

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI  
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



# ARTA

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

MUZICĂ

TEATRU

CINEMA

Serie nouă  
Vol. XXVI, nr. 2

CHIȘINĂU ♦ 2017

## **Colegiul de redacție**

*Dr. hab. Victor Ghilaș – redactor-șef*

*Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct*

*Dr. Violeta Tipa – secretar responsabil*

*Academician Gheorghe Mustea*

*Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)*

*Academician Mihai Cimpoi*

*Dr. hab., profesor universitar Aurelian Dănilă*

*Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală*

*Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)*

*Dr., profesor George Banu (Paris, Franța)*

*Dr. Dumitru Carabăț (București, România)*

*Dr. Dumitru Olărescu*

*Profesor Jean-Pierre Han (Paris, Franța)*

*Magistru Maria Pischloger (Viena, Austria)*

**Procesare computerizată și tehnoredactare:** *dr. Liliana Condraticova*

**Lector:** *Vitalie Țurcanu*

**Lector (limba engleză):** *dr. Ana Gorea*

Studiile și articolele din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural și recomandate pentru publicare de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, proces-verbal nr. 10 din 19 octombrie 2017.

## **Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții**

Arta/Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef),...- Chișinău (Tipogr.: Grafema Libris): 2017 – E-ISSN 2537–6136, 2017: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXVI, nr. 2, 2017. 170 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

**E-ISSN 2537–6136**

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2017.

## CUPRINS

### ♦ ARTA MUZICALĂ

<b>Violina GALAICU</b>	
<i>Continuitate și primenire în muzica de cult bizantină</i> .....	7
<b>Cornel ȚĂRANU</b> (Cluj, România)	
<i>Noi restituiri enesciene</i> .....	11
<b>Victor GHILAȘ</b>	
<i>Istoria muzicii basarabene în sintezele lui Alexandru Boldur</i> .....	14
<b>Elena CHIRCEV</b> (Cluj, România)	
<i>Cercetarea muzicii bizantine în România în secolul al XX-lea și primul deceniu al celui următor</i> .....	19
<b>Vasile CHISELIȚA</b>	
<i>Partitura în procesul formării repertoriului orchestrei populare profesioniste „Folclor”</i> .....	29
<b>Rodney A. GARNETT</b> (Laramie, WY, USA)	
<i>Twenty-First Century Cultural Improvisation: A Comparison of the Lives and Actions of Moldovan Naiists and American Folk Flutists</i> .....	37
<b>Elena NAGACEVSCHI</b>	
<i>Muzica corală din Republica Moldova în anii 1990: racordări la experiențe stilistice europene</i> .....	41
<b>Victoria TCACENCO</b>	
<i>Fenomenul standardului jazzistic în repertoriul formației „Univox Vocal Band”</i> .....	47
<b>Valeria BARBAS</b>	
<i>Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi din Republica Moldova (1991–2016): premisele apariției și evoluția</i> .....	54

### ♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

<b>Adrian-Silvan IONESCU</b> (București, România)	
<i>Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916–1918) (II)</i> .....	64
<b>Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ</b>	
<i>Eroul liric în ipostaza de alter-ego al creației lui Emil Loteanu din spectrul arhetipului Anima-Animus</i> .....	74
<b>Dumitru OLĂRESCU</b>	
<i>Un „bumerang estetic” sau valorificarea artelor prin film</i> .....	82
<b>Marian ȚUȚUI</b> ((Bucharest, Romania)	
<i>New Wave Drama: a New Genre?</i> .....	88
<b>Elena DULGHERU</b> (București, România)	
<i>„Sayat-Nova” – inițiere în tainele vieții și artei</i> .....	91
<b>Наталья КРИВУЛЯ</b> (Москва, Россия)	
<i>Следуй за прыгающим мячиком и пой с нами. К истории создания первой звуковой анимации (I)</i> .....	99
<b>Alexandru BOHANȚOV</b>	
<i>Regizorul Gheorghe Siminel, între teatru și film</i> .....	108

#### ♦ ARTA TEATRALĂ

Ana GHILAȘ	
<i>Relația teatralitate – literaritate în discursul artistic</i> .....	114
Elfrida KOROLIOVA	
<i>Conceptiile estetice ale actorului și regizorului Petru Vutcărău</i> .....	119
Violeta TIPA	
<i>Teatrul de păpuși pentru maturi: căutări, experimente, perspective</i> .....	125
Mariana COCIERU	
<i>Jocul Moșilor – reconstituirea antropologică a unei străvechi forme de cultură populară românească</i> .....	131
Vivien SZÖNYI (Szeged, Hungary)	
<i>Traditional Dance in the Moldavian Ceangău Villages</i> .....	138

#### ♦ CRONICA VIEȚII CULTURALE

Violeta TIPA	
<i>Filmul de animație moldovenesc în Țara soarelui răsare (HIROSHIMA 2016)</i> .....	143
Violeta TIPA	
<i>Festivalul Internațional a Teatrelor de Păpuși „Sub căciula lui Guguță”: Impresii festivaliere</i> .....	146
Nadejda AXIONOVA	
<i>Rezultatele celei de-a VIII-a ediții a Festivalului internațional de teatru Moldfest.Rampa.Ru '2016</i> .....	148

#### ♦ OMAGIERI

<i>Leonid Cemortan: un redutabil om de știință, un distins om de cultură (90 de ani de la naștere)</i> (Alexandru BOHANTOV) .....	149
<i>Compozitorul și academicianul Eugen Doga la 80 de ani</i> (Violina GALAICU, Victor GHILAȘ) .....	152
<i>Dumitru Olărescu: supraviețuirea prin știință (70 de ani de la naștere)</i> (Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ) .....	154
<i>Ghenadie Ciobanu – promotor al muzicii noi (60 de ani)</i> (Valeria BARBAS) .....	156
<i>Un muzicolog la vârsta împlinirilor: Irina Ciobanu-Suhomlin (cu ocazia jubileului de 60 de ani)</i> (Elena MIRONENCO) .....	158

#### ♦ IN MEMORIAM

<i>Instantanee filosoficești și logicești cu Ion Ungureanu</i> (Mihai CIMPOI) .....	160
---	-----

#### ♦ APARIȚII EDITORIALE

<i>Oleg GARAZ. Canonul muzicii europene. Idei. Ipoteze. Imagini. Colecția: UNIVERSITAS - Muzicologie. 2015</i> (Elena NAGACEVSCHI) .....	163
Date despre autori .....	165
Termene și condiții pentru publicare în revista „ARTA” .....	167

## CONTENT

### ♦ MUSICAL ART

<b>Violina GALAICU</b>	
<i>Continuity and advent in Byzantine music</i> .....	7
<b>Cornel ȚĂRANU</b> (Cluj, Romania)	
<i>New Enescian refunds</i> .....	11
<b>Victor GHILAȘ</b>	
<i>History of Basarabian music in Alexandru Boldur's synthesis</i> .....	14
<b>Elena CHIRCEV</b> (Cluj, Romania)	
<i>The study of Byzantine music in Romania in the XX century and the first decade of the XXI</i> .....	19
<b>Vasile CHISELIȚA</b>	
<i>The score as a factor of professionalization and academicism of traditional music: genres in the repertoire of "Folclor" folk orchestra</i> .....	29
<b>Rodney A. GARNETT</b> (Laramie, WY, USA)	
<i>Twenty-First Century Cultural Improvisation: A Comparison of the Lives and Actions of Moldovan Naiists and American Folk Flutists</i> .....	37
<b>Elena NAGACEVSCHI</b>	
<i>The spiritual choral music of the Republic of Moldova in the 1990s: connections to modern world stylistic experiences</i> .....	41
<b>Victoria TCACENCO</b>	
<i>Jazz standard phenomenon in the repertoire of the group "Univox Vocal Band"</i> .....	47
<b>Valeria BARBAS</b>	
<i>International Festival of New Music Days (1991–2016): History of the Phenomenon:</i> .....	54

### ♦ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

<b>Adrian-Silvan IONESCU</b> ((Bucharest, Romania)	
<i>Films from Central Powers countries on the screens of the occupied Bucharest (1916–1918) (II)</i> .....	64
<b>Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ</b>	
<i>The lyrical hero in the alter ego hypostasis in Emil Loteanu's creation: the particularities of the anima-animus dialectics</i> .....	74
<b>Dumitru OLĂRESCU</b>	
<i>An "aesthetic boomerang" or the valorisation of arts through film</i> .....	82
<b>Marian ȚUȚUI</b> ((Bucharest, Romania)	
<i>New Wave Drama: a New Genre?</i> .....	88
<b>Elena DULGHERU</b> (Bucharest, Romania)	
<i>"Sayat-Nova" – initiation in the mysteries of life and art</i> .....	91
<b>Natalia KRIVULIA</b> (Moscow, Russia)	
<i>From following the bouncing ball and sing-alongs to the creation of the first sound animation (I)</i> .....	99
<b>Alexandru BOHANȚOV</b>	
<i>Director Gheorghe Siminel, between theater and film</i> .....	108

♦ THEATRICAL ART

Ana GHILAȘ	
<i>The theatrical-literary relationship in the artistic discourse</i> .....	114
Elfrida KOROLIOVA	
<i>The aesthetic conception of the actor and director Petru Vutcărău</i> .....	119
Violeta TIPA	
<i>The puppet theatre for adults: explorations, experiments, perspectives</i> .....	125
Mariana COCIERU	
<i>The "Dance of the Old Men" – anthropological reconstruction of an ancient form of Romanian folk culture</i> .....	131
Vivien SZÖNYI (Szeged, Hungary)	
<i>Traditional Dance in the Moldavian Ceangău Villages</i> .....	138

♦ THE CHRONICLE OF CULTURAL LIFE

Violeta TIPA	
<i>The Moldovan animation film in the Country of Sunrise (HIROSHIMA 2016)</i> .....	143
Violeta TIPA	
<i>The International Festival of Puppet Theatres "Sub Caciula lui Guguta" (Under Guguta's Hat): festival impressions</i> .....	146
Nadejda AXIONOVA	
<i>The results of the VIII edition of Moldfest.Rampa.Ru '2016 International Theatre Festival</i> .....	148

♦ HOMAGE

<i>Leonid Cemortan: a renowned scientist, a distinguished man of culture.</i>	
<i>The 90th anniversary</i> (Alexandru BOHANTOV) .....	149
<i>The composer and academician Eugen Doga at the age of 80</i> (Violina GALAICU, Victor GHILAȘ) .....	152
<i>Dumitru Olarescu: surviving through science (70th anniversary)</i> (Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ) .....	154
<i>Ghenadie Ciobanu – promoter of new music (60th anniversary)</i> (Valeria BARBAS) .....	156
<i>A musicologist at the age of achievements: Irina Ciobanu-Suhomlin (on the occasion of the 60th anniversary)</i> (Elena MIRONENCO) .....	158

♦ IN MEMORIAM

<i>Philosophical and logical snapshots with Ion Ungureanu</i> (Mihai CIMPOI) .....	160
--	-----

♦ EDITORIAL PUBLICATIONS

<i>Oleg GARAZ. COleg Garaz. The cannon of European music. Ideas. Hypotheses. Images. 2015</i> (Elena NAGACEVSCHI) .....	163
List of collaborators .....	165
Terms and conditions of publication of materials in the Journal „ARTA” .....	167

## Continuitate și primenire în muzica de cult bizantină

### Rezumat

#### Continuitate și primenire în muzica de cult bizantină

Oricine se va fi ocupat vreodată de muzica de cult bizantină s-a confruntat cu problema permanenței și a schimbării, a elementelor stabile și mobile, a tradiției și inovației în această artă.

În ecuația permanență-schimbare, permanența este cea care primează categoric. Este consecința sau efectul cumulat al mai multor parametri esențiali ai cântării sacre bizantine: eclezialitatea, canonicitatea, aderența la imperativul creștin al ascezei.

Pe lângă stabilitatea tipicului compozițional și interpretativ al muzicii liturgice bizantine, se constată și stabilitatea istorică a unor cântări aparte („Condacul Nașterii Domnului”, „Pripelele” lui Filotei Monahul, „Eothinalele” lui Ioan Glykys).

Dintre cele două componente ale muzicii liturgice, textul este mai rigid, melosul – mai flexibil. E și firesc ca partea literară să aibă o rezistență mai mare, pentru că ea concentrează teologhisirea noțională, de-finită și prin aceasta limitată în posibilele-i varietăți. Melosul, ca teologhisire non-noțională, are mai multă libertate, ceea ce se oglindește în fluctuațiile sale istorice și regionale.

Celălalt constituent al binomului (primenirea) ne relevă că muzica liturgică bizantină a suferit prefaceri în timp și în raza ei de acțiune. Important este că modificările s-au produs treptat, s-au ivit în urma unor evoluții și nu salturi, rupturi sau „revoluții”. În toate cazurile, primind anumite sugestii din afară, încorporând anumite elemente extrinseci, cântarea liturgică răsăriteană le revalorifică, încreștinându-le, îmbiserisindu-le și încărcându-le de relevanță ortodoxă.

**Cuvinte-cheie:** muzica de cult bizantină, continuitate și primenire, tipic compozițional și interpretativ, fluctuații istorice și regionale, elemente intrinseci și extrinseci.

### Summary

#### Continuity and advent in Byzantine music

Anyone who has ever got involved in Byzantine cult music has confronted with the issue of permanence and change, stable and mobile elements, tradition and innovation in this art.

In the permanence-change equation, permanence is the one that definitely takes precedence. It is the consequence or the cumulative effect of several essential parameters of sacred Byzantine singing: ecclesiality, canonicity, adherence to the Christian imperative of asceticism.

Besides the stability of the typical compositional and interpretative characteristic of the Byzantine liturgical music, the historical stability of some particular songs (“Kontakion of the Nativity”, “The Appeals” of Philotheus the Monk, Ioan Glykys’s “Eothinals”) is also noted.

Of the two components of liturgical music, the text is more rigid and the melody is more flexible. It is natural for the literary part to have a greater resistance, because it concentrates the notional theology, defined and thus limited in its possible variations. Melody, as a non-notional theology, has more freedom, which is mirrored in its historical and regional fluctuations.

The other binomial constituent (advent) reveals that the Byzantine liturgical music has undergone changes over time and within its range as well. It is important that the changes have occurred gradually, have emerged as a result of evolutions, not leaps, breaks or “revolutions”. In all cases, by accepting some external suggestions, incorporating certain extrinsic elements, the Eastern liturgical chant revalorizes them, by christening them, bringing them to church, and loading them with Orthodox relevance.

**Key words:** Byzantine cult music, continuity and advent, typical compositional and interpretive characteristic, historical and regional fluctuations, intrinsic and extrinsic elements.

Oricine se va fi ocupat vreodată de muzica de cult bizantină s-a confruntat cu problema permanenței și a schimbării, a elementelor stabile și mobile, a tradiției și inovației în această artă. O vom aborda și noi în cele ce urmează. În ecuația permanentă – schimbare, permanența este cea care primează categoric. Este consecința sau efectul cumulat al mai multor parametri esențiali ai cântării sacre bizantine: eclezialitatea, canonicitatea, aderența la imperativul creștin al ascezei.

Pe palierul eclezialității intervine conectarea cântării la contextul teologic general al slujbelor ortodoxe. Aceasta are, la rândul-i, un șir de implicații.

Muzica de strană ortodoxă se revendică, în toate cazurile, de la Sfânta Scriptură, instanță intangibilă pentru ingerințe și în principiu neerodabilă. Chiar dacă literatura de specialitate [5, p. 42; 2, p. 706-722] distinge cântări de origine biblică și creații muzicale nescripturistice, secundele, la fel ca și primele, sunt intim legate de conținutul Sfintei Scripturi, de ideatica și imagistica vetero- și neotestamentară. Astfel, se poate vorbi despre substratul biblic al cântării liturgice și în sensul unor preluări textuale directe (în psalmi, în imnografia primară, în alte cântări), și în sensul actualizării duhului Scripturii (în toate cântările ortodoxe fără vreo excepție).

Descendența biblică, ca și existența în cadrul liturgic, au făcut din cântarea religioasă o purtătoare a dogmaticii creștine și acesta este un alt factor responsabil pentru conservatismul artei sonore de care ne ocupăm. Imnografia bizantină este, mai toată, înșesată cu învățături – uneori chiar expuse direct – privind hristologia, unitatea treimică, pneumatologia, soteriologia, mariologia, escatologia și alte aspecte ale Iconomiei Mântuirii. Rememorăm aici și o anume categorie de cântări integrate Vecerniei care se numesc, franc, Dogmatice. Or, se știe că mesajul Bisericii este extratemporal și, deci, în afara modificărilor, și aceasta pentru că, pe de o parte, realitățile dumnezeiești pe care le revelă sunt imuabile, iar pe de altă – învățăturile Bisericii vizând aceste realități au o remarcabilă rezistență și se vădesc mereu actuale. „Noutatea creștinismului... este veșnică și absolută, în Duh, neavând nevoie de schimbări „căutate” și repetate în formă, pentru vreo noutate de sens, pentru că Hristos... „prin Duhul cel veșnic, S-a adus lui Dumnezeu pe Sine” (Evr. 9, 14) și „a intrat o dată pentru totdeauna în Sfânta Sfintelor” (Evr. 9,12)” [6, p. 177].

Neschimbabilitatea cântării religioase bizantine este în directă legătură cu canonicitatea ei, sau, altfel zis, cu acele precepte și prevederi pe care le respectă pentru a putea servi nevoilor liturgice, dar și Iconomiei bisericești în general. Vom stărui, ceva mai insistent, asupra acestei particularități.

Cultul ortodox stă, integral, sub semnul canonicității, ceea ce înseamnă că slujbele în ansamblul lor, ca și în părțile lor componente, se supun unor rânduieli prestabilite. E firesc că și artele încorporate ceremonialului sacru sunt strict reglementate. Astfel, pictura bisericească se conformează unui program iconografic rigid, unor procedee picturale consfințite de tradiție, precum și instrucțiunilor cuprinse în erminii. Construirea de lăcașuri sfinte urmează, iarăși, un tipic, chiar dacă se recurge adesea la adaptări locale și istorice ale acestuia. Cântarea liturgică este, la rândul-i, multietajat ordonată, reglementarea privind aspectul textual (proveniența scripturistică, directă sau indirectă, a textelor), modal (dependența de Octoih, condiționările interne ale fiecărui eh), ritmic (cultivarea sobrietății ritmice, eludarea pauzelor), idiomatic (încadrarea în unul dintre cele patru idiomuri ale melosului bizantin), structural (respectarea formelor imnografice) ș. a. O serie întreagă de prevederi normează maniera de interpretare a cântărilor bisericești, precum și condita cântăreților în Biserică.

Canonul muzical bizantin s-a statornicit în timp, pe post de „instanțe canonicizante” apărând Sfânta Scriptură, Sfinții Părinți, Sinoadele ecumenice și locale, imnografii, melozii și melurgii reputați și, în sfârșit, însăși tradiția liturgică și de instruire, transmisă prin viu grai și prin cărțile bisericești.

Canonicitatea muzicii bizantine are motivații estetico-teologice profunde. Arta bisericească se raportează la realitățile transcendente, iar acestea sunt, prin definiție, neperisabile și neschimbătoare. Respectiv și formele în care se materializează ideea transcendentală tind spre o mare stabilitate și nu pot varia decât în detalii de la un creator la altul, de la o epocă la alta. Artistul este, de fapt, un custode al acestor forme și „un umil artizan, a cărui inspirație se datorează însuflării dumnezeiești” [6, p. 101]. Iar în actul creator nu originalitatea subiectivă contează, ci fidelitatea cu care artistul transmite iluminările venite de sus. Dacă melodiile sacre, ca și legile constructive ce le guvernează, sunt, la origine, emanații divine, ele trebuie tratate cu respectul cuvenit (intră aici în ecuație dezideratul pietății religioase), trebuie cultivate cu grijă și perpetuate.

Și încă o nuanțare aparținând preotului Vasile Grăjdian: „...Cântarea creștină, liturgică prin esența sa, manifestându-se în lume – deși rădăcinile și finalitatea sa de natură religioasă sunt transcendente în raport cu lumea – aduce nu atât o noutate de natură muzical-artistică, culturală, comună și perisabilă prin asemănarea cu alte noutăți..., cât determină mai ales reevaluarea celor vechi, a elementelor și aspectelor muzicale deja existente, „învierea”, înnoirea și

prefacerea ontologică a ceea ce este adevărat și veșnic în ele, încă de la Facerea lor” [6, p. 175-176].

Iată, deci, motivările de adâncime ale canonicității și conservatismului artei sonore bizantine. Mai există și altele, colaterale.

Dat fiind că muzica sacră prefigurează, simbolic, incognoscibilul spațiu transmundan și acele adevăruri ultime, pe care le evocă, se sustrag înțelegerii omenești, reeditarea, în cadrul liturgic, a unora și acelorași melodii, texte, formule melodice, structuri modale etc. se arată indispensabilă efortului comprehensiv, de lecturare epifanică. Natura celor revelate de melopeea bizantină îl obligă pe receptor (inclusiv pe cel colectiv, văzut și ca o succesiune de generații) să o contemple îndelung, să o frecventeze insistent, pentru a se lăsa absorbit, lent dar sigur, de ritmurile și sensurile ei sacramentale.

Reglementarea multidimensională a cântării de strană propriu-zise, dar și a manierei de interpretare a ei, descinde din și servește imperativul ascezei, căruia i se circumscriu doctrina și ritualul sacru creștin.

„...Întreaga viață creștină are un caracter ascetic, vis-a-vis de ispitele lumii acesteia, credinciosul postind de (anumite) bucate, dar urmând totodată (sau mai ales) și un post duhovnicesc, înfrânându-se de la gânduri, porniri și simțiri necurate. Este vorba de un „stil de viață”, pe care, spre exemplu, îl propune mai ales Postul Mare, al Paștilor, într-o formă bisericească și sacramental-liturgică dezvoltată de-a lungul unei îndelungate Tradiții” [6, p. 109; 7, p. 107 ș. u.]. Apoi, „toate rânduielele posturilor și ale slujbelor care precedă sărbătorile apostolice, pe cele ale Maicii Domnului, Nașterea și Învierea, nu sunt altceva decât o asceză îmblânzită și repartizată calendaristic, pentru pregătirea și purificarea poporului în vederea contactului euharistic cu Dumnezeu” [8, p. 114]. Și celebrarea liturgică, în ciuda fastului său aparent, e în concordanță cu spiritul ascetic, pentru că este riguros structurată și pentru că se axează pe chenoza dumnezeiască (întruparea Fiului lui Dumnezeu ca act de ascultare față de Dumnezeu-tatăl) [6, p. 109-115].

Asceza este, în esență, „o formă de abținere, prin propria alegere” [8, p. 195], un soi de limitare asumată. Proiectând ideea asupra artei religioase, constatăm că regula, canonul, impun acesteia (de fapt, promotorilor ei) exercițiul înfrânării, renunțarea la multitudinea posibilităților expresive existente și încadrarea restrictivă în anumite tipare și precepte. „Păzindu-se dintru început de excesele păgâne sau eretice de tot felul, iar mai aproape de noi evitând capcanele libertății formale fără limite – aceasta din urmă în numele unui individualism „auctorial” și a originalității cu orice preț, chiar și cu prețul pierderii

sensului spiritual autentic – cântarea liturgică ortodoxă s-a menținut, într-un mod ce poate fi caracterizat drept ascetic, pe firul neîntrerupt al Tradiției Bisericii, nu doar refuzând radical și simplist influențele lumii, ci și primindu-le uneori, într-o comunicare dinamică, însă numai în urma unei judecăți de valoare și a unei alegeri, a unei selecții continue sau chiar a unei prefaceri ecleziale a acestor influențe” [6, p. 117].

Pe lângă stabilitatea tipicului compozițional și interpretativ al muzicii liturgice bizantine, se constată și stabilitatea istorică a unor cântări aparte. Astfel, melodia „Condacului Nașterii Domnului” se perpetuează, neschimbată în esență, în structura ei modală de aproape o mie de ani [1, p. 24]. Și „Pripelele” lui Filotei Monahul, scrise în jurul anului 1400 și considerate a fi primele creații poetico-muzicale autohtone, s-au conservat în mare – afirmația vizează spațiul românesc – în forma lor inițială [4, p. 292]. „Eothinalele” lui Ioan Glykys, identificate în manuscrisele din secolele XI–XII, sunt reluate cu neînsemnate modificări (datorate progresului notației și evoluției stilistice) de manuscrisele secolelor următoare, inclusiv de „Psaltichia rumânească” a lui Filotei sin Agăi Jipei (începutul secolului al XVIII-lea) [6, p. 172-173].

Dintre cele două componente ale muzicii liturgice, textul este mai rigid, melosul – mai flexibil. E și firesc ca partea literară să aibă o rezistență mai mare, pentru că ea concentrează teologhisirea noțională, de-finită și prin aceasta limitată în posibilele-i varietăți. Să nu uităm și faptul că textele cântărilor descind sau chiar se desprind din textul nealterabil al Sfintei Scripturi.

Practica traducerilor nu a subminat stabilitatea cuvântului sacru, știut fiind că transpunerile au căutat o maximă apropiere de original. Și nu întâmplător texte precum cele ale imnurilor „Lumină lină” de la Vecernie, „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu” din rânduiala Utreniei, „Unule născut” și „Sfinte Dumnezeule” din rânduiala Sfintei Liturghii sunt de o vechime apreciabilă, aducând în actualitate, intact, mesajul primelor secole ale erei creștine [3, p. 200 ș. u.].

Melosul, ca teologhisire non-noțională, are mai multă libertate, ceea ce se oglindește în fluctuațiile sale istorice și regionale.

Cu ultimul raționament ne-am apropiat firesc de celălalt constituent al binomului cercetat, primirea muzicii religioase de sorginte bizantină.

Chiar dacă se împărtășește din statornicia și consecvența paradigmei creștine, muzica liturgică bizantină a suferit prefaceri în timp și în raza ei de acțiune (sub influența diverselor culturi etnice afiliate ortodoxiei). În legătură cu aceasta sunt însă de

luat în calcul câteva circumstanțe. Important este că modificările înregistrate s-au produs treptat, s-au ivit ca rezultat al unor evoluții, și nu salturi, rupturi sau „revoluții”. Aceasta a permis încadrarea lor în linia de constanță a Tradiției [9, p. 52 ș. u.].

Se poate observa, de asemenea, că metamorfozele muzicii sacre au avut un dublu imbold – pe de o parte, necesitățile imanente ale maturizării acestei arte, pe de alta – comunicarea Bisericii cu lumea. În deschiderea ei misionară și pastorală către mireni, cântarea eclezială vine în atingere cu muzicile lumii și ale istoriei și acest contact nu poate să nu modeleze ambii termeni ai relației. Aici trebuie să facem încă o disociere. Limbajele muzicale cu care interacționează muzica sacră bizantină se divid în limbaje laice și limbaje religioase (necreștine sau doar neortodoxe).

Iată și câteva exemple de schimbări notabile în muzica religioasă a Răsăritului, mai ușor sau mai greu de reperat temporal, vădindu-se roade ale dialogului Bisericii cu lumea (și lumescul) sau consecințe ale unor evoluții intrinseci: înlocuirea scrierii ecfonetică cu cea diastematică (faptul că cele două semiografii au coexistat o perioadă îndelungată între secolele VIII și XV susține teza despre lentoarea infiltrării inovațiilor); apariția cântării bogat melismatice (în stil papadic) de prin secolul al XIII-lea (reperul este incert); orientalizarea melosului psaltic, care s-a declanșat după căderea Constantinopo-

lului sub turci (1453) și a luat amploare în secolele XVII–XVIII; revizuirea cântării psaltice în cadrul reformei hrisanțice de la începutul secolului al XIX-lea (este adevărat că reforma se asociază cu o mutație, deci cu o transformare mai bruscă și întrucâtva forțată, dar ea s-a revendicat, oricum, de la repertoriul uzual, ținând, odată cu modernizarea cântării bizantine, și restabilirea expresiei ei autentice, origine); pătrunderea multivocalității, mai întâi în Biserica Rusă (secolul al XVII-lea), apoi și în celelalte (această pătrundere având, pe alocuri, aspectul unei coliziuni dintre vechi și nou, nu infirmă, totuși, continuitatea tradiției, pentru că vechea cântare s-a insinuat în cea nouă fie în calitate de *cantus firmus*, ca în polifonia cultică rusă, fie ca idee muzicală de bază, armonizată modal, ca în creația corală bisericească a românilor).

Toate primenirile enumerate au fost acreditate în urma unei îndelungate trieri istorice, au trecut examenul unei selecții și recepții ecleziale [6, p. 169, 175-176].

În final, ținem să mai subliniem o dată supremația continuității în raport cu primenirea în tradiția cântării de strană bizantine. În toate cazurile, primind anumite sugestii dinafară, încorporând anumite elemente extrinseci, cântarea liturgică răsăriteană le revalorifică, încreștinându-le, îmbisericinându-le și încărcându-le de relevanță ortodoxă.

### Referințe bibliografice

1. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989.

2. Braniște E. Liturgica generală cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.

3. Braniște E. Probleme de actualitate ale bisericilor de azi: dezvoltare (evoluție) și revizuire (adaptare) în cult din punct de vedere ortodox. În: Ortodoxia, XXI (1969), nr. 2.

4. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1979.

5. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

6. Grăjdian V. Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.

7. Schmemmann A. Postul cel Mare. Traducere de Andreea Stroe și Laurențiu Constantin. București, 1995.

8. Theologische Realenzyklopedie. Vol. IV, Berlin – New York, 1979.

9. Totzke I. Die bedeutung des Chorals in der Musik der Ostkirche. În: Hermeneia, 1995, nr. 3.

## Noi restituiri enesciene

### Rezumat

#### Noi restituiri enesciene

Articolul se referă la creația timpurie a lui George Enescu sau, mai exact, la ceea ce se păstrează din acest segment în arhivele Muzeului „George Enescu” din București.

În vizorul autorului intră, pe rând: „Fantezia pentru vioară și orchestră” (datează din 1896–1897), o partitură nesemnată și neterminată, fără o individualitate stilistică bine conturată, prima parte a „Concertului pentru pian și orchestră” (1897), tinzând încă spre o paradigmă clasicisantă, cu anumite ecouri post-brahmsiene, variantele unei „Suite Roumanie” (1896), de luat în seamă pentru prezența unor „engrame” folclorice, „Suita pentru pian la patru mâini” (1898), reprezentând, stilistic, tot zona academică și, în sfârșit, „Pastorale Fantaisie pour petit orchestre” (1899), ce se desfășoară pe coordonate stilistice mult mai personale.

Lucrările de școală ale lui George Enescu denotă o stăpânire suverană a formelor clasice, o admirabilă măiestrie în construcția simfonică, un remarcabil simț al particularităților scriiturii concertante și camerale.

Demersul pune în valoare evoluția în timp a tânărului compozitor, maturizarea lui stilistică, schimbarea progresivă a opticii sale creatoare: de la preocuparea pentru exigențele academice la un limbaj propriu, marcat de elemente ale folclorului românesc și anunțând apariția celor două „Rapsodii Române”.

**Cuvinte-cheie:** George Enescu, creație timpurie, evoluție stilistică, exigențe academice, stil individualizat, elemente folclorice, folclor românesc.

### Summary

#### New Enescian refunds

The article refers to George Enescu's early creation or, more precisely, to what is preserved from this section in the archives of the George Enescu Museum in Bucharest.

„The fantasy for violin and orchestra”, which dates from 1896–1897 is an unsigned and unfinished score, without a well-defined stylistic individuality, the first part of „Concert for piano and orchestra” (1897) still tending to a classic paradigm, with certain post-Brahmsian echoes, the variants of a „Suite Roumaine” (1896), to be considered for the presence of folkloric „engrams”, the „Piano Suite in Four Hands” (1898), stylistically representing the academic area and finally, „Pastorale Fantezie pour petit orchestre” (1899), which take place on more personal stylistic coordinates come one by one into the attention of the author.

George Enescu's school works denote a sovereign dominance of classical forms, an admirable mastery in symphonic construction, a remarkable feeling of the features of concert and chamber music.

The research highlights the evolution of the young composer in time, his stylistic maturity, the gradual change of his creative optics: from the preoccupation for the academic exigencies to his own language, marked by elements of the Romanian folklore and announcing the appearance of the two „Romanian Rhapsodies”.

**Keywords:** George Enescu, early creation, stylistic evolution, academic exigencies, individualized style, folk elements, Romanian folklore.

Anterior am prezentat câteva lucrări scrise de Enescu în anii studenției, printre care un „Trio”, un „Cvintet” cu pian, dar și primele două părți ale unui „Concert pentru vioară și orchestră”.

Toate se aflau în arhivele Muzeului „Enescu”, care a și editat unele dintre ele.

Au fost prezentate în primă audiție absolută de către ansamblurile Academiei „Gheorghe Dima” din Cluj.

De ce era necesar acest demers? De ce era necesară intrarea lor în viața muzicală românească? În primul rând, trebuia cunoscută prolificitatea ieșită din comun a tânărului compozitor.

Lucrările sale de școală denotă o stăpânire suverană a formelor clasice și o egală măiestrie în construcția simfonică, a scriiturii concertante sau camerale.

Se impune imperios continuarea acestui demers cognitiv, care pune în valoare evoluția în timp a maestrului și etapele maturizării stilistice, de la exigențele academice înspre un limbaj din ce în ce mai personal, în care mijesc deja și elemente tot mai prezente ale folclorului românesc, pregătind astfel zona celor două „Rapsodii Române”. Să examinăm câteva dintre aceste lucrări, care ne-au fost puse la dispoziție de Muzeul „George Enescu”.

„Fantezia (Fantaisie) pentru vioară și orchestră” datează probabil din 1896–1897, după aprecierea Clemansei Firca. E o partitură nesemnată și neterminată. Scrisă în Do Major, conturează o expoziție de sonată, cu un pronunțat dualism tematic, cu o scriitură solistică și orchestrală eficientă, fără a avea trăsături stilistice foarte personale. Este încă unul dintre proiectele neterminate ale tânărului compozitor.

Și această lucrare a fost prezentată în primă audiție absolută de orchestra Academiei „Gheorghe Dima”. Mai personală, mai complexă și mai conturată este prima parte a unui „Concert pentru pian și orchestră”, în întregime terminată și semnată de autor: „Paris le 21 décembre 1897”.

Și în „Concert” se regăsesc elementele constructive ale unei forme de Sonată, suflul simfonic ce-l caracterizează și scriitura foarte solicitantă a instrumentului solist. Din punct de vedere stilistic ne aflăm încă într-o zonă clasicizantă, marcată de anumite ecouri post – brahmsiene.

Partitura este extrem de clară, fără ștersături și, credem, revelatoare pentru măiestria tânărului compozitor; sperăm într-o viitoare programare, tot sub auspiciile Academiei „Gheorghe Dima”.

În 1896 Enescu schițează diverse variante ale unei „Suite Roumaine”, menționate și în catalogul regretatei Clemansa Firca.

Un grupaj de schițe este în Sol minor, iar un al doilea în Si minor.

În primul grupaj regăsim în partea I – a cinci variante. Este orchestrația imnului „Deșteaptă-te, Române”.

Ultima variantă e semnată și datată „Paris Decembrie 1896”, ceea ce înseamnă că autorul o considera finisată. Am completat-o cu două variațiuni din varianta precedentă, înaintea reprizei „Da capo”. E interesant de semnalat și un scurt element folcloric, ce anunță deja viitoarele „Rapsodii”, după experiența „Poemei Române”.

Se pare că Enescu dorea să termine „Poema Română” cu „Deșteaptă-te, Române”, dar a preferat Imnul Regal, la sugestia Prințesei Bibescu.

Lucrarea a fost interpretată de orchestra Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” la Cluj și preluată de Orchestra Națională de Tineret, dirijată de Cristian Mandea, fiind editată de Muzeul „George Enescu”.

E straniu că până acum niciuna din orchestrele noastre nu a programat-o.

Am prezentat-o la ICR New York și ICR Chișinău.

Scrisă la Paris, „într-o suflare”, între 20 și 25 decembrie 1898, „Suita pentru pian la patru mâini” e o lucrare destul de amplă, concepută în cinci părți, printre care un Preludiu polifonic, în formă de canon, un Vals trist, un Intermezzo (partea cea mai amplă) urmat de o scurtă Barcarolă ce va precede Marșul final, care va relua elemente din Preludiu (tematică și scriitură polifonică). Manuscrisul e clar, fără ștersături. Din punct de vedere stilistic, suita se situează încă într-o zonă academică și pare a fi concepută pentru un duo pianistic cunoscut de autor, deși nu poartă o dedicație, ca în cazul precedentei suite în stil vechi (1897) „Louise Murer”. Ea a fost interpretată de pianistii români Suzana Szörényi și Corneliu Rădulescu, într-o emisiune TV (1984) și imprimată pe un disc Electrecord, fiind precedată de „Variațiunile pentru două pianе” op. 5, (datează din 2 iunie 1898), ce reiterează interesul tânărului Enescu pentru acest tip de formație camerală.

Și această lucrare este editată de Muzeul „George Enescu”.

O lucrare mult mai matură și vizibil mult mai personală este piesa „Pastorale Fantaisie pour petit orchestre”.

Manuscrisul original al compozitorului (42 pagini), precum și știmizele originale de la prima audiție pariziană se află la „Muzeul Enescu”, fiind semnalat și în catalogul regretatei Clemansa Firca. El poartă semnătura autorului: „Paris, le 10 Janvier 1899”.

Prima audiție a avut loc curând, în 19 februarie 1899, la Théâtre du Chatelet, grație orchestrei Colonne, dirijată de Edouard Colonne.

Este simptomatic faptul că lucrarea nu figurează pe lista de lucrări întocmită de autor și că nu a fost reluată niciodată în timpul vieții compozitorului. După succesul repurtat cu „Poema Română”, „Pastorala Fantesie” a avut, se pare, cronici defavorabile, care au generat rezerva sensibilului autor.

Prima audiție în România se datorează tot Academiei „Gheorghe Dima”, iar reluarea ei la Filarmonica „Transilvania” este inițiativa lui Gabriel Bebeșelea care a realizat și transcrierea computerizată a partiturii. Tot Gabriel Bebeșelea a realizat prima audiție germană a „Pastoralei” în august 2017 la Berlin.

Atmosfera lirică a „Fantesiei” se desfășoară pe coordonate stilistice mult mai personale, fără elemente tributare post – brahmsiene și cu conturarea a două teme ce vor genera o amplă construcție ternară. Este faza ce marchează clar despărțirea tânărului compozitor de influențele academice ale perioadei precedente.

Partition

## Pastorale - Fantaisie pour petite orchestre

Georges Enesco

(Transcriere manuscris: Gabriel Bebeșelea)

Moderato (♩ = 54)

© Gabriel Bebeșelea 2016

## „Istoria muzicii basarabene” în sintezele lui Alexandru Boldur

### Rezumat

#### „Istoria muzicii basarabene” în sintezele lui Alexandru Boldur

Subiectul prezentului studiu se axează pe analiza panoramică a lucrării lui Alexandru Boldur „Muzica în Basarabia. Schiță istorică”, evidențiind și comentând trecutul muzical din stânga Prutului în perioada anilor 1812–1940, observat de autor, dar insuficient cunoscut și nemeritat eludat în preocupările cercetătorilor. Pe parcurs, sunt evaluate, precizate și completate anumite date, informații cu caracter istoric, sunt detaliate elementele vieții muzicale din provincie, înscrise în paginile studiului, precum și componenta estetică a fenomenului muzical basarabean, văzut prin prisma evenimentelor, creațiilor și personalităților care au reprezentat-o. De asemenea, sunt detaliate și decantate unele coordonate ale învățământului artistic, ținuta profesională a acestuia, care a contribuit la evoluția muzicii basarabene pe o linie ascendentă. Deși profunzimea abordării fenomenului artistico-sonor poartă, mai degrabă, amprenta unor pagini de istoriografie muzicală, subliniem faptul că lucrarea analizată reprezintă, în fond, esența unui studiu de documentare și, în același timp, a unui instrument de cunoaștere a muzicii în spațiul de referință, din care se întrevede sau întrevede? forța acestei componente a vieții spirituale în păstrarea identității culturale a locuitorilor dintre Prut și Nistru, a celei etnice în primul rând. Semnificând apariția unui studiu de consemnare și promovare a manifestărilor muzicale, demersul lui A. Boldur denotă, în același timp, procesul inițierii preocupărilor de cercetări istorice a muzicii din Moldova est-pruteană, pe fundalul afirmării ei în cultura națională.

**Cuvinte-cheie:** Alexandru Boldur, conservator, folclor muzical, învățământ muzical, „Muzica în Basarabia”, spectacole lirice și de balet, trupă muzical-teatrală.

### Summary

#### ”History of Basarabian music” in Alexandru Boldur’s synthesis

The subject of this study focuses on the panoramic analysis of Alexandru Boldur’s work ”Music in Bessarabia. Historical sketch”, highlighting and commenting on the musical past on the left bank of the Prut River in the period 1812–1940, noted by the author, but not well known and undeservedly avoided in the researchers’ concerns. In the course of time, certain specified and completed data, historical information, details of the musical life in the province are included on the pages of the study, as well as the aesthetic component of the Bessarabian musical phenomenon as seen through the events, the creations and the personalities that represented it. In addition, some coordinates of the artistic education, its professional attitude, have been detailed and decanted, which contributed to the evolution of Bessarabian music on an ascending line.

Although the depth of the approach of the artistic and musical phenomenon bears rather the mark of some pages of musical historiography, we emphasize that the analyzed work is in fact the essence of a documentary study and, at the same time, an instrument of getting to know the music in the referred space, from which the force of this component of the spiritual life in preserving the cultural identity of the inhabitants between the Prut and the Nistru, of the ethnic ones in the first place, is visualized. Signifying the appearance of a study for recording and promoting musical events, A. Boldur’s approach denotes, at the same time, the process of initiating historical researches of the music in Moldova to the East of the Prut, against the background of its affirmation in the national culture.

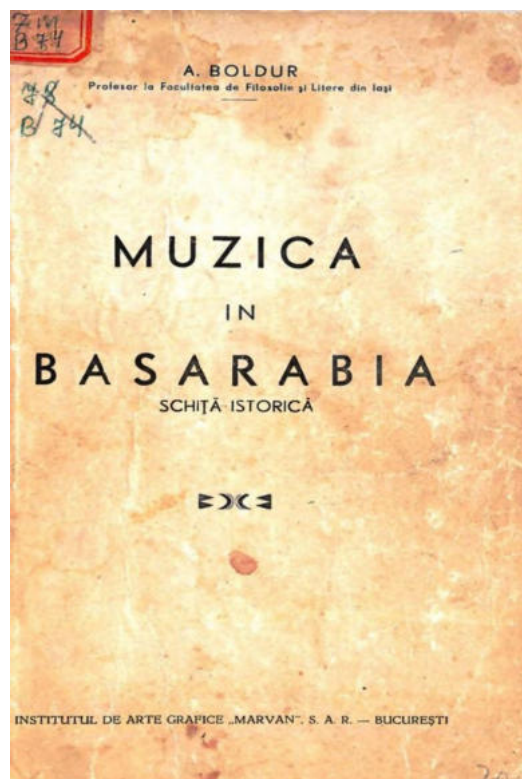
**Key words:** Alexandru Boldur, conservatory, musical folklore, musical education, ”Music in Basarabia”, lyrical and ballet performances, musical-theatrical band.

Deși are o istorie bogată, arta muzicală din Basarabia ca obiect de studii fundamentale intră în câmpul de cercetare al muzicologiei mult prea târziu. În cultura românească, o primă sinteză privind fenomenul muzical în perspectivă istorică aparține lui Mihail Gr. Poșlușnicu, care editează în 1928 lucrarea „Istoria muzicii la români. De la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice”. Prefațat de Nicolae Iorga, volumul propune cititorului în perspectivă evolutivă o suită de schițe și studii monografice cu caracter informativ, formativ, analitic privind trecutul muzicii de cult și laice, forme de expresie artistică în cultura națională, nume reprezentative de muzicieni etc.

Cu toate acestea, un curent de gândire reprezentativ, cristalizat în cultura muzicală românească, privind istoricul ei încă nu exista la acea vreme. Urma să fie elaborată în perspectivă o lucrare mai degrabă de sinteză, dar în măsură să oglindească cursul vieții muzicale în spațiul cultural de referință, întemeiată pe un solid suport documentar, pe acribie și pe demersuri logice consistente, al cărei profil arhitectonic avea în curând să se configureze.

Prin strădania Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, în 1940, la București este editată de Institutul de Arte Grafice „Marvan” lucrarea „Muzica românească de azi”, în care tematica pretextată se regăsește sub forma unor studii și materiale documentare. Responsabilitatea pentru redactarea compartimentului „Muzica în Basarabia” și-a asumat-o istoricul și profesorul basarabean Alexandru Boldur. Deși nu avea o instruire de specialitate, avea, în schimb, o cultură muzicală suficientă pentru un astfel de demers în arta sunetelor. Amintim că soția sa, Zinaida Boldâr (născută Mokrușanskaia), era o cunoscută pianistă basarabeană în perioada interbelică. Și fiica soților Boldur, Nina-Irène a îmbrățișat meseria de muzician, studiind mai întâi pianul la Conservatorul „Municipal” din Chișinău, continuându-le ulterior la București cu Florica Musicescu. Prin urmare, muzica în familia Boldur era o prezență permanentă.

Înzestrat cu un spirit polemic și cu o vastă experiență în abordarea problemelor teoretice și metodologice în tratate de istorie, Alexandru Boldur întreprinde pentru prima dată tentativa dezvoltării, într-o perspectivă epistemică, culturală și spirituală, dimensiunea istorică și semnificația artistică a muzicii basarabene în câteva ipostaze: creația, interpretarea, receptarea și instruirea, cu intenția de a-i defini identitatea într-un sistem valoric coerent. În abordarea fenomenului investigat, Al. Boldur se călăuzește de preceptul reglatoriu în binomul: analiza realității în raport cu schimbările care au s-au produs în teri-



toriu de referință după anul 1812, încercând astfel să pună în valoare muzica din stânga Prutului.

Însă „reconstituirea dezvoltării istorice a muzicii basarabene – avea să precizeze autorul – prezintă multe dificultăți. Trebuie să cauți materialul respectiv în publicații care ating această chestiune numai tangențial, să vezi diferite ziare și să mai utilizezi și povestiri ale unor amatori mai în vârstă, confruntându-le reciproc. (...) Nu sunt sigur că nu s’au strecurat omisiuni. Dar privesc lucrarea de față ca prima încercare, ce deschide calea altora pentru o studiere mai amplă a acestei chestiuni interesante” [1, p. 5].

În acest sens, Alexandru Boldur apelează la diverse surse bibliografice credibile, editate în țară și în străinătate (București, Chișinău, Craiova, Iași, Moscova, Odesa, Sankt Petersburg) – reviste, ziare, arhive naționale, regionale și imperiale, autori consacrați, fapt ce denotă o documentare destul de extinsă.

Spațiul editorial limitat, complexitatea și specificul subiectului luat în dezbatere îl impune pe autor să-și construiască demersul în variantă de schiță, propunând o perspectivă comprehensivă, sintetică și de contextualizare etapizată a materialului inserat. Procesul evolutiv al muzicii în Basarabia este observat și tratat ca o continuitate organică a tradițiilor artistice locale, în dorința de a menționa, cum scrie autorul în „Prefața” ediției, „specificul etnic românesc al culturii muzicale a acestei provincii” [Passim, p. 4].

Alexandru Boldur este nevoit să lucreze într-un mod de cercetare anume, redactând ca unic autor studiul „Muzica în Basarabia”, structurat în 48 de pagini.

Capitolul întâi, „Primele decenii după înstrăinare” (1812–1861), pune în evidență câteva dominante ale vieții muzicale din Basarabia în primele cinci decenii de după anexarea provinciei la imperiul țarist. Prioritate, în această perioadă, avea funcția agrementală a artei sonore, aceasta având o pondere substanțială în rândul aristocrației funciare locale. O componentă importantă a culturii artistice o constituia „folclorul muzical moldovenesc”, ai cărui purtători erau, în bună parte, țiganii.

Potrivit afirmațiilor lui Boldur, pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea este caracteristică penetrația externă a dansurilor străine (cadril, mazurcă, polcă, vals ș. a.), afirmarea romanței, ariei de salon, teatrului muzical etc. Terenul de activitate al artiștilor muzicieni era unul destul de divers: strada, piața, aleea parcului, cârciuma, balul, localuri publice.

Chiar dacă avea o pondere mare în cultura artistică a timpului, folclorul nu era singura componentă a vieții muzicale basarabene. Alături de el, printre focarele de cultură, își fac loc și se impun tot mai insistent trupele lirico-dramatice (în special cele străine), fanfarele, corurile bisericesti ș. a.

Urmărind viața teatrală în capitala provinciei, Chișinău, Alexandru Boldur atrage atenția asupra diversității acesteia, încărcată cu spectacole dramatice, lirice și de balet, având drept protagoniști trupele germană de dramă și balet (1821), italiană de balet (1826), franceză de dramă, operă și operetă a fraților Foureaux (1836), rusești de dramă ale lui Erohin (1936), Gagarin (1838), Sokolov (1848), germană de operetă a baronesei Frisch (1841), ieșeană de dramă a lui Millo (1845) ș. a.

O altă precizare extrasă din schița istorică „Muzica în Basarabia” se referă la cadrul de manifestare al muzicii, care, pe lângă cel menționat anterior, includea și casele particulare ale protipendadei locale: reședințele boierilor, ale funcționarilor publici și intelectualilor basarabeni, unde se „dansa mazurca, cadrila și valsul”, se desfășurau serate muzicale, concerte, recitaluri, susținute de cântăreți amatori, evoluau și muzicieni străini (polonezi, germani, francezi). Aceștia din urmă, pe lângă faptul că erau promotori ai profesionalismului artistic, cultivând muzica de cameră și de concert, îndeplineau și funcția de profesori de muzică” [Passim, p. 10-11].

Aspectele esențiale ale muzicii basarabene din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea sunt configurate în capitolul doi al studiului, intitulat „După reformele mari sociale (1861–1899)”. Aici discursul

istoric al autorului ține să informeze cititorul că, în teritoriul studiat, tradițiile seculare ale culturii bazate pe oralitate continuă să fie un viabil mijloc de comunicare artistică, păstrând și oferind bogate resurse muzicale de expresie, iar „amatorismul ia o dezvoltare mult mai puternică” [Passim, p. 14].

În această perioadă se accentuează contactul publicului basarabean cu muzica europeană. Relațiile cu muzicienii, școala și tradițiile din importante centre culturale au avut un impact benefic asupra vieții artistice din acest spațiu. Mulți tineri moldoveni din stânga Prutului pleacă la studii peste hotare, afirmându-se ulterior ca muzicieni de notorietate atât în țară, cât și în străinătate. Din rândul acestora, A. Boldur nominalizează mai multe personalități din domeniu. Compozitorul, dirijorul și muzicologul Gavriil Musicescu își aprofundează studiile muzicale la Petersburg; Eufrosinia Cuza își face pregătirea muzicală de canto la Conservatorul Imperial din Sankt Petersburg și la Paris, activând cu succes pe scena Teatrului Imperial Mariinsk; basul Alexandru Antonovschi studiază la Conservatorul din Moscova, evoluând pe parcursul carierei artistice la Teatrul Bolșoi din Moscova, la opera particulară din Kiev și la Teatrul Imperial Mariinsk; celebrul pianist și dirijor Alexandru Ziloti, format la Conservatorul din Moscova, activează în calitate de profesor la această prestigioasă instituție, desfășurând o prodigioasă activitate concertistică, după care se stabilește în SUA; mezzo-soprana Eugenia Luci se produce pe scenele operei Teatrului Imperial Mariinsk și a operetei din localitate, a Teatrului Bolșoi din Moscova, a operelor din Chișinău, Cluj, București, Paris, Napoli, Barcelona; violonistul Andrei Mazarachi studiază la Marsilia, după care se întoarce la Odesa etc.

În același timp, A. Boldur surprinde o altă componentă a vieții artistice din perioada respectivă, și anume, activitatea trupelor muzical-teatrale. Ca urmare a documentărilor întreprinse, în paginile studiului este reconstituit și prezentat tabloul desfășurării, fie și fragmentar, al reprezentațiilor teatrale. În această perioadă (a doua jumătate a secolului al XIX-lea), în promovarea artei teatrale excelează trupele ieșene, care, adoptând modelul formațiilor din Occident, organizează stagioni în marile centre culturale românești. Este consemnată prezența pe scena chișinăuiană a trupei condusă de Nicolae Luchian (1868), cu reprezentații de V. Alecsandri, M. Millo, a trupei lui Costache Bălănescu (1885), în repertoriul căreia figurau vodeviluri pe textele lui V. Alecsandri, a formației compusă din frații Vlădicescu și Fani Tardini, în frunte cu starurile artei teatrale românești – actorul Grigore Manolescu și actrița Aristizza Romanescu (1887), a trupei în-

drumată de basarabeanul Petru S. Alexandrescu cu spectacole de vodeviluri ș. a.

Perspectiva de cercetare în capitolul al treilea, „Înființarea Școalei muzicale (1899–1918)”, dezvoltă o etapă importantă și productivă în cultura artistică basarabeană, autorul având în câmpul dezbaterilor crearea premiselor pentru asigurarea suportului educațional în învățământul muzical. Înființarea la Chișinău a filialei *Societății Imperiale Muzicale Ruse* (1899) a fost un prim, dar important pas în direcția instituționalizării instruirii muzicale. În anul 1900, în baza secției chișinăuiene a Societății Imperiale Muzicale, se deschide Școala de Muzică, pedagogii și elevii căreia desfășoară o intensă activitate concertistică. Programul de studii al instituției era asigurat de cadre cu o bună pregătire profesională la disciplinele de specialitate – pian, vioară, violoncel, cânt bisericesc (M. Berezovschi), teorie și compoziție muzicală (V. Rebicov). Pronunțându-se asupra acestui eveniment, Alexandru Boldur scrie: „Înființarea școlii muzicale în orașul Chișinău a avut cea mai mare înrăurire asupra dezvoltării culturii muzicale în Basarabia. (...) Această instituție a jucat în Basarabia un rol cu adevărat istoric, care nu poate fi micșorat într-o istorie a muzicii din provincia basarabeană” [Passim, p. 28]. În consecință, arcul vieții muzicale din primele decenii ale veacului trecut înregistrează o vizibilă înviorare, ce se resimte, în primul rând, în capitală.

În mod deosebit, A. Boldur o evidențiază pe „noua stea a Basarabiei, cântăreața Lidia I. Lipcovsca” [Passim, p. 30], al cărei nume este glorificat pe marile scene lirice ale lumii: Berlin, Boston, București, Budapesta, Chicago, Londra, Melbourne, Montreal, Paris, Roma, Sankt Petersburg, Tokio, Varșovia ș. a., soprana promovând arta sa interpretativă și faima plaiului natal pe meridianele globului.

Pe scena vieții muzicale basarabene din primele decenii ale secolului al XX-lea studiul lui A. Boldur demarcă câteva componente ale artei sonore: a) *amatorismul*, care își pierde însemnătatea de odinioară, el fiind reprezentat de trupele teatrale nonprofesioniste; b) *semiprofesionalismul* practicat de corurile formate din seminariști, din elevii școlii de muzică, de corurile mănăstirești, formații improvizate ad hoc (cvartete, duete vocale, instrumentale, vocal-instrumentale neformale, ansambluri de elevi), formațiile lăutărești; c) *profesionalismul*, ilustrat de formații ocazionale alcătuite din cadre didactice, corul arhieresc, de colectivele orchestrale ale trupelor lirico-teatrale (de operă și operetă) chișinăuiene, bucureștene, ieșene, italiene, rusești, ucrainene, corul arhieresc, fanfarele militare; d) *critica muzicală și teatrală*. Se subliniază, totuși, că cele menționate se înregistrează

doar în centrul administrativ al provinciei, în celelalte orașe și localități basarabene (Bălți, Resteu-Otaci, Cetatea Albă) activitatea muzicală rămânând a fi marcată încă de amatorism [Passim, p. 37].

Capitolul final, al patrulea, este dedicat muzicii basarabene de „După Unire (1918–1936)”. De necrezut, dar în această perioadă „muzica în Basarabia face eforturi pentru a-și menține pozițiile câștigate în trecut și în același timp duce o luptă împotriva diletantismului ușuratec, ce a început să se afirme din nou” [Passim, p. 38], după ce părea că e pe calea de a-l depăși. Se crease o situație de netolerat. În aceste condiții, se impunea tot mai mult instituirea unor noi forme de învățământ muzical pentru pregătirea unor artiști bine instruiți, necesitate care, după unirea Basarabiei cu România, devine tot mai evidentă. Datorită acțiunilor întreprinse, în curând starea de lucruri se va schimba considerabil, astfel încât într-un timp relativ scurt învățământul muzical înregistrează progrese vizibile pe plan organizatoric și instituțional. Reflectând asupra stării de fapt în sistemul educațional-artistic, autorul îl observă într-un larg con de lumină. Iată ce se deduce din studiul semnat de Boldur. După 18 ani de activitate, nefiind în stare să depășească situația financiară precară, Școala de Muzică din Chișinău își sistază activitatea, locul ei fiind preluat de Conservatorul „Unirea”, cu care se contopește. În așa fel se urmărește organizarea activității didactice pe o treaptă superioară de instruire a viitorilor muzicanți față de formele anterioare de învățământ, una mult mai ordonată decât anterioarele, axată pe ideea cultivării unei culturi artistice avansate. O instituție similară, care descinde din reuniunea muzical-culturală „Graiul Neamului”, Conservatorul „Național”, este fondată în anul 1925 sub conducerea profesorului Traian J. Popovici (...) [Passim, p. 39].

La confluența deceniilor doi-trei ale secolului al XX-lea se intensifică eforturile de oficializare a domeniului lirico-teatral, apar instituții artistice noi, conservatoarele urmând să asigure resursele artistice corespunzătoare. În 1919, la inițiativa Bojanei Belousov, o animatoare a vieții culturale, la Chișinău este fondat teatrul de operă, având în componența sa profesioniști de mare rezonanță artistică: sopranele dramatice Elena Ivoni și Enrichetta Rodrigo, mezzo-soprana Eugenia Luci, tenorii Giacomo Borelli și Nicolai Nagacevski, baritonul Jean Athanasiu, basul Grigore Melnic, dirijorul Jean Bobescu, Mihail Bârcă ș. a. În repertoriul trupei figurau opere italiene, ruse, franceze ș. a., însă teatrul, din cauza impozitelor insuportabile, a rezistat doar doi ani. Nu s-a încununat de succes nici inițiativa dirijorului bucureștean Egizzo Massini de a forma o nouă trupă lirico-teatrală la Chișinău în 1921.

O pulsație intensă se observă pe segmentul manifestărilor muzicale cu caracter concertant, manifestări care au avut un rol important în promovarea artei interpretative. Își susțin măiestria interpretativă diferite formații simfonice sub bagheta lui Mihail Bârcă, Veaceslav Bulăcirov, Antonin Ciolan, Alfonso Castaldi prin abordarea unor partituri complexe (simfonice, vocal-simfonice, camerale), precum „Simfonia” nr. 2 în Re major, op. 36 de L. van Beethoven, Requiem în do minor de L. Cherubini, oratoriul „Creațiunea” în do minor de Fr. J. Haydn, „Missa” în Fa major, KV 427, „Requiem” în do minor, KV 626, „Simfoniile” în Sol major și în Mi bemol major de W. A. Mozart, uvertura „Manfred” de R. Schumann, op. 115, „Divertiment rustic” de S. Drăgoi ș. a.

La modul general, se poate estima că acțiunile întreprinse au susținut progresul estetic real în dezvoltarea prin muzică a vieții spirituale din provincie, imprimând o ținută profesională superioară predării disciplinelor muzicale prin programe de studii bine structurate și cadre didactice instruite care îl puneau în aplicare. Rezultatele activității lor vor fi validate în scurt timp, cu reverberații pozitive asupra mersului muzicii din stânga Prutului.

O componentă importantă a universului sonor basarabean în perioada dintre cele două războaie mondiale era reprezentată de folclor. „Perioada de după Unire, arată A. Boldur, deschide talentelor basarabene muzicale posibilitatea de creațiune în domeniul muzicii naționale. Folclorul muzical a atras atenția unor forțe muzicale noi. Au apărut compoziții muzicale originale” [Passim, p. 44], grefate pe melosul popular.

Informând cititorul despre creațiile impregnate de rezonanțe folclorice, textul semnatarului precizează: „compozițiile mai populare ale d-lui M. Bârcă (...) „Colind moldovenesc”, cântat la Paris, Praha, Roma, București și diferite alte localități din țară, hora „Bate vântul”, cvartete vocale: „La Nistru, la mărgioară” și „Chiriace s’a însurat”, (...) cântece pentru soprano-solo „Plângi, mireasă”, „Frunzuliță stuh de baltă”, „Cântec de leagăn” ș. a.” [Passim, p. 44].

Tot din aceeași sursă aflăm și despre preocupările lui V. Popovici, care, pe lângă „compozițiile” inspirate din muzica etnică – „Triptic” de Crăciun, cântecele basarabene „Recrutul”, „Hai, maică, la iarmaroc” ș. a. (mai degrabă prelucrări ale motivului folcloric decât creații originale), mai „este și un pasionat culegător de cântece basarabene, din care are acum mai mult de 300. Are 15 cântece populare din Basarabia, armonizate pentru voce și pian”, publicând la București piesele „Cântece de Crăciun și anul nou din județele Dâmbovița și Ialomița” (1934) și „Colinde, armonizate pe trei voci egale” (1935),

aranjate pe izvorul folclorului [Passim, p. 44-45].

Pe parcursul expunerii studiului, pentru o clarificare mai fină a detaliilor și comprehensiune a unor momente esențiale ale textului, interpretările sunt deseori însoțite de transpuneri în plan vizual, completări ce decriptează planul ideatic prin intermediul elementului ilustrativ. Materialul demonstrativ este valorificat în diferite forme, prin exemple muzicale (bocet, cântec de leagăn, doină, colindă, partituri corale, cântece populare din Basarabia, armonizate pentru voce și pian), fotografiile ale măștrilor scenei lirice, a celei simfonice de după 1861 și până în anul 1940 (cântăreața V. Cuza, pianistul Al. Ziloti, compozitorul Vl. Rebikov), coperte de colecții muzicale (semnate de G. Musicescu, I. Fidman, V. Hofmann), facsimile, tabele.

**Concluzii.** Vom aprecia, în final, că studiul lui Alexandru Boldur „Muzica în Basarabia” a fost elaborat în ideea dezvoltării unor fațete necunoscute ale trecutului muzical, întru răspândirea cunoștințelor muzicale din acest teritoriu, conturând panorama evoluției muzicii din stânga Prutului după anul 1812 în lumina faptelor, creațiilor și personalităților care au ilustrat-o. Prin prisma acestei lucrări se întrevede forța componentei muzicale, faptul cum acest fenomen artistic a servit la păstrarea identității culturale a basarabenilor, a celei etnice în primul rând. Scrutată anterior în articole, cronici, memorii de călătorie etc., arta muzicală este reconstituită într-un periplu istoric sintetic, pertinent, într-o succesiune mai degrabă pe verticală, mai puțin pe orizontală, înscriindu-se pe linia unei radiografii într-un format mai mult sau mai puțin încheat.

Prin considerațiile expuse în paginile studiului analizat, prin fondul de ilustrații și corpul bibliografic scrutat, schița istorică a lui A. Boldur reprezintă un instrument de cunoaștere a unui segment important al culturii spirituale, a realităților artei sonore în cuprinsul est-prutean, văzute ca o componentă specifică a istoriei și a vieții spirituale naționale.

Profunzimea studiului lui A. Boldur sub raport muzicologic este una moderată, ca să nu spunem chiar modestă, dar mai presus de orice istoricul basarabean reușește să descrie traiectul general al evoluției celor mai importante componente ale muzicii după anul 1812, punând prima piatră de temelie la cercetarea istorică a artei sonore din Moldova est-pruteană pe fundalul afirmării ei în cultura națională.

#### *Referințe bibliografice*

1. Boldur Alexandru. Muzica în Basarabia. Schiță istorică. București: Institutul de Arte Grafice „Marvan”, S. A. R., 1940.

Elena CHIRCEV

## Cercetarea muzicii bizantine în România în secolul al XX-lea și primul deceniu al celui următor

### Rezumat

#### Cercetarea muzicii bizantine în România în secolul al XX-lea și primul deceniu al celui următor

Cercetarea muzicii bizantine a început în România în primele decenii ale secolului al XX-lea, îndeosebi datorită studiilor preotului Ioan D. Petrescu. Un grup restrâns de cercetători a continuat această muncă în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, deschizând importante direcții de cercetare, și anume: identificarea – în țară și peste hotare – a manuscriselor copiate/redactate de români și a creatorilor autohtoni de muzică bizantină; stabilirea, pe bază de documente, a limbilor de cult ale românilor în perioada medievală; fixarea în timp și spațiu a apariției cântării de strană în limba română; vechimea genului cromatic în muzica bizantină ș. a.

După anul 1990, odată cu schimbarea regimului politic, s-a scris destul de mult despre muzica bizantină în România, fiind abordate noi teme de cercetare, printre care: evoluția muzicii bisericești în secolul al XVIII-lea, după apariția primului manuscris în limba română, „Psaltichia rumanească” de Filothei sin Agăi Jipei; aportul lui Ghelasie Basarabeanul la promovarea muzicii bisericești în limba română în prima jumătate a secolului al XIX-lea; manuscrisele românești din bibliotecile Muntelui Athos, contribuțiile zonale la perpetuarea filonului muzical bizantin, raportul dintre muzica bizantină pre- și post-chrysanthică, revizuirea metodei de transcriere pe portativ a melodiilor în notație medievală.

Lucrarea noastră încearcă să surprindă sintetic aceste preocupări, prezentând spectrul problematic al investigațiilor, tematica manifestărilor științifice, categoriile publicațiilor din domeniu.

**Cuvinte-cheie:** muzică bisericească, tradiție bizantină, manuscris muzical, notație neumatică, transcriere, procesul de „românire”, teme de cercetare

### Summary

#### The study of Byzantine music in Romania in the XX century and the first decade of the XXI

The study of Byzantine music began in Romania in the first decades of the XX century, mainly due to the studies of the priest Ioan D. Petrescu. A small group of researchers continued this work in the second half of the XX century, opening up important research directions, namely: identifying – in the country and abroad – the copied / drafted manuscripts by Romanians and local Byzantine music creators; establishing, on the basis of documents, the languages of worship of Romanians during the medieval period; fixing in time and space the appearance of Romanian singing and the age of the chromatic genre in Byzantine music, etc.

After 1990 with the change of the political regime, a great deal was written about Byzantine music in Romania and new research themes were approached, including the evolution of church music in the XVIII century after the appearance of the first manuscript in Romanian, „Psaltichia Rumaneasca” by Filothei sin Agai Jipei; the contribution of Ghelasie Basarabianul to the promotion of church music in Romanian in the first half of the XIX century; the Romanian manuscripts from Mount Athos libraries, zonal contributions to the perpetuation of Byzantine music filon, the relationship between pre- and post-chrysanthonic Byzantine music, the revision of the method of portative transcription of songs in medieval notation.

Our work attempts to synthesize these concerns by presenting the problematic spectrum of the investigations, the topics of the scientific manifestations, the categories of the publications in the field.

**Key words:** church music, Byzantine tradition, musical manuscript, neumatic notation, transcription, „Romanization” process, research themes.

## Introducere<sup>1</sup>

Muzica bizantină face parte integrantă din trecutul de artă, cultură și spiritualitate al României, iar manuscrisele din bibliotecile românești constituie un prețios tezaur și o importantă mărturie a unui trecut care ne leagă de Bizanț, dar și de toate acele țări care au avut în practica lor liturgică ritul ortodox. Cercetarea acestor manuscrise, precum și a muzicii bizantine, a început în România în perioada interbelică, iar în ultimele trei decenii s-a intensificat și diversificat.

Lucrarea noastră încearcă să surprindă câteva dintre preocupările muzicologilor bizantiniști români, evidențiind temele abordate, relevanța acestora pentru cunoașterea muzicii practicate în bisericile ortodoxe românești în perioada medievală și contribuția autohtonă la acest domeniu de cercetare.

Am decis ca această schiță a cercetării muzicii bizantine în România să fie structurată pe baza criteriului istoric, deoarece preocupările actuale ale bizantinologilor sunt urmarea unor etape succesive, a unor condiții particulare în care s-a desfășurat activitatea de cercetare în ultimul secol.

### 1. Începutul studiilor de muzicologie bizantină în România

Preocupările în domeniul muzicologiei manifestate sporadic în Principatele Române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea au prins consistență și s-au dezvoltat și diversificat în prima jumătate a secolului al XX-lea când au început să fie tipărite în România lucrări istoriografice, lexicografice, folclorice, estetice sau de analiză muzicală. Contactul cu muzicologia vest-europeană, unde interesul pentru cultura bizantină era în creștere, a influențat și muzicienii români care studiau acolo, precum Dumitru Georgescu Kiriac (1866–1928), care a studiat la Paris între 1892 și 1897 și, conștientizând importanța melosului de factură bizantină, a compus și o versiune corală a Sfintei Liturghii, pe baza melodiilor psaltice prelucrate cu mijloace armonice și polifonice [47], precum și o variantă a axionului „Îngerul a strigat”, preluată în repertoriul permanent al multor coruri bisericești.

Primele cercetări științifice asupra muzicii bizantine întreprinse de un român le datorăm unui alt muzician care a studiat la Paris în perioada interbelică: Ioan D. Petrescu (1884–1970), preot paroh al Bisericii Sf. Visarion din București și stavforor al Patriarhiei Române<sup>2</sup>. Datorită profesorului de cânt gregorian de la *Schola Cantorum*, Amédée Gastoué (cel care catalogase în 1907 manuscrisele bizantine de la Biblioteca Națională din Paris) și îndemnului acestuia de a studia codicele bizantine, stagiul de

perfecționare din capitala Franței a avut drept urmare tipărirea unui prim volum în care sunt abordate problemele ale semiografiei neumatice și ehurilor bizantine. Editată în 1932 de preotul Ioan D. Petrescu cu titlul „Les idiomes et le Canon de l'Office de Noël” [75], cartea a deschis seria lucrărilor dedicate muzicii bizantine și a avut urmări importante pentru evoluția ulterioară a domeniului. De fapt, este unanim acceptată afirmația conform căreia cercetarea muzicii bizantine în România a început odată cu această lucrare, „monodia bizantină devenind astfel obiect de cercetare științifică” [62, p. 7], iar părintele Petrescu este considerat inițiatorul acestor studii: „Fiind printre cei dintâi muzicologi români care s-au aplecat cu stăruința cercetătorului avizat asupra acestui atât de complex și specific compartiment al artei muzicale religioase – arta muzicii bizantine – Ioan D. Petrescu-Visarion este considerat de noi toți ca principalul ctitor al școlii românești de muzică bizantină, lui datorându-i-se fundamentarea strict științifică a cercetării comparate a vechilor codice muzicale medievale, aparținând unor îndepărtate secole și epoci istorice în care acestea au circulat...” [62, p. 9].

Numeroase întrebări privitoare la cântările bisericești din perioada medievală, conservate în cărțile-manuscris folosite cu veacuri în urmă la strană, s-au ivit în fața cercetătorului I. D. Petrescu, practicant al cultului ortodox, dar și al cântului gregorian și cunoscător al paleografiei latine. Preotul-muzician a căutat răspunsuri în manuscrisele bizantine din Biblioteca Națională din Paris, în Biblioteca mănăstirii Grottaferrata și în tradiția cântării din Biserica Ortodoxă pe care o cunoștea din practică. Capitolele primei sale cărți tratează aspecte teoretice de mare importanță pentru muzica medievală: sistemele de notație neumatică, modurile bizantine, structura melodică a stihirilor și a canonului de Crăciun, formulele melodice, posibilitatea transcrierii pe portativ a imnurilor notate cu neume etc. Conținutul, densitatea informațiilor, fermitatea concluziilor formulate de autor au atras îndată atenția asupra lucrării; în afară de Amédée Gastoué (care semna prefața cărții), bizantinologii H. J. W. Tillyard și Oliver Stunk, istoricul român Nicolae Iorga, muzicologul francez L. Serraz au publicat recenzii sau aprecieri asupra importanței volumului, care a primit, de altfel, premiul „Thorlet” al Academiei Franceze, *L'Institut des Beaux-Arts* din Paris (1933).

Pentru români, lucrarea de sinteză a preotului Petrescu aducea nu doar o multitudine de informații referitoare la un domeniu aproape necunoscut atunci la noi, ci oferea și un model viabil în ceea ce privește metoda de cercetare. Susținerea oricărui

afirmații numai pe baza manuscriselor existente; metoda de cercetare comparată, prin intermediul căreia a studiat evoluția idiomelelor în timpul a patru secole (XI–XIV), prezentarea de facsimile și transcrieri – toate acestea vor rămâne elemente constante ale studiilor sale, dar și ale cercetărilor românești ulterioare.

Obiectul predilect de cercetare al preotului I. D. Petrescu l-a constituit muzica bizantină a secolilor X–XVIII. În studiile sale a încercat să definească muzica bizantină, să delimiteze în spațiu și timp circulația acesteia; a pus bazele unei metode de cercetare comparată și de transcriere a manuscriselor bizantine. A făcut o muncă de pionierat în bibliotecile românești din București și Craiova, dar a încercat să răspundă unor întrebări referitoare la modul și semiografia bizantină și prin cercetările sale în bibliotecile din Paris, Roma, Grottaferrata, Milano sau Berlin. Cunoașterea practică a cântării de strană, a tradiției vii din spațiul românesc, a adus în epocă o perspectivă nouă asupra interpretării muzicii bizantine din manuscrisele medievale<sup>3</sup>, care ținea cont și de tradiția orală, și l-au situat pe o poziție diferită de cea a cercetătorilor occidentali din vreme respectivă, editorii seriei „*Monumenta Musicae Byzantinae*” – E. Welles, C. Höeg, H. J. W. Tillyard.

Numeroase articole și studii, volumele publicate, conferințele cu exemplificări ale unor cântări din manuscrise bizantine, concerte de muzică bizantină, activitatea didactică de la Academia de Muzică Religioasă din București etc. [62, p. 9-87] au atras atenția unor tineri muzicieni asupra acestui domeniu de cercetare. Paul Constantinescu, Vasile Popovici, Marin Ionescu, Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru, Titus Moisescu se numără printre cei care l-au cunoscut și au contribuit la mai buna cunoaștere a acestei muzici. Modul de raportare al preotului I. D. Petrescu la muzica bizantină a fost menținut și de cercetătorii români din a doua jumătate a secolului trecut, care au adus contribuții importante referitoare la muzica bizantină din spațiul românesc.

## 2. Direcții de cercetare în a doua jumătate a secolului al XX-lea

Schimbarea regimului politic în România, la jumătatea secolului trecut, a dus la reducerea drastică a numărului școlilor teologice de nivel mediu și universitar, ceea ce a provocat numeroase neajunsuri muzicii bisericești. În primul rând, s-a împușinat numărul celor care cunoșteau notația neumatică, inclusiv printre cei care slujeau în biserică. În acest context s-a recurs la transcrierea melodiilor psaltice pe portativ, acestea fiind redată în notație simultană, neumatică și lineară. Așa a apărut repertoriul numit „uniformizat”<sup>4</sup>, pro-

movat prin includerea în programele seminariilor și facultăților teologice. Deși obligatoriu, acesta nu a fost agreat și în fiecare zonă au continuat să fie folosite colecțiile locale, cu neume sau portativ<sup>5</sup>.

Desființarea Academiei de Muzică Religioasă, educația comunistă ateistă, transformările din întreaga societate etc., toate acestea nu erau favorabile studiului muzicii bisericești. Cu toate acestea, publicarea volumului *Études de paléographie musicale byzantine* [74] a readus în atenția muzicienilor acest domeniu de cercetare, astfel că tinerii care fuseseră formați ca cercetători de preotul Ioan D. Petrescu au alcătuit un grup reunit prin interesul comun față de muzica veche și manuscrisele care o conservă. În anii mai puțin favorabili studierii muzicii religioase, Gheorghe Ciobanu (1909–1995), Marin Ionescu (1909–1992) și Titus Moisescu (1922–2002) au desfășurat o campanie susținută de identificare și adunare la Biblioteca Academiei Române a manuscriselor din mănăstiri și de la biserici, amenințate cu dispariția în condițiile politice ale vremii. Muzicologul Titus Moisescu afirmă că în acea perioadă s-a format primul nucleu al școlii românești de bizantinologie muzicală, alcătuit din: Grigore Panțiru (1905–1981), Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Sebastian Barbu-Bucur (1930–2015) și Titus Moisescu. Li s-au alăturat, treptat, și alți muzicieni, îndeosebi dintre cei care frecventaseră școli teologice înainte de 1950, precum preoții Alexie Buzera (1934–2011), Florin Bucescu (n. 1936) și Nicu Moldoveanu (n. 1940), muzicologul Constantin Catrina (1933–2013) ș. a.

Rememorând anii în care se conturau direcțiile de cercetare ale muzicii bizantine în condițiile nefaste din România socialistă, Titus Moisescu scria: „Adunați la început în jurul Bibliotecii Centrale de Stat (azi Biblioteca Națională), unde cu timiditate au început să se manifeste ca atare, grupul celor cinci s-a regrupat în cele din urmă în preajma Editurii Muzicale, unde, cu mai mult curaj și profesionalitate crescândă, au purces la editarea unui număr impresionant, pentru vremurile acelea, de studii și cărți, având ca obiect muzica bizantină” [62, p. 7].

Principalele aspecte asupra cărora și-au concentrat atenția acești cercetători sunt legate de rolul pe care l-au avut românii la perpetuarea tradiției muzicale bizantine, doar astfel au putut continua activitatea și depăși obstacolele puse de cenzura vremii. Primele investigații și studii au vizat:

- depistarea tuturor manuscriselor muzicale bizantine din România;
- identificarea manuscriselor copiate/redactate de români și a creatorilor autohtoni de muzică bizantină;

- stabilirea, pe bază de documente, a limbilor de cult ale românilor în perioada medievală;
- fixarea în timp și spațiu a apariției cântării de strană în limba română;
- raportul între cultura muzicală bulgară și muzica psaltică românească;
- vechimea genului cromatic în muzica bizantină.

Este interesant de observat cum, în acel context cultural tot mai dificil (îndeosebi după vizita președintelui Nicolae Ceaușescu în Coreea de Nord – 1978), au fost puse în valoare vechi documente muzicale. Este meritul regretatului muzicolog Titus Moisescu, director al Editurii Muzicale mai bine de două decenii, de a fi îndepărtat atenția cenzorilor de la aspectele care trimiteau spre Biserică și religie, prin sublinierea valorii documentare a manuscriselor și posibilitatea de a pune România într-o lumină favorabilă prin publicarea acestora, aspecte la care conducerea Partidului Comunist și Ceaușescu erau destul de sensibili. Astfel a putut fi inițiată în 1977, cu sprijinul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, seria „Izvoare ale Muzicii românești”. Cărțile publicate au reădus în atenția tuturor muzicienilor cultura bizantină, oferind totodată un bogat material de studiu, pentru muzicologi și compozitori, prin edițiile „Documenta” și „Transcripta”.

O muncă asiduă și multă pasiune au condus la rezultate remarcabile, volumele tipărite în seria „Izvoare ale muzicii românești” fiind surse bibliografice importante pentru cunoașterea tradiției bizantine din spațiul românesc, alături de studiile publicate în reviste de specialitate sau volume. Astfel, într-o primă fază:

- au fost întreprinse primele cercetări privind muzica bizantină în România [46, vol. I, p. 278-287];
- au fost cercetate manuscrise muzicale din diferite perioade [46, vol. I, p. 287-296, p. 297-306, p. 402-417];
- a fost demonstrată existența unei școli muzicale la mănăstirea Putna, care a funcționat neîntrerupt în secolul al XVI-lea; concluzia se bazează pe cele 11 manuscrise muzicale descoperite treptat în bibliotecă din țară și străinătate [18-22, 46; 63-65; 79];
- au fost identificate și prezentate primele creații ale unui imnograf român: „Pripealele” lui Filotei Monahul de la mănăstirea Cozia [46, vol. II, p. 269-292];
- s-a realizat o primă evidență a propediilor din manuscrisele aflate în România [39];
- s-a respins susținerea nefondată că multe creații din secolele XVII–XVIII ar fi rămășițe ale vechii culturi bulgare<sup>6</sup>;
- a fost clarificată problema limbilor de cult la români; s-a ajuns la concluzia că limba greacă a fost

folosită neîntrerupt, încă de la creștinarea românilor, alături de latină, apoi de slavonă și, în final, alături de română. Manuscrisele muzicale de la Putna dovedesc preponderența limbii grecești în cult (91,55 % din cântări), în perioada medievală și infirmă teoria slavonismului cultural [18; 46, vol. III, p. 87-98];

- a fost demonstrată unitatea cultural-muzicală a românilor din cele trei provincii [46, vol. I, p. 329-401];
- au fost clarificate aspecte ale adoptării Noii Metode în spațiul românesc [37; 79 ș.a.] și a fost reeditată prima lucrare de teoria muzicii psaltice în limba română: Ieromonahul Macarie – „Theoriticon” [60].

În anul 1973, muzicologul Gheorghe Ciobanu a făcut o analiză a stadiului cercetărilor muzicii bizantine în România (publicată abia în 1979) și a prezentat obiectivele fixate pentru activitatea ulterioară de cei câțiva bizantinologi români care activau atunci: „Am dori să selectăm și să elaborăm câteva volume din care să rezulte clar atât evoluția structurală și stilistică a acestei muzici, cât și linia ascendentă de «românizare» a melodiilor...” [46, vol. II, p. 255].

Amintim doar cele mai importante realizări ale acelor ani:

- diaconul Grigore Panțiru a formulat un răspuns original în privința funcției îndeplinite de semnele din notația efonetică, ca urmare a studierii manuscrisului 160/IV-34, de la Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu” din Iași [71];
- arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur a ajuns la concluzii importante privind adaptarea melodiei bizantine la limba română: a stabilit principalele faze ale procesului de „românire” a muzicii bisericesti [37]; a publicat primul manuscris cu textul integral în limba română, redactat în 1713 de Filothei sin Agăi Jipei (fotocopii și transcrieri) și a stabilit originea română și genealogia familiei lui Filothei; a identificat și studiat copiile manuscrisului amintit; a identificat ucenicii lui Filothei și stabilit rolul lor în transmiterea repertoriului liturgic în limba română [23; 24; 25; 26; 37];
- muzicologul Titus Moisescu a continuat cercetarea Școlii muzicale de la Putna, a transcris pe portativ și a analizat numeroase exemple (îndeosebi creații ale lui Evstatie Protopsaltul, Thodeosie Zotică și Dometian Vlahul) pentru a sublinia legătura acestei școli cu muzica bizantină din spațiul grec; a descris toate manuscrisele din secolul al XVI-lea aparținând Putnei [63, p. 8-117, p. 120-257]; ulterior a întocmit un catalog al creației lui Evstatie Protopsaltul Putnei [11].

Editarea primelor volume din seria „Izvoare ale muzicii românești” a adus alături de cercul restrâns al paleografilor din deceniile șapte-opt ale secolului trecut și alți muzicologi interesați de domeniul bizantinologiei, dornici să înțeleagă muzica din vechile manuscrise. Preocupările acestora au putut să se manifeste pentru că răspundeau unei cerințe ferme a conducătorilor statului comunist: valorificarea moștenirii noastre culturale. Acest deziderat oferă și o explicație pentru concentrarea cercetătorilor asupra contribuției românești la păstrarea muzicii bizantine și doar în plan secund asupra problemelor specifice ale muzicii bizantine din întreaga ortodoxie. Prin munca de cercetare a cercetătorilor mai tineri, aria de investigare s-a lărgit cu noi teme:

- muzicologul Adriana Șirli a întocmit un catalog analitic și tematic al anastasimatarelor din bibliotecile românești [13];

- muzicologul Hrisanta Trebici-Marin a publicat un volum care conține alături de fotocopii și transcrierea cântărilor, un studiu consistent asupra unui manuscris muzical din secolul al XVIII-lea, cu textul în limba română, aflat la Biblioteca Universitară „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca [27].

În studiul din care am citat mai sus, Gheorghe Ciobanu exprima și îndoiala privind evoluția acestor cercetări:

„Avem o reținere: nu suntem siguri că munca noastră va vedea lumina tiparului... În afară de acesta, ne întrebăm: Putea-vom noi, oare, duce la bun sfârșit ceea ce ne propunem? Pentru că, majoritatea bizantinistilor activi în prezent sunt deja pensionari! Așa fiind, se pune întrebarea: Cine va continua această muncă? Pentru că, chiar dacă am duce la bun sfârșit ceea ce ne propunem rămâne enorm de făcut până se va cunoaște temeinic această cultură, care pornește de la strălucitul Bizanț, pe care am preluat-o și am dus-o mai departe în felul nostru, și de care – să spunem și acest lucru – ne rușinăm uneori fără să o cunoaștem, pentru că este monodică, nu polifonică, așa cum este cea occidentală” [46, vol. II, p. 255-256].

Transformările politice survenite în România la sfârșitul anului 1989 au favorizat dezvoltarea acestui domeniu de cercetare, prin revigorarea învățământului teologic și a vieții monahale și prin înființarea unor secții speciale pentru studierea muzicii bisericești în cele trei instituții de învățământ universitar muzical, din București, Cluj-Napoca și Iași.

Munca neobosită a puștinilor cunoscători ai notației neumatice, cu abilități în domeniul paleografiei și codicologiei a oferit bibliografia necesară dezvoltării acestui domeniu în anii următori. După 1990 s-au intensificat cercetările privitoare la contribuția românească, fiind clarificate diferite aspecte

legate de manuscrise, copiiști, psalți sau compozitori români. Articolele, studiile, tezele de doctorat și volumele publicate sunt prea numeroase pentru a putea fi enumerate<sup>7</sup>. Remarcăm, totuși, faptul că a fost întocmit un lexicon al psalților, copiiștilor și bizantinologilor români și un dicționar cronologic al muzicii bizantine din România, de Gheorghe C. Ionescu [2; 3], iar muzicologul Vasile Vasile a editat o istorie a muzicii bizantine, în două volume, prima lucrare de acest fel în limba română [79].

### 3. Studiul muzicii bizantine la granița dintre milenii

În condițiile libertății de exprimare aduse de schimbarea regimului politic, experiența cercetătorilor „veterani” a găsit o nouă cale de valorificare, în afară de cea a cărților tipărite: dialogul desfășurat în cadrul unor întâlniri științifice. Întrebările și nedumeririle celor care au studiat ca autodidacți (cum este și cazul meu) sau ale celor ce abia începeau să studieze, au putut beneficia astfel de experiența muzicologilor care au consolidat cercetările de paleografie începute de I. D. Petrescu, dar și de îndrumările unor mari personalități din afara țării.

Cea mai importantă manifestare științifică și, totodată, prilej pentru un dialog constructiv, a fost organizată la inițiativa profesorilor de la Academia de Arte „George Enescu” din Iași<sup>8</sup>, preot prof. univ. dr. Florin Bucescu și prof. univ. dr. Gabriela Oceaneanu. Între 1994 și 2008 au fost organizate anual simpozioane și a fost editată revista „Byzantion romanicon”<sup>9</sup>, aflată sub îngrijirea Centrului de Arte Bizantine de la Academia de Arte „George Enescu”. În anul 1998 s-a constituit, în jurul unor cercetători consacrați din întreaga țară, Centrul de Studii Bizantine Iași, iar întâlnirile științifice patronate de acesta au devenit internaționale, lucrările fiind publicate în revista „Acta musicae byzantinae”<sup>10</sup>.

Direcțiile de cercetare din acei ani pot fi sesizate prin parcurgerea studiilor publicate în cele două reviste și astfel putem constata că:

- cele mai multe studii ale autorilor români evidențiază manuscrise și tipărituri din secolul al XIX-lea din bibliotecile românești sau atrag atenția asupra unor contribuții românești la copierea sau redactarea unor cărți necesare pentru săvârșirea slujbelor/cultului;

- numărul celor interesați de acest domeniu de cercetare este în continuă creștere, printre autorii referatelor numărându-se și studenți, stimulați și de concursurile de muzicologie și de interpretare a muzicii psaltice inițiate de Centrele amintite (mulți dintre aceștia au finalizat între timp studiile doctorale și s-au afirmat în calitate de cercetători);

- prezența la simpozioane și publicarea unor lucrări aparținând unor cercetători din Grecia a adus în discuție subiecte noi, precum *thesis*-urile și *exegeza* din muzica bizantină, care se vor regăsi apoi și în preocupările cercetătorilor români;

- s-a produs o schimbare de perspectivă asupra metodei de transcriere pe portativ a melodiilor din notația medievală [67, p. 59-73];

- s-a clarificat raportul dintre muzica anterioară anului 1814 și cea psaltică a Noii Metode, înțelegându-se ca o continuatoare a muzicii din perioada medievală.

Unele dintre cărțile tipărite în ultimii ani relevă continuarea unor teme urmărite cu consecvență lungi perioade de timp. Astfel, arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur a încercat să răspundă în acest răstimp la trei importante întrebări:

- cum a evoluat muzica bisericească în secolul al XVIII-lea, după redactarea primului manuscris în limba română, „Psaltichia rumânească” de Filothei sin Agăi Jipei în 1713?

- cine a fost Ghelasie Basarabeanul și care a fost contribuția sa la promovarea muzicii bisericești în limba română, în prima jumătate a secolului al XIX-lea?

- ce manuscrise redactate sau copiate de români sunt păstrate în bibliotecile Sfântului Munte Athos?

Răspunsurile le găsim în: cele patru volume care însumează cântările lui Ghelasie – risipite în peste 60 de manuscrise [30; 31; 32; 33] – tipărite în colaborare cu preot conf. univ. dr. Ion Isăroiu; catalogul manuscriselor muzicale românești din Muntele Athos [5] și „Anastasimatarul” lui Mihalache Moldovlahul [34; 35; 36], care este o preocupare de peste trei decenii<sup>11</sup>.

Neobosiții cercetători, preot dr. Alexie Buzera (1934–2011) de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Craiova, preot dr. Florin Bucescu (n. 1936) de la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași și prof. dr. Constantin Catrina (1933–2013) de la Facultatea de Muzică din Brașov au finalizat studii referitoare la zonele Oltenia, Moldova și Brașov, îmbogățind bibliografia de specialitate cu lucrări de sinteză deosebit de interesante [40; 9; 41; 6; 7] care evidențiază contribuții locale și clarifică aspecte istoriografice și paleografice.

Un proiect de amploare îl constituie și lucrarea preotului dr. Nicu Moldoveanu care a redactat o „Istorie a muzicii bisericești la români” [69], o încercare de colectare și sistematizare a datelor referitoare la pătrunderea muzicii bizantine în spațiul românesc, evoluția acesteia de la primele secole până în contemporaneitate, învățământul muzical bisericesc, muzica corală, manuscrise muzicale, cercetători români ai muzicii bizantine etc.

În ciuda activității intense din ultimele două decenii, nu avem încă un răspuns edificator asupra numărului manuscriselor muzicale din bibliotecile românești; Titus Moisescu amintește în mai multe studii despre cele „250 de manuscrise cu notație veche”, estimând la peste 1000 numărul celor cu noua notație<sup>12</sup>. Au fost elaborate mai multe cataloage în ultimii ani, îndeosebi în cadrul studiilor doctorale, iar unele au fost deja tipărite. Au fost catalogate:

- manuscrisele din secolul al XVII-lea (Ozana Alexandrescu) [4];

- manuscrisele din secolul al XIX-lea (Alexie Buzera) [8];

- manuscrisele din Moldova, din secolul al XIX-lea (Florin Bucescu) [6; 7];

- manuscrisele din Brașov (Constantin Catrina) [9];

- manuscrisele din Cluj-Napoca (Petru Stanciu);

- manuscrisele din Moldova, secolele XI-XX (colectiv de autori) [6];

- manuscrisele psaltice din România (Marcel Spinei) [14].

Contactul cu bizantinologi din alte țări, accesul la bibliografia internațională și posibilitatea unor burse de studiu au deschis noi perspective de cercetare. Printre realizările deosebite ale noii generații de muzicologi bizantiniști se înscrie studiul amplu asupra chinonicului duminical în perioada bizantină, întreprins de Nicolae Gheorghită [52], cele ale lui Costin Moisil asupra muzicii bisericești din România – o parte a acestora reunite în teza sa de doctorat [68] –, sau cercetarea asupra manuscriselor din categoria irmologhion în manuscrisele din România, întreprinsă de Constantin Secară [77].

Contactul muzicienilor români cu cercetători din alte țări, îndeosebi din Grecia, a condus însă și la o schimbare importantă de perspectivă în ceea ce privește metoda de transcriere pe portativ a muzicii care folosește semiografia medievală, pre-chrisanthică, metodă aplicată de părintele Ioan D. Petrescu. Muzicologii Nicolae Gheorghită și Constantin Secară au dedus reguli de transcriere a unor formule din notația veche în cea nouă prin compararea unei cântări scrise cu cele două variante semiografice [48, p. 103-108; 49, p. 48-50; 50, p. 49-52, p. 55-59; 78, p. 276-280], iar Costin Moisil a schițat o metodă de transcriere a melodiilor în stilul nou stihiraric [67].

În Transilvania, un proiect deosebit de interesant s-a derulat pe parcursul mai multor ani susținut de un colectiv de la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității din Sibiu, tema cercetării fiind oralitatea cântării bisericești de origine bizantină în sudul Transilvaniei [54; 55]. De aseme-

nea, studiile doctorale din cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca au fost orientate spre cercetarea muzicii bisericești din episcopiile zonei; acestea au completat informațiile istorice și au reliefat aspecte locale ale melodiilor din colecțiile de cântări bisericești.

#### În loc de concluzii

În 1973, Gheorghe Ciobanu nominaliza patru specialiști în domeniul paleografiei muzicale bizantine, alături de el fiind: Grigore Panțiru, Marin Ionescu și Sebastian Barbu-Bucur [46, vol. II, p. 252-256]. Astăzi, datorită avântului pe care l-a înregistrat interesul pentru muzica bizantină, este greu să stabilim numărul acestora, creșterea fiind exponențială. De altfel, nu ne-am propus să realizăm o panoramă a cercetării muzicii bizantine, ci doar să prezentăm câteva dintre cele mai importante realizări științifice ale muzicologilor bizantiniști din România.

Putem însă constata că, în decursul unui secol, cercetarea muzicii bizantine în România a cunoscut o dezvoltare remarcabilă, pe măsura valorosului debut datorat părintelui Ioan D. Petrescu, „ctitorul școlii de românești de bizantinologie muzicală”, cum l-a numit Titus Moisescu. Un aport deosebit la traiecul ascendent al cercetării muzicologice în acest domeniu l-a avut „generația de aur” a muzicienilor care au investit pasiune și muncă neobosită, în condițiile grele ale comunismului. De aceea, privim în urmă cu mult respect spre acei cercetători care au

reușit să desfășoare o activitate atât de consistentă încât, imediat după schimbările din 1989, cei care au dorit să se specializeze în domeniul muzicii bizantine au avut la dispoziție suficiente resurse bibliografice, pășind pe drumuri larg deschise de generația anterioară.

După 1990, contactul cu specialiști din alte țări și cu bibliografia de specialitate inaccesibilă în perioada anterioară a plasat cercetările tinerei generații pe un alt palier. Așa cum afirma acum câțiva ani Costin Moisil, „poate cea mai importantă schimbare de perspectivă în muzicologia bizantină din România ultimelor decenii o reprezintă cea legată de descifrarea notației pre-chrysanthice...”. Mai precis, faptul că „un semn sau un grup de semne pot fi transcrise diferit, depinzând de context și de transcriitor, și că pentru a transcrie în mod satisfăcător o cântare trebuie să fie cunoscute regulile de compoziție ale stilului acelei cântări” [67, p. 73]. Este o metodă de transcriere care invalidează metoda aplicată de părintele I. D. Petrescu și perpetuată de majoritatea muzicologilor bizantiniști români. Putem așa-dar aprecia, că rezultatul cercetărilor întreprinse pe parcursul unui secol a condus la realizarea unui veritabil salt calitativ în interpretarea textelor muzicale care folosesc semiografia neumatică medievală. Pentru noile generații de muzicologi bizantiniști se deschide astfel o perspectivă nouă de investigare a fondului de manuscrise muzicale bizantine din bibliotecile românești.

#### Note

1. Părți din această lucrare au fost prezentate sub titlul „The Research of Byzantine Music in Romania. Questions and Answers” la a V-a ediție a Conferinței internaționale organizate de Institute of Byzantine Musicology din Atena („Conference Musicological-Psaltic”), cu tema „Questions and Answers on the Psaltic Art”, 13-15 decembrie 2012 și publicate ulterior în „Musicology Papers/Lucrări de muzicologie” [70].

2. Datorită legăturilor cu Biserica Sf. Visarion și pentru a fi deosebit de un alt muzician cu același nume, autor al unei istorii a muzicii intitulată „Arta artelor sau elemente de istoria a muzicii”. București, 1872, i se atribuie preotului patronimicul Ioan D. Petrescu-Visarion [Vezi 62, p. 9-87].

3. Concepția sa era în concordanță cu ideile formulate de istoricul Nicolae Iorga [58], referitoare la continuarea spiritualității și culturii bizantine după căderea Constantinopolului (1453) în Peninsula Balcanică, în Țările Române și Rusia.

4. În anul 1951 a fost tipărită „Gramatica muzicii psaltice”, autori: Nicolae Lungu (1900–1993), Grigore Costea (1888–1963), Ion Croitoru (1884–1972), la Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române din București. După principiile din această carte au fost transcrise cântările de la Vecernie și Utrenie și publicate sub titlul „Anastasimatarul uniformizat”, la aceeași editură. S-a urmărit eliminarea diferențelor zonale cu ajutorul unor colecții unice care ofereau posibilitatea de a cânta, în funcție de tradiția locului, de pe neume sau de pe portativ.

5. În Transilvania, provincie românească inclusă multă vreme în Imperiul Austro-Ungar, tradiția cântării psaltice s-a pierdut. Deoarece au lipsit școlile, cărțile, iar psaltii și cunoscătorii notației neumatice sau împuținat, repertoriul de cântări bisericești a circulat doar pe cale orală. Mitropolitul Andrei Șaguna (1808–1863), preocupat de situația muzicii de cult, a dispus notarea pe portativ a cântărilor bisericești care se practicau în

centrul Transilvaniei. Munca de notare a fost realizată de profesorul Dimitrie Cunțanu (1837–1910) de la Seminarul teologic din Sibiu și s-a materializat în culegerea apărută la Viena, în 1890, cu titlul „Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale bisericii ortodoxe”. Lucrări similare au fost editate în primele decenii ale secolului al XX-lea în vestul României, în Banat și Crișana, cu variantele locale ale cântărilor bisericești, de Teretius Bugariu, Trifon Lugojan, Atanasie Lipovan, Cornel Givulescu și Nicolae Firu.

6. Afirmația aparține Episcopului Melchisedec al Romanului și a fost combătută de Gheorghe Ciobanu [45].

7. A se vedea în bibliografie lucrările tipărite între anii 1980 și 2000.

8. În prezent, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași.

9. Primele două numere ale revistei au apărut sub denumirea „Byzantion”. În anul 2012 a fost tipărit volumul cu numerele 8-9 ale revistei.

10. Primul număr al revistei a fost publicat în anul 1999; revista a apărut anual, până în 2008.

11. Primul studiu în care arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur abordează probleme legate de *Anastasimatarul* lui Mihalache datează din anul 1976 [38].

12. În catalogul manuscriselor din secolul al XIX-lea, preot dr. Alexie Buzera descrie 652 manuscrise [8].

### Referințe bibliografice

#### Lexicoane, dicționare

1. Dicționar de muzică bisericească românească. București: Editura Basilica, 2013.

2. Ionescu Gh. Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România. București: Editura Diogene, 1994.

3. Ionescu Gh. Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic. București: Editura Sagittarius, 2003.

#### Cataloge ale manuscriselor muzicale bizantine

4. Alexandrescu O. Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea. București: Editura Arvin Press, 2005.

5. Barbu-Bucur S. Manuscrisele muzicale românești de la Muntele Athos. București: Editura Muzicală, 2000.

6. Bucescu Fl. (coordonator). Catalogul Manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI-XX, vol. I, II. Iași: Editura Artes, 2010.

7. Bucescu Fl. Cântarea psaltică în manuscrise moldovenești din secolul al XIX-lea. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX. Iași: Artes, 2009.

8. Buzera Al. Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea. Craiova: Fundația Scrisul Românesc, 1999.

9. Catrina C. Muzica de tradiție bizantină. Șcheii Brașovului. Brașov: Editura Arania, 2001.

10. Moisescu T.; M. Ionescu. Un catalog al manuscriselor muzicale de la Putna. În: Muzica, București, nr. 3, 1992.

11. Moisescu T. Catalogul creației muzicale a lui Evstatie Protopsaltul Putnei. București: Melos, 1997.

12. Moldoveanu N. Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română. Manuscrisele muzicale vechi bizantine din România (grecești, românești și româno-grecești), până la începutul secolului al XIX-lea. În: „Biserica Ortodoxă Română”, anul 92, București, 1974.

13. Șirli A. Repertoriul tematic și analitic al manuscriselor psaltice vechi (secolele XIV–XIX). I. Anastasimatarul. București: Editura Muzicală, 1985.

14. Spinei M. Catalogul manuscriselor psaltice-muzicale din România. Revista BOR, anul 123, nr. 4-6, 7-9, București, 2005.

15. Vasile V. Tezaur muzical românesc din Muntele Athos, vol. I. București: Editura Muzicală, 2007.

#### Seria „Izvoare ale muzicii românești”

16. Vol. I. Ciobanu Gh. Culegeri de folclor și cântece de lume. București: Editura Muzicală, 1976.

17. Vol. II. Ciobanu Gh. Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XIV–XIX. București: Editura Muzicală, 1978.

18. Vol. III A. \* \* \*. Școala Muzicală de la Putna. Ms. nr. 56/544/576 I, Stihirar, P/II, Documenta, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. București: Editura Muzicală, 1980.

19. Vol. III B. \* \* \*. Școala Muzicală de la Putna. Ms. nr. 56/544/576 I, Stihirar, P/II, Transcripta, transcrieri în notație liniară de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. București: Editura Muzicală, 1984.

20. Vol. IV. \* \* \*. Școala Muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. I-26/Iași, Documenta, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. București: Editura Muzicală, 1981.

21. Vol. V. \* \* \*. Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei, Documenta, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, Editura Muzicală, București, 1983.

22. Vol. VI. \* \* \*. Școala Muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Antologhion, Monumenta, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. București: Editura Muzicală, 1985.

23. Vol. VII A. Barbu-Bucur S. Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească, Catavasier, Documenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1981.

24. Vol. VII B. Barbu-Bucur S. Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească, Anastasimatar, Documenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1984.

25. Vol. VII C. Barbu-Bucur S. Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească, Stihirariul, Documenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1986.
26. Vol. VII D. Barbu-Bucur S. Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească, Stihirar-Penticostar, Documenta et transcripta. Editura Episcopiei Buzăului, Buzău, 1992.
27. Vol. VIII. Trebici-Marin Hr. Anastasimatarul de la Cluj-Napoca. Relații și structuri în muzica de tradiție bizantină, Monumenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1985.
28. Vol. IX. Ciobanu Gh. Cântece de lume, secolele XVIII–XIX, Transcripta. București: Editura Muzicală, 1985.
29. Vol. X. Buescu C. Scrieri și adnotări despre muzica românească veche, Documenta et transcripta. București: Editura Muzicală, 1985.
30. Vol. XI A. Ghelasie B. Vecernier și Utrenier, cântări transliterate diortosite și transcrise în notație liniară de arhid. Sebastian Barbu-Bucur și preot Ion Isăroiu. București: Editura Muzicală, 2004.
31. Vol. XI B. Ghelasie B. Liturghier, cântări transliterate diortosite și transcrise în notație liniară de arhid. Sebastian Barbu-Bucur și preot Ion Isăroiu. București: Editura Muzicală, 2005.
32. Vol. XI C. Ghelasie B. Doxastar, cântări transliterate diortosite și transcrise în notație liniară de arhid. Sebastian Barbu-Bucur și preot Ion Isăroiu. București: Editura Muzicală, 2006.
33. Vol. XI D. Ghelasie B. Doxastar, Triod, Penticostar, cântări transliterate diortosite și transcrise în notație liniară de arhid. Sebastian Barbu-Bucur și preot Ion Isăroiu. București: Editura Muzicală, 2007.
34. Vol. XII A. Barbu-Bucur S. Mihalache Moldovlahul, compozitor de muzică bizantină și precursor al reformei chisantice – sec. XVIII. Anastasimatar I. București: Editura Muzicală, 2008.
35. Vol. XII B. Barbu-Bucur S. Mihalache Moldovlahul, compozitor de muzică bizantină și precursor al reformei chisantice – sec. XVIII. Anastasimatar II. București: Editura Muzicală, 2011.
36. Vol. XII C. Barbu-Bucur S. Mihalache Moldovlahul. III. Muzică bizantină în veșmânt românesc. Sec. XVIII, Seria „Izvoare ale muzicii românești”. București: Editura Muzicală, 2013.
- Volume și studii
37. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989.
38. Barbu-Bucur S. Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană. În: Studii de muzicologie, vol. XII. București: Editura Muzicală, 1976, p. 118-181.
39. Barbu-Bucur S. Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană aflate în Biblioteca Academie R.S. România. În: Studii și cercetări de istoria artei, tom 21, seria TMC. București, 1974, p. 59-70.
40. Buzera Al. Coordonate ale culturii muzicale din Oltenia. Muzica de tradiție bizantină. Craiova: Editura Reduta, 2003.
41. Catrina C. Ipostaze ale muzicii de tradiție bizantină din România. București: Editura Muzicală, 2003.
42. Chircev E. Amprente românești în muzica bizantină. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.
43. Chircev E. Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.
44. Chircev E. Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ, [ediție revizuită], volumul 1: Transcrierea muzicii românești de tradiției bizantină în notație liniară; volumul 2: Repertoriul liturgic românesc notat pe portativ în colecțiile de cântări bisericești din Transilvania și Banat. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.
45. Ciobanu Gh. Originea Canonului Stălpărilor alcătuit de dascălul Șarban. În: Mitropolia Olteniei, Craiova, 1970, nr. 5-8, p. 778-787.
46. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. București: Editura Muzicală, vol. I (1974), vol. II (1979), vol. III (1993).
47. Georgescu Kiriak D. Liturghia psaltică. București, 1902.
48. Gheorghită N. The Anastasimatarion of Dionysios Photeinos, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. IV, mai 2002, p. 103-108.
49. Gheorghită N. The Kalophonic Idiom in the Second Half of the XVIIIth Century, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. V, mai 2003, p. 48-50.
50. Gheorghită N. Some Observations on the Structure of the Nouthesia pros mathetas by Chrysaphes the Younger from the Gr. ms. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (A.D. 1821), în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. VII, mai 2004, p. 49-52, p. 55-59.
51. Gheorghită N. Byzantine chant between Constantinople and the Danubian Principalities. Studies in Byzantine Musicology. București: Editura Σοφία, 2010.
52. Gheorghită N. Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453–1821). Liturgică și muzică, [Editura Muzicală, București, 2007], ed. a II-a. București: Editura Σοφία, 2009.
53. Giuleanu V. Melodica bizantină. București: Editura Muzicală, 1981.
54. Grăjdian V. Cântarea liturgică ortodoxă din sudul Transilvaniei. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2007.
55. Grăjdian V. Oralitatea Cântării bisericești din Ardeal. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2004.
56. Harbuzaru M., ierom. Manuscrisele psaltice de la Mănăstirea Sinaia. București: Editura Cuvântul Vieții a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, 2012.
57. Ionescu Gh. Studii de muzicologie și bizantinologie. București: f.e., 1997.

58. Iorga N. Byzance après Byzance. București: 1935.
59. Lungu N., Costea Gr., Croitoru I. Gramatica muzicii psaltice. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1951.
60. Macarie Ieromonahul. Opere. I. Theoriticon, studiu introductiv de Titus Moisescu. București: Editura Academiei R.S.R., 1976.
61. Moisescu T. Manuscrisul de la Dobrovăț, Ms. 258/Leimonos. București: Editura Muzicală, 1994.
62. Moisescu T. Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români. București: Editura Muzicală, 1999.
63. Moisescu T. Muzica bizantină în spațiul cultural românesc. București: Editura Muzicală, 1996.
64. Moisescu T. Prolegomene bizantine II. Variante stilistice și de formă în muzica bizantină. București: Editura Muzicală, 2003.
65. Moisescu T. Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească. București: Editura Muzicală, 1985.
66. Moisil C. Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse. Studii de muzicologie bizantină. București: Editura Muzicală, 2012.
67. Moisil C. Schiță a unei metode de transcriere a cântărilor stilului nou stihiraric. În: Studii și cercetări de istoria artei, Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă, T 3 (47), p. 59-73, București, 2009.
68. Moisil C. The Construction of the Romanian National Church Music (1821–1914), teză de doctorat îndrumