey grandeur; up close, they exhibit texture and detail. Through the dynamic interplay of cohesion and dispersion, as well as the seamless connection of empty and filled spaces, Zao constructs a philosophical and abstract spatial realm [3 p.16].

Zao Wou-Ki's *18.11.66. S* is a quintessential work of Abstract Expressionism, showcasing the aesthetic pursuit of a profound fusion between Eastern and Western art. The painting intertwines blurred figurative elements with abstract imagery, evoking vague impressions of mountains, waves, or mist-like natural sceneries. These scenes do not directly replicate reality but serve as symbolic expressions transformed through the artist's inner perception.

By incorporating the Eastern landscape painting techniques of "liubai" (strategic blank spaces) and "imagery-oriented abstraction", Zao creates a space filled with tension within the vast expanses of blankness, allowing viewers to sense the profound meaning of the artwork amid its ambiguity. His artistic expression not only perpetuates the traditional Chinese aesthetic ideal of *qi yun sheng dong* (lifelike vitality) but also employs contrasts of color, dynamic brushstrokes, and interplay of light and shadow to present a harmonious

coexistence of motion and stillness, transcending the figurative. This unique artistic atmosphere conveys Zao's deep philosophical reflections on nature, life, and the cosmos [4 p. 4].

Chu Teh-Chun's *Winter Memories A* (**Figura 1**) is one of his representative works exploring the relationship between color and space. From the perspective of imagery, Chu employs abstract geometric forms and color blocks in this piece, using striking color contrasts to evoke the imagery of "winter". The collision between the dark background and bright color blocks seems to reflect the interplay of harsh coldness and comforting warmth in winter, capturing a duality of opposition and harmony. While the painting does not depict winter scenes figuratively, the contrast between cool and warm tones, along with the arrangement of color blocks, conveys an abstract imagery of seasonal transition and

Figura 1. Chu Teh-Chun, *Winter Memories A*, 1988, oil on canvas, 100 x 73 cm



Source: <https://www.christies.com/zh/lot/lot-5751401>

Figura 2. Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842, oil on canvas, 91.4 × 121.9 cm



Source: Tate Gallery, London.

emotional fluctuation. From the perspective of artistic conception, Chu creates a serene yet tension-filled atmosphere through the interplay of color layers and formal contrasts. The geometric shapes and color planes in the work are not chaotic but are meticulously arranged to present a symbolic "winter's conception." This artistic conception not only portrays the unique stillness of winter but also subtly alludes to memories of the past and reflections on the passage of time.

Joseph Mallord William Turner's *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (**Figura 2**) is one of the finest interpretations of the sublime in nature within Romantic

painting, characterized by its intense dynamic expression and philosophical undertones. The steamship in the center of the composition, as the core imagery, symbolizes humanity's vulnerability and struggle against the forces of nature during the Industrial Revolution. The intertwining of waves, storms, and snowstorms evokes the primal power of nature, making the steamship appear both insignificant and resilient. This symbolic imagery is further elevated through swirling brushstrokes and blurred boundaries, transcending the literal depiction of a scene and transforming it into an abstract reflection on the meaning of human existence. Turner constructs a dynamic visual tension through the interplay of light and color, immersing the viewer into the heart of the storm, where they are confronted with the grandeur and chaos of nature, thus experiencing a sublime sense of awe and reverence. This approach to painting resonates with the Chinese artistic spirit of "*external teacher in nature, internal mastery of the heart's source*". Through his observation of the natural storm and the refinement of his inner emotions, Turner imbues the work with profound spiritual depth.

The Expression of Artistic Conception and Imagery in Personal Creation

18.11.66 (Figura 3) is an attempt to explore artistic expression through the dual dimensions of "imagery and artistic conception". The circular light source and mountains form the central imagery of the composition. As Zong Baihua said, "Imagery is the symbol of emotion and the projection of the soul." The light source symbolizes the "eternal cycle of nature" and the "rhythm of life", while the mountains represent the "bones of heaven and earth" and "the unchanging order".

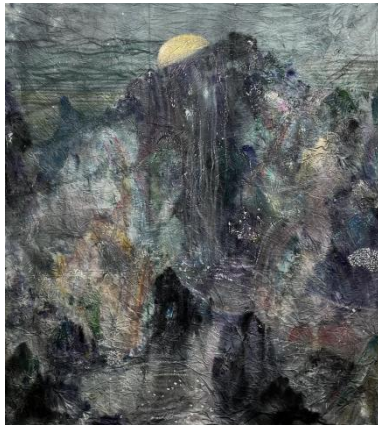
In **29.11.24 (Figura 4)**, the creation of artistic conception is based on the contrast between "movement" and "stillness". Through the interplay of "the steadfastness of the mountains" and "the flow of light", the work weaves a poetic space. The piece attempts to present an "infinite meaning" through subtle changes in color, the abstract extension of texture, and the interaction between light and shadow, evoking the aesthetic pursuit of "imagery beyond imagery" and "conception beyond conception".

The artwork **21.11.24 (Figura 5)** intertwines abstraction and figuration, aiming to showcase a complex and multi-layered visual structure. The soft imagery of moonlight and the silhouettes of trees complement each other, serving both as an abstract representation of a natural landscape and as a projection of emotion and philosophical reflection beyond the imagery.

The moonlight symbolizes tranquility and eternity, while the vague outlines of the trees and distant mountains suggest the complexity and transformation of life. These images merge within the layers of color and texture, creating a subtle yet profound artistic conception.

In terms of artistic conception, the piece uses contrasts between warm and cool colors, dynamic changes in light and shadow, and the layered textures to create a visual experience

Figura 4.Chen Yuhang,
29.11.24, 2024, oil on canvas.



Source:Personal work

Figura 5.Chen Yuhang, 21.11.24, 2024, oil on canvas.



Source:Personal work

that is both dynamic and serene. The tension between the blurred background and the solid trees aims to evoke a sense of "conception beyond conception" on both visual and psychological levels. The work seeks to combine the spiritual essence of traditional landscape imagery with contemporary artistic techniques, striving to present an open and experimental visual effect.

Conclusion

In artistic creation, the artistic conception and imagery intertwine to form a deep emotional expression and philosophical reflection within a work. Artistic conception, as the spiritual core of art, emphasizes the fusion of emotion and natural imagery, while imagery serves as the concrete expression of this emotion and projection of the soul. Drawing from the Chinese traditional aesthetic theory of "External teacher, nature; internal teacher, heart", artistic creation should not only learn from nature but also draw inspiration from within the artist's inner world, merging personal emotions with natural scenes to construct a philosophically rich artistic space. Modern artists such as Zao Wou-Ki and Chu Teh-Chun have drawn on the spirit of Eastern landscape painting and Western modern art forms in their works, exploring the modern transformation of artistic conception and imagery. Through

abstract means, they present the deep connection between nature and emotion. Through these artists' practices, artistic conception and imagery are no longer merely traditional symbols; through the artist's internalization and innovation, they become important tools for reflecting the inner world, the spirit of the times, and philosophical reflection. Thus, in artistic creation, artistic conception and imagery are not just representations of nature and life but profound explorations of the essence of life and spiritual meaning, showcasing the deep integration of artistic form and philosophical thought. This inheritance and innovation of tradition allow artistic conception and imagery to maintain a powerful expressiveness and emotional impact in contemporary art.

Bibliographic references

1. ZONG BAIHUA *Aesthetic Walks*. Shanghai: People's Publishing House, 2015, p.77.
2. FENG ,MINSHENG. Imagery and the Cultural Significance of Chinese Imagery in Oil Painting. In: *Ethnic Art Studies* [online]. 2022, (05), pp. 92–98. Disponibil: doi:10.14003/j.cnki.mzysyj.2022.05.11
3. LIU CHUNXIANG. An Exploration of Composition and Spatial Form Language in Zao Wou-Ki's Works. In: *The journal Literature Education* [online]. 2018, (02), pp. 16–17. Disponibil: doi:10.16692/j.cnki.wxjyx.2018.02.006
4. JUNGHEE MOON. Taiwanese Water and Korean Ink: Contemporary Ink Painting in Taiwan and Korea. In: *Art in Translation* [online]. 2019,11:1, pp. 3–21. Disponibil: doi: 10.1080/17561310.2019.1582913

BRODERIA CA EXPRESIE ARTISTICĂ ÎN KIMONOUL JAPONEZ

EMBROIDERY AS ARTISTIC EXPRESSION IN JAPANESE KIMONO

CAROLINA ERMURACHI-MACHADO,³⁹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-2531-2005>

TEODORA HUBENCO,

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6582-4604>

CZU 391(52):746.3.03

³⁹ E-mail: hubencoteodora@yahoo.com

Acest articol este dedicat contextualizării istorice și contemporane a kimonoului japonez. De-a lungul istoriei sale ancestrale, kimonoul japonez a fost principalul articol de îmbrăcăminte în societatea japoneză. Acesta a prezentat întotdeauna o mare varietate de stiluri, culori, accesorii și broderii decorative. Odată cu dezvoltarea societății moderne, kimonoul a devenit un simbol internațional al culturii japoneze, cu un accent deosebit pe broderia sa bogată și decorativă. În creațiile contemporane, kimonoul a fost folosit ca element central în diferite colecții ale designerilor internaționali, cu accent pe utilizarea broderiilor sale și a simbolismului asociat.

Cuvinte-cheie: kimono, broderie, decor, modă contemporană, expresie artistică, simboluri etnice, design vestimentar

This article is dedicated to the historical contemporary contextualization of the Japanese kimono. Throughout its ancestral history, the Japanese kimono has been the main garment in Japanese society. It has always featured a wide variety of styles, colors, accessories and decorative embroideries. With the development of modern society, the kimono has become an international symbol of Japanese culture, with particular emphasis on its rich and decorative embroidery. In contemporary fashion creations, the kimono has been used as a central element in several collections by international designers, with an emphasis on the use of its embroidery and associated symbolism. In contemporary creations, the kimono has been used as a central element in various collections of international designs, with an emphasis on the use of its embroidery and associated symbolism.

Keywords: kimono, embroidery, decoration, contemporary fashion, artistic expression, ethnic symbols, clothing design

Introducere

Kimonoul japonez este o îmbrăcăminte tradițională a culturii japoneze. Semnificația originală a cuvântului *kimono* este *îmbrăcăminte*, deși în zilele noastre este adesea tradus ca *ceva de purtat*. În Japonia modernă, termenul se referă, de asemenea, la îmbrăcămintea tradițională japoneză în general. Deși kimonoul este mai vechi, în perioada *Heian* (794-1185) au apărut înregistrări care descriu utilizarea sa ca îmbrăcăminte, în principal de către aristocrația japoneză. Inițial a fost folosit ca lenjerie de corp, apoi a continuat ca îmbrăcăminte exterioară [1 p.117].

Prezintă o diversitate decorativa foarte mare, cu multe stiluri, accesorii brodate și diferite simboluri. Există diferite tipuri de kimono: în funcție de vârstă, eveniment, sezon etc. Utilizarea poate fi atât în contexte informale, cât și în contexte mai formale. Timp de mai multe secole, kimonoul a fost principala îmbrăcăminte purtată de niponi, inclusiv bărbați, femei, copii, aristocrați și cetățeni obișnuiți. Cu toate că în prezent kimonoul este purtat din ce în ce mai rar, continuă să fie un simbol al culturii japoneze [2]. De asemenea este o piesă de mare notorietate internațională și face parte deja din colecțiile de modă moderne.

Caracteristici ale kimonoului

Kimonoul japonez are o construcție a tiparului bine definită din punct de vedere geometric, fiind caracterizat de linii clar conturate, care redă armonie și echilibru. Piesa vestimentară este formată dintr-o singură bucată de țesătură lungă și îngustă în formă de litera T [3 p.302]. (*Figura 1*).

Figura 1. Kimono (Kosode) cu flori și plante de toamnă.
Perioada Edo, secolul al XVIII-lea. Muzeul Național din Tokyo.



Sursa: https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1987&lang=en

Țesătura de bază folosită este tanmono, o țesătură tradițională japoneză care poate fi alcătuită dintr-o varietate de fibre, inclusiv mătase, lână, cânepă, in, bumbac și poliester. În prezent, țesăturile occidentale de asemenea sunt folosite la producția acestora. Kimonourile din mătase, considerate ceremoniale, sunt apreciate, în mod deosebit, de admiratori și colecționari [4].

Expresia etnică a kimonoului

În prezent, utilizarea modelelor, formelor, conținutului, reprezentării etnice și culturale în elaborarea articolelor de îmbrăcăminte și ale accesoriilor acestora, este o tendință în creștere și populară în industria modei contemporane [5 p. 191-193]. Mulți designeri contemporani, ca de exemplu: John Galliano (1960), Alexander McQueen (1969-2010), Jean Paul Gaultier (1952), ș.a., caută nu numai să reflecte aspectele culturale ale anumitor popoare sau țări în colecțiile lor, ci și să combine detalii etnice foarte specifice (*Figurile 2, 3, 4*). Acest lucru servește la diversificarea și îmbunătățirea colecțiilor, făcându-le mai atrăgătoare, vizuale, nonconformiste și inovatoare.

Figura 2. John Galliano,
Haute-Couture 2007,
Colecția Primăvară-Vară

Figura 3. Alexander McQueen,
Haute-Couture 1997,
Colecția Toamnă-Iarnă

Figura 4. Jean Paul Gaultier,
Prêt-à-Porter 1999,
Colecția Primăvară-Vară



Sursa:

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2007-couture/christian-dior/slideshow/collection#8>



Sursa:

<https://www.gettyimages.es/detail/fotografia-de-noticias/black-top-with-floral-embroidery-kimono-sleeves-fotografia-de-noticias/1441073320?adppopup=true>



Sursa:

https://www.firstview.com/collection_image_closeup.php?of=13&collection=732&image=267188

Unii designeri folosesc deja kimonouri în colecțiile sale, sau caută să introducă anumite

detalii ale acestora. Kimonoul poate servi și ca piesă de bază pentru inserarea altor accesorii și detalii decorative care sunt drept expresie artistică a altor culturi și etnii. De fapt, din secolul al XIX-lea până la începutul secolului XX, designerii vestimentari au abordat kimonoul ca pe o piesă considerabilă de material care putea fi transformată în rochii, paltoane și pelerine. Descoperirea Japoniei și a kimonoului a însoțit o mișcare de fascinație occidentală pentru cultura japoneză care s-a extins și în alte domenii, precum: pictura, arta pop, designul grafic, etc. [6].

Broderia artistică în kimonoul japonez

Broderia prezintă un mod foarte bogat și variat de a crea manual, sau mecanic, modele și figuri ornamentale pe o țesătură folosită ca bază. Astfel de desene și figuri sunt adesea reprezentative pentru moștenirea culturală tradițională a unei țări. De exemplu, în țările precum România și Republica Moldova, utilizarea broderiei în crearea articolelor de îmbrăcăminte, cum ar fi: cămăși, rochii, fuste etc., este o practică obișnuită, cu o mare valoare istorică și culturală [7, p. 9-10].

Din cele mai vechi timpuri, Orientul a fost considerat o sursă de inspirație complet nouă pentru unii designeri cunoscuți, cum ar fi: Yumi Katsura (1930-2024), Elie Saab (n.

1964) ș.a care foloseau și evidențiau elemente specifice (elemente florale, păsări, pene etc.) în renumitele lor colecții *Haute-Couture* (**Figurile 5, 6**). Dar întâlnim și exemple de *Prêt-à-Porter* cu adaptări minimaliste (**Figura 7**). Majoritatea au împrumutat elemente din broderie, imprimeu și minimalismul japonez pentru a obține rezultate originale/inedite și complexe.

Figura 5. Yumi Katsura, *Haute - Couture* 2017, Colecția Primavara - Vara.



Sursa:
<https://thefashioninsider.com/2017/01/26/yumi-katsura-couture-spring-summer-2017/>

Figura 6. Elie Saab, *Haute - Couture* 2019, Colecția Toamna - Iarna.



Sursa:
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/elie-saab/slideshow/collection#3>

Figura 7. Central Saint Martins, *Prêt - à - Porter* 2015, Colecția Toamna - Iarna.



Sursa:
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/central-saint-martins/>

Kimonoul fiind unul dintre cele mai recunoscute simboluri culturale ale Japoniei, prezintă o gamă bogată de modele care sunt rezultatul măiestriei consacrate și creativității deosebite. Kimonourile sunt menite să fie admirate dincolo de funcția lor ca formă de artă în sine. Cele mai sublime și ornamentate modele de kimono au aspecte tradiționale și unice. Culorile, modelele și ornamentele vestimentare folosite pentru designul său au fost de mare importanță și au purtat simboluri și semnificații secrete asociate cu viziunea japoneză asupra lumii. Culorile hainelor personificau elementele, iar modelele și ornamentele reprezentau anotimpurile și fenomenele naturale, adesea însoțite de figuri de animale și plante (**Figura 8**), cum ar fi: *cocorii* – considerate păsările fericirii și simbol al înțelepciunii, sau *sacura* – floarea de cireș, simbol al primăverii.

Figura 8. Kimono cu sacură și cocori.



Sursa: <https://uk.pinterest.com/pin/2533343524959139/>

Utilizarea broderiei, printurilor, culorilor și ale elementelor decorative puternic reprezentative a fost întotdeauna prezentă în kimono ca o formă de expresie a culturii japoneze. Poveștile și miturile culturii japoneze și-au găsit, de asemenea, locul în construcția kimonoului, precum și expresii ale identității personale a statutului social și sensibilității culturale. Kimonoul arată, astfel, credința japoneză în puterea imaginilor transmise pe baza diferitelor detalii de broderie și decorațiuni utilizate [8].

Astfel, putem considera că kimonoul funcționează ca bază pentru a produce artă creativă și simbolică, prin aplicarea broderiei și a simbolurilor, reprezentând elemente etnice ale culturii japoneze. Metaforic, kimonoul poate fi acea pânză albă, iar broderia simbolică poate fi cerneala potrivită pentru a surprinde publicul cu varietatea elementelor compoziționale.

Toate culturile au miturile și poveștile lor, simbolurile și credințele lor culturale.

România și Republica Moldova au o bogată moștenire culturală ancestrală, cu multe tradiții, simboluri și elemente etnice. Acestea pot fi reproduse artistic, iar utilizarea broderiei este una dintre cele mai frecvente forme.

În acest sens, dintr-o perspectivă inovatoare și progresistă, kimonoul poate funcționa ca o bază foarte interesantă pentru aplicarea broderiei ca expresie artistică a culturii noastre exprimată prin intermediul elementelor etnice și simbolurilor noastre tradiționale [7, p. 9-10].

În acest context, a fost creată o capsulă, compusă din patru modele vestimentare în stil japonez, care este o oglindire a sintezei dintre arta japoneză și cultura tradițională românească în contextul modei contemporane prin studiul sursei de inspirație, prin aplicarea anumitor principii compoziționale și decorative, prin tehnici de broderie și a

implicării elementelor etnice, care la fel sunt vechi, dar mereu actuale, raportându-le la starea și timpul trăit. Combinând astfel două culturi, trecutul, prezentul și tradiționalul cu inovația - am creat patru articole vestimentare orientate spre individualitate și exclusivitate (*Figurile 9 și 10*).

Figura 9. Designer Ermurachi Carolina. *Capsulă compusă din patru piese vestimentare - față.*



Elemente etnice românești în kimonoul japonez. Imagini din albumul de colecție.

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

Figura 10. Designer Ermurachi Carolina. *Capsulă compusă din patru piese vestimentare - spate.*

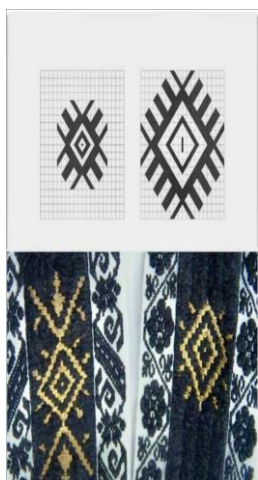


Elemente etnice românești în kimonoul japonez. Imagini din albumul de colecție.

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

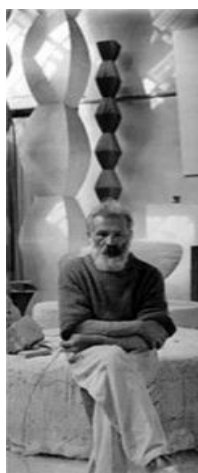
Descrierea colecției: Această colecție reprezintă o *capsulă* contemporană destinată doamnelor pentru ocazii speciale. *Gama cromatică* fiind alcătuită din culori sobre, precum: alb, roșu și negru. Pentru *broderii* am folosit motive florale – flori de câmp și trandafirul. Ca elemente geometrice am fost inspirată de sculptura „Coloana infinitului” realizată de Constantin Brâncuși și elementul tradițional, cum ar fi ochiul, (**Figurile 11-13**). *Modelele* sunt cusute din următoarele stofe naturale - mătase, catifea cu baza din mătase, țesătură de căptușeală din mătase naturală, ață metalică și din mătase. *Accesoriile* ca centură - sunt elaborate din lână și bandă de bumbac, iar aplicațiile decorative pentru umeri sunt confecționate din piele și pene naturale.

Figura 11. Ochiul – element tradițional folosit adesea în ii



Sursa: MOTIVE: ochiul

Figura 12. Coloana – simbolul infinitului la C. Brâncuși



Sursa: <https://povestea-locurilor.ro/2020/11/21/decodificarea-coloanei/>

Figura 13. Broderie inspirată de Coloana de C. Brâncuși



Concluzii

Kimonoul japonez este unul dintre cele mai remarcabile și iconice elemente ale culturii japoneze. Cu istoria sa bogată și designul elegant, kimonoul continuă să fascineze și să inspire oamenii din întreaga lume, aducând o parte din frumusețea Japoniei în viața cotidiană.

Datorită fuziunii culturii japoneze și celei române, bogate în tehnici de broderii,

elemente tradiționale și simboluri etnice, a fost posibilă crearea acestei colecții vestimentare originale și exclusive. Aceste ținute care poartă o istorie, anume prin broderiile aplicate, prin simboluri, motive decorative și elementele de pe fiecare ținută aparte, ne invită să descoperim și să învățăm cât mai mult din ambele culturi.

Referințe bibliografice

1. MAKOTO, M. History and Techniques of the Kimono. In: *Shibusa - Extracting Beauty*. S. 1: University of Huddersfield Press, 2012 (8), pp.117–134 [accesat 18 ian. 2024]. Disponibil: <https://unipress.hud.ac.uk/plugins/books/7/format/62/download/>.
2. MILHAUT, T.S., *Kimono: A Modern History* [online]. S. L: Reaktion Books Ltd, 2014. [accesat 18 ian. 2024]. Disponibil: <https://pt.scribd.com/document/272049393/Kimono-a-Modern-History>
3. KAWLRA, A. The Kimono Body. In: *The Journal of Dress, Body and Cultura* [online]. 2002, no. 6 (3), pp. 299–310. [accesat 18 ian. 2024]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/233518120_The_Kimono_Body.
4. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kimono> [accesat 10 ian. 2024].
5. KAYA, Ö., ROMANESCU, C. Representation of Ethnic Diversity in the Collections of Fashion Brands – 2005–2020. In: *Invățământ. Cercetare. Creație* [online]. 2022, no. 8 (1), pp.191–199 [accesat 10 ian. 2024]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/368779694_Representation_of_Ethnic_Diversity_in_the_Collections_of_Fashion_Brands_-2005-2020
6. BELLINETTI, C. *The Traditional Japanese Garment with a Big Impact on Fashion*, 2019 [online],[accesat 10 ian. 2024]. Disponibil: <https://www.artandobject.com/articles/traditional-japanese-garment-big-impact-fashion>
7. DELIU, A. M. *Dincolo de Poveste: The Identity of the Romanian and Moldovan Folk Costume*. National College of Art and Design of Dublin. 2023, pp. 1–39. [accesat 10 ian. 2024]. Disponibil: https://thesis.ncad.ie/T6386_Dincolo%20de%20Poveste_The%20Identity%20of%20the%20Romanian%20and%20Moldovan%20Folk%20Costume_Deliu_Anna%20AD228%2022-23.pdf
8. https://www.vam.ac.uk/articles/kimono?srsId=AfmBOorWLRu9tIIYUIq00Owhj_7Gkd_C94mJB1MWxYDiyLu9K2CFvcJf [accesat 18 ian. 2024].

CERINȚE MODERNE ÎN DESIGNUL BIJUTERIILOR

MODERN REQUIREMENT FOR JEWELRY DESIGN

NATALIA VAVILINA⁴⁰,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 739.05

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.17>

⁴⁰E-mail: designervavilina@gmail.com

A doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI au fost marcate de transformări profunde în domeniul informației și comunicațiilor, transformări care au redefinit modul în care gândim știința, arta și designul. Dezvoltarea tehnologică și expansiunea vastelor spații informaționale au deschis orizonturi nelimitate pentru autocunoaștere și dezvoltare personală. În acest context, cerințele contemporane pentru designul de bijuterii sunt influențate atât de societate, cât și de mediul tehnologic, bazându-se pe principii esențiale precum personalizarea, stilizarea, tehnologizarea și integrarea interdisciplinară. Aceste principii se îmbină într-o armonie desăvârșită între formă, culoare și material. Gândirea de design, ce îmbină precizia inginerescă cu rafinamentul artistic, devine baza pentru crearea unor bijuterii unice, capabile să reflecte spiritul epocii și aspirațiile estetice ale societății moderne.

Cuvinte-cheie: bijuterie, tehnologie, design, autor, material, stil, modă

The second half of the 20th century and the beginning of the 21st century were marked by profound transformations in the fields of information and communication, reshaping the way we approach science, art, and design. Technological advancements and the expansion of vast informational spaces have unlocked limitless opportunities for self-discovery and personal development. In this context, contemporary jewelry design requirements are shaped by both societal influences and technological environments, relying on essential principles such as personalization, stylization, technologization, and interdisciplinary integration. These principles blend seamlessly into a harmonious balance of form, color, and material. Design thinking, which merges engineering precision with artistic refinement, forms the foundation for creating unique jewelry pieces that reflect the spirit of the age and the aesthetic aspirations of modern society.

Keywords: Jewelry, technology, design, author, material, style, fashion

Introducere

Bijuteriile au ocupat dintotdeauna un loc important în viața oamenilor, reprezentând nu doar obiecte estetice, ci și simboluri ale statutului social, ale poveștilor personale și ale convingerilor spirituale. De-a lungul timpului, evoluția lor a reflectat schimbările culturale, tehnologice și sociale din diferite epoci. În diverse perioade istorice, bijuteriile au întruchipat valori distincte: în Egiptul Antic, ele simbolizau protecția și legătura cu divinitatea; în Renaștere, au marcat o revenire la estetica antică; iar în perioada *Art Deco*, au exprimat aspirația către geometrie și modernitate. Studiul evoluției istorice a artei bijuteriilor ne permite să înțelegem modul în care acestea au devenit o oglindire a culturii, tehnologiilor și viziunii artistice ale vremurilor.

Scopul acestui articol este să analizeze parcursul istoric al designului de bijuterii, de la cele mai vechi civilizații până la tendințele contemporane, și să identifice cerințele esențiale ale designului modern al bijuteriilor.

Caracteristici ale bijuteriilor în diverse perioade istorice

Bijuteriile sunt considerate una dintre cele mai vechi forme de creație artistică. În cartea lor *Fabricarea manuală a bijuteriilor*, V. Novikov și V. Pavlov scriau: „Omul, întâlnind aurul pe drumul său, a fost fermecat de frumusețea acestuia, uimit de capacitatea

lui de a păstra culoarea și strălucirea soarelui în orice condiții, precum și de ușurința cu care putea fi prelucrat; valorificând aceste calități remarcabile ale metalului, în combinație cu armonia liniilor și a formelor, omul a creat unul dintre genurile inimitabile ale artei populare” [1 p. 6]. Această descriere subliniază rolul materialelor prețioase, cum ar fi aurul, în formarea unei tradiții artistice unice. Totuși, bijuteriile nu reprezintă doar simple accesorii. Ele poartă în sine istorii, conservă memoria trecutului și reflectă în mod fidel spiritul epocilor din care provin. După cum a scris Gian Lorenzo Bernini⁴¹⁴²: „Când privești o bijuterie, vezi doar pietre, aur, tăieturi și lustruire. Bijutierul vede o întreagă poveste” [2]. Această perspectivă evidențiază complexitatea simbolică a bijuteriilor, care transcende estetica pentru a include dimensiuni culturale și personale.

În contextul epocilor trecute, bijuteriile aveau roluri multiple. „Pentru oamenii din vechime, bijuteriile erau, în primul rând, apotropaice și simboluri ale statutului social, deși nu pot fi ignorate nici scopurile estetice” [3]. Acest lucru demonstrează faptul că bijuteriile îmbinau funcționalitatea și estetica, fiind purtătoare de semnificații adânc înrădăcinate în societățile care le-au creat.

Bijuteriile din *Egiptul Antic (aproximativ 3000–30 î.Hr.)* se distingeau printr-un simbolism profund și complex. Ele nu erau doar un semn al statutului social, ci și amulete magice menite să protejeze purtătorul. De exemplu, scarabeii simbolizau renașterea și regenerarea, în timp ce Ochiul lui Horus oferea protecție și crea o legătură spirituală cu forțele divine. Aurul, turcoazul, carneolul și lapis-lazuli erau materialele preferate, fiecare având o semnificație profundă legată de eternitate și sacralitate. Un exemplu emblematic al artei bijuteriilor egiptene este amuleta pectorală descoperită în mormântul lui Tutankhamon, ornamentată cu un scarabeu impunător, aripi elaborate și simboluri solare, care reflectă măiestria și spiritualitatea epocii. (*Imaginea 1*)

Arta bijuteriilor în *Imperiul Roman (27 î.Hr. – 476 d.Hr.)* reprezenta o combinație armonioasă între estetica sofisticată și funcționalitate. O atenție deosebită era acordată inelelor cu gema și gravuri, care erau adesea utilizate ca sigilii pentru autentificarea documentelor. Aceste bijuterii nu doar evidențiau statutul social al purtătorului, ci îndeplineau și funcții practice. Romanii utilizau frecvent pietre prețioase colorate, precum

41

Gian Lorenzo Bernini (n. 7 decembrie 1598, Napoli, Regatul Napolitan – d. 28 noiembrie 1680, Roma, Statele Papale) a fost printre cei mai mari artiști ai barocului, cunoscut mai ales ca sculptor, deși a avut lucrări semnificative și în domeniul arhitecturii, picturii și poeziei.
https://ro.wikipedia.org/wiki/Gian_Lorenzo_Bernini

ametistul și granatul, pentru a adăuga un plus de eleganță creațiilor lor. Inelele-sigiliu din aur, împodobite cu geme, și pandantivele gravate rămân exemple emblematică ale măiestriei și rafinamentului bijutierilor romani. (*Imaginea 2*)

Perioada *Evul Mediu (476–1400)* s-a remarcat prin predominanța simbolismului religios în designul bijuteriilor. Acestea includeau frecvent cruci, relicvarii și alte obiecte care reflectau valorile și credințele creștine ale epocii. Materialele preferate în această perioadă erau perlele, granatele și emailul, fiecare având o semnificație simbolică și estetică aparte. Stilul gotic, apărut în Evul Mediu târziu, a adus în design forme ascuțite și elemente arhitecturale elaborate, vizibile mai ales în cruci și medalioane. Un exemplu notabil este crucea medievală decorată cu email, care combină armonios dimensiunea spirituală cu rafinamentul estetic. (*Imaginea 3*)

Perioada *Renașterii (1400–1600)* a reprezentat o redescoperire a esteticii clasice și o dezvoltare a decorului somptuos în bijuterii. Medalioanele cu portrete, care simbolizau identitatea personală și apartenența la o anumită clasă socială, au ocupat un loc central în această epocă. Printre caracteristicile definitorii ale designului de bijuterii din Renaștere se numără utilizarea cameelor, ornamentelor bogate și pietrelor prețioase. Blazoanele, portretele și simbolurile religioase, integrate în inele și medalioane, reflectau nu doar măiestria artistică a meșterilor, ci și valorile culturale și sociale ale timpului. (*Imaginea 4*)

Stilul *Art Nouveau (1890–1910)* a reprezentat o tranziție către forme fluide și o inspirație profundă din natură. Fluturii, florile, frunzele și alte motive naturale au devenit elemente emblematică ale designului acestei perioade. În creațiile de bijuterii ale epocii s-au folosit frecvent emailuri, opale și perle, materiale care aduceau pieselor un rafinament aparte și o paletă cromatică deosebită. Un exemplu deosebit de reprezentativ este o broșă în formă de fluture, decorată cu email și pietre prețioase, care subliniază eleganța și caracterul distinctiv al stilului Art Nouveau. (*Imaginea 5*)

Epoca *Art Deco (1920–1940)* a introdus în design forme geometrice bine definite, culori contrastante și influențe puternice ale esteticii industriale. Principalele elemente ale acestui stil erau combinațiile rafinate între metale prețioase, pietre strălucitoare și materiale exotice. Bijuteriile în stil Art Deco reflectau aspirația către modernism, progres și rafinament, devenind un simbol al dezvoltării tehnice și culturale caracteristice perioadei. (*Imaginea 6*)

Imaginea 1. Amuleta pectorală din mormântul lui Tutankhamon: Egiptul Antic



Sursa: <https://point.md/ru/novosti/nauka/uchenye-dokazali-vnezemnoe-proiskhozhdenie-amuleta-tutankhamona/>

Imaginea 2. Inel sigilar din aur cu ametist. Imperiul Roman



Sursa: <https://www.ancient-art.co.uk/roman-empire/amethyst-intaglio-set-in-roman-gold-ring>

Imaginea 3. Cruce medievală cu email.



Sursa: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1965-0604-1

Imaginea 4. Pandantiv cu zeița Diana. Renașterea.



Sursa: <https://rode.land/metall/169-yuvelirnoe-iskusstvo-epokhi-renessansa.html>

Imaginea 5. Art Nouveau, broșă în formă de fluture.



Sursa: <https://chk-jewelry.ru/iuvelirnoe-iskusstvo-ar-nuvo-osobennosti-i-imena/>

Imaginea 6. Art Deco, bijuterii.



Sursa: <https://juvelirum.ru/tehniki-obrabotki-yuvelirnyh-izdelij/yuvelirnyj-konstruktivizm-ukrasheniya-v-stile-ar-deko/>

De-a lungul secolelor, arta bijuteriilor din **Moldova și România** a reflectat identitatea culturală și istorică bogată a regiunii. Descoperirile arheologice și studiile etnografice demonstrează rolul semnificativ al bijuteriilor în viața comunităților locale. Poziția geografică strategică a regiunii a favorizat influențele externe asupra artei bijuteriilor.

Relațiile apropiate cu Imperiul Roman, Bizanțul și Imperiul Otoman au îmbogățit această artă prin diversitatea materialelor, tehnicilor și stilurilor utilizate. În bijuteriile regiunii se poate observa o îmbinare armonioasă între motivele locale și elementele estetice antice, gotice și orientale. (*Imaginea 7*) În secolele XX și XXI, meșterii din Moldova și România au continuat să dezvolte tradițiile bijuteriilor, adaptându-le contextului contemporan. Ornamentele inspirate din broderia moldovenească sau motivele extrase din mitologia românească devin surse frecvente de inspirație pentru designeri. (*Imaginea 8*)

Arta bijuteriilor din Moldova și România constituie o sinteză originală între tradițiile locale și tendințele globale, transformându-se într-un element valoros al patrimoniului cultural universal.

Imaginea 7. Cercei antici. Moldova



Sursa: <https://gagauznews.com/85494/vystavka-starinnyh-ukrashenij-v-natsionalnom-muzee-istorii-moldovy.html>

Imaginea 8. Cercei din perioada sovietică



Sursa: <https://bloknot-moldova.ru/news/kishinevskiy-yuvelirnyy-zavod-i-ego-legendarnye-uk-1645614>

Analiza evoluției designului de bijuterii și influența acesteia asupra tendințelor contemporane

1. *Evoluția designului în context istoric.* Lugovoi V.P., în manualul pentru studenți „Proiectarea și construcția de bijuterii”, a menționat că: „Istoria apariției designului este legată de producția de masă a obiectelor industriale, începută la sfârșitul secolului al XIX-lea. Pentru acest scop, inițial au fost implicați artiști, iar mai târziu – specialiști pregătiți. În urma acestei colaborări, a luat naștere conceptul de design (din engl. to design – a proiecta) ca activitate de proiectare artistică și tehnică” [4 p. 31]. Un alt punct de vedere este exprimat de Rassolova, E.M., în cartea sa „Bijuteriile viitorului”, unde subliniază că: „Designul a devenit o activitate și produsul acestei activități...” [5 p. 11]. Dezvoltarea istorică a artei bijuteriilor a evidențiat modul în care schimbările sociale, culturale și tehnologice au influențat atât stilul, cât și funcționalitatea acestor creații, transformându-le designul.

- **Egiptul Antic:** Bijuteriile erau simboluri ale puterii și spiritualității. Simbolismul scarabeilor și al motivelor solare continuă să inspire designerii din zilele noastre.
- **Imperiul Roman:** Arta bijuteriilor combina estetica cu funcționalitatea. Inelele-sigiliu și fibulele rămân populare în colecțiile moderne, fiind utilizate ca accente vintage elegante.
- **Evul Mediu:** Simbolismul creștin a influențat profund designul bijuteriilor, care sunt încă integrate în colecțiile religioase contemporane.
- **Renașterea:** Tendința de individualizare a bijuteriilor prin portrete și blazoane se reflectă în preferințele actuale pentru piese personalizate.
- **Art Nouveau și Art Deco:** Motivele inspirate din natură și formele geometrice caracteristice acestor stiluri continuă să fie o sursă valoroasă de inspirație pentru designerii contemporani.

2. *Compararea cerințelor pieței de masă cu cele ale bijuteriilor de autor*

Evoluția designului a influențat semnificativ abordarea modernă în crearea bijuteriilor, atât pentru piața de masă, cât și pentru cele de autor:

- **Bijuteriile de masă:**

Se inspiră din minimalism și din universalitatea motivelor antice și medievale.

Utilizează materiale standard și tehnologii de producție în serie, ceea ce le face accesibile pentru un public larg.

- **Bijuteriile de autor:**

Își găsesc inspirația în formele complexe și simbolismul profund al epocilor trecute.

Evidențiază individualitatea și unicitatea prin utilizarea materialelor rare și prin aplicarea tehnicilor tradiționale de măiestrie.

3. *Provocări și influențe contemporane*

Evoluția designului de bijuterii și tendințele cheie actuale

Sustenabilitate: Utilizarea materialelor reciclate și a resurselor locale joacă un rol esențial. De exemplu, chihlimbarul moldovenesc și argintul reciclat devin componente de bază în bijuteriile contemporane.

Personalizare: Accentul pus pe piese unice, cum ar fi medalioanele portret din perioada Renașterii, a evoluat în practicile moderne de personalizare, care permit consumatorilor să exprime individualitatea prin designul bijuteriilor.

Tehnologie: Imprimarea 3D și proiectarea digitală oferă posibilitatea de a reproduce cu o precizie remarcabilă elementele caracteristice stilurilor istorice, contribuind la diversitatea și complexitatea designului contemporan.

4. *Rolul bijuteriilor în societatea contemporană*

Bijuteriile rămân un mijloc esențial de auto-exprimare și un simbol al identității culturale. Îmbinarea moștenirii istorice cu inovațiile tehnologice moderne transformă bijuteriile contemporane în creații unice, cu o semnificație profundă, adaptate diverselor categorii de public.

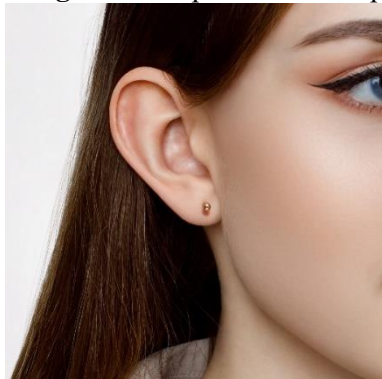
Cerințe contemporane pentru designul bijuteriilor

Zueva, N.A. sublinia faptul că „Un design stilat și modern combină calitatea execuției cu un gust rafinat. Tehnologiile de ultimă generație permit materializarea celor mai neașteptate idei ale artiștilor” [6 p. 22]. Această observație reflectă tendințele actuale în designul bijuteriilor, unde estetica sofisticată și inovațiile tehnologice joacă un rol central în crearea de piese unice și expresive.

Cerințe contemporane pentru designul bijuteriilor de mass-market⁴³

„Tendința principală a ultimilor ani constă în producerea de bijuterii practice, potrivite pentru stilul de viață activ al femeii moderne” [6 p. 4]. (*Imaginea 9,10*)

Imaginea 9. Серьги. Масс-маркет



Sursa: <https://sokolov.ru/jewelry-catalog>

Imaginea 10. Кольцо Масс-маркет



Sursa: <https://sokolov.ru/jewelry-catalog>

Bijuterii contemporane pentru utilizare zilnică: cerințe și principii de design

Bijuteriile moderne pentru utilizare zilnică trebuie să răspundă unui set de cerințe practice, estetice și sociale. Principiile de bază ale designului lor includ:

⁴³ Mass-market reprezintă segmentul de piață în care se produc și se comercializează bunuri destinate consumului în masă. <https://sendpulse.com/ru/support/glossary/mass-market>

1. **Adaptarea la producția de serie.** Designul bijuteriilor trebuie să fie tehnologic, simplu și eficient de realizat în producția de masă.
2. **Funcționalitate și ergonomie.** Bijuteriile de zi cu zi trebuie să fie confortabile, sigure și suficient de durabile pentru utilizare frecventă.
3. **Estetică și inovație.** Designul contemporan îmbină adesea formele clasice cu minimalismul și elementele tehnologice inovatoare, oferind un aspect modern.
4. **Durabilitate și calitate.** Utilizarea materialelor rezistente, cum ar fi aliajele de înaltă calitate, ceramica sau sticla călită, garantează menținerea aspectului bijuteriilor pe termen lung.
5. **Minimalism și versatilitate.** Simplitatea designului și utilizarea culorilor neutre fac aceste bijuterii adaptabile pentru diverse stiluri și ocazii.
6. **Responsabilitate socială și ecologică.** Utilizarea materialelor reciclate, evitarea proceselor chimice nocive și transparența în producție sunt criteriile esențiale pentru alegerea bijuteriilor moderne.
7. **Orientare către diverse bugete.** Disponibilitatea bijuteriilor în segmente variate de preț permite accesibilitatea atât pentru publicul premium, cât și pentru piața de masă.

Cerințe contemporane pentru designul bijuteriilor de autor

Bijuteriile de autor sunt create pentru a reflecta unicitatea și viziunea personală a designerului, devenind o expresie a creativității și a unei perspective artistice distincte. După cum a remarcat V. Lugovoi: „Designul bijuteriilor a devenit mai expresiv, soluțiile compoziționale mai complexe, iar formele mai îndrăznețe. Minimalismul a fost înlocuit de bijuterii inspirate din natură, reprezentând imagini de faună și floră, cum ar fi păsări exotice, plante, animale, insecte și flori” [4 p. 60]. **(Imaginea 11,12)**

Imaginea 11. Colier. «In the Sky».
Merry Renk



Sursa: <https://www.eichlernetwork.com/article/body-beautiful>

Imaginea 12. Brățară.
Cheryl Eve Acosta



Sursa: <https://www.cheryleve.com/impressions>

Această evoluție demonstrează modul în care arta bijuteriilor reflectă istoria umanității, într-un dialog constant între tradiție și inovație. Manualul bijutierului lui Miller spune: „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” [7 p. 11].

Bijuteriile de autor: cerințe și caracteristici

Bijuteriile de autor trebuie să fie conceptuale și să includă elemente care le diferențiază clar de produsele de mass-market.

1. Personalizare și unicitate. Bijuteriile de autor sunt, de regulă, piese exclusive sau realizate în ediții limitate. Acestea reflectă personalitatea proprietarului, transmițând adesea o poveste sau o semnificație personală prin design.
2. Idee și concept. Aceste creații încorporează o viziune artistică distinctă, o filosofie sau un context cultural specific. De exemplu, un designer poate fi inspirat de tradiții istorice, motive naturale sau teme sociale actuale.
3. Calitate superioară a lucrului manual. Bijuteriile de autor necesită tehnici specializate, precum gravura manuală, incrustațiile complexe sau metode unice de prelucrare a materialelor, care le conferă rafinament și valoare.
4. Estetică și inovație. Utilizarea materialelor rare sau neconvenționale, precum elemente organice, pietre reciclate sau metale experimentale, permite realizarea unor piese cu adevărat originale.
5. Funcționalitate și ergonomie. Chiar și cele mai sofisticate și elaborate bijuterii trebuie să fie confortabile și ușor de purtat.
6. Valoare emoțională. Bijuteriile de autor creează conexiuni emoționale puternice, devenind mijloace de exprimare a individualității și transmițând semnificații importante pentru purtător.
7. Referințe culturale și istorice. Mulți designeri încorporează elemente ale patrimoniului național sau istoric, transformând bijuteriile în adevărate artefacte culturale.
8. Responsabilitate socială și ecologică. Bijuteriile de autor sunt tot mai frecvent realizate printr-o abordare sustenabilă, incluzând utilizarea metalelor reciclate, respectarea principiilor comerțului echitabil și implementarea tehnologiilor ecologice.

9. Promovare prin branding. Bijuteriile de autor necesită o prezentare distinctă, incluzând ambalaje premium, povești despre procesul de creație și accent pe filosofia și valorile brandului.

O comparație clară între criteriile de producție pentru bijuteriile de masă și cele de autor poate fi rezumată într-un tabel. (*Tabelul 1*)

Tabelul 1. Comparație între designul de mass-market și cel de autor

Criterii	Design de mass-market	Design de autor
Volum de producție	Producție în serie	Ediție limitată
Public țintă	Larg	Restrâns, de nișă
Materiale	Standard, accesibile	Rare, unice
Preț	Accesibil	Ridicat
Idee și concept	Universalitate	Unicitate, reflecția personalității
Tehnologii de producție	Procese automatizate	Lucru manual și tehnici complexe
Estetică	Simplitate, funcționalitate	Creativitate, inovație
Responsabilitate ecologică	Rareori considerată	Adesea prioritară
Valoare emoțională	Neutră	Ridicată, cu semnificație profundă

Concluzii

Motivele istorice rămân o sursă inepuizabilă de inspirație pentru designeri, menținând o conexiune profundă cu trecutul și oferind perspective esențiale pentru modelarea viitorului. Evoluția designului de bijuterii reflectă transformările culturale, sociale și tehnologice, creând o bază solidă pentru tendințele contemporane.

Bijuteriile de mass-market și cele de autor, deși diferite ca scop și execuție, împărtășesc o sursă comună de inspirație: istoria. Primele prioritizează funcționalitatea, accesibilitatea și universalitatea, adresându-se unui public larg. În schimb, bijuteriile de autor se concentrează pe unicitate, expresivitate artistică și o valoare simbolică profundă, adresându-se celor care caută autenticitate și exclusivitate.

Arta bijuteriilor reprezintă un exemplu remarcabil al modului în care tradițiile locale pot fi integrate în tendințele globale pentru a crea colecții atemporale. Designerii contemporani combină cu măiestrie simboluri și tehnici istorice cu soluții tehnologice moderne, oferind piese care transcend timpul și spațiul.

Această sinteză dintre trecut și viitor transformă bijuteriile contemporane din simple accesorii în povești tangibile și expresii ale identității culturale. Într-o lume aflată într-o continuă schimbare, bijuteriile joacă un rol esențial în păstrarea patrimoniului, redefinirea

esteticii și satisfacerea cerințelor unei societăți moderne, aflate la intersecția dintre tradiție și inovație.

Referințe bibliografice

1. НОВИКОВ, В.П., ПАВЛОВ, В.С. *Ручное изготовление ювелирных украшений*. Ленинград: Политехника, 1991. ISBN 5-7325-0184-0.
2. Цитаты о ювелир [online]. В: *Цитаты известных личностей* [site]. [accesat 21 ian. 2025]. Disponibil: https://ru.citaty.net/temy/iuvelir/?utm_source=chatgpt.com
3. О.А.ТОМАШЕВИЧ в программе «Историада». Ювелирное искусство в древнем Египте [online]. В: *Исторический факультет МГУ им. Н.В. Ломоносова*: [site]. 25.11.2024 [accesat 21 ian. 2025]. Disponibil: https://www.hist.msu.ru/Abit/pr-news/101546/?utm_source=chatgpt.com
4. ЛУГОВОЙ, В.П. *Конструирование и дизайн ювелирных изделий*: учебное пособие. Минск: Высшая школа, 2017. ISBN 978-985-06-2784-1.
5. РАССОЛОВА, Е.М. Ювелирные украшения будущего. В: *Русский ювелир*. 2010, № 4. с. 34.
6. ЗУЕВА, Н.А. *Проектирование современных ювелирных изделий с подготовкой конструкторско-технологической документации*: учебное пособие. Кострома: Изд-во Костром. гос. ун-та, 2017. ISBN 978-5-8285-0834-1.
7. МИЛЛЕР, Д. *Справочник коллекционера: ювелирные украшения*. Москва: АСТ Астрель. 2004.

**Culegerea este indexată în baza de date națională:
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/2019/10/Cerinte-autori.pdf>

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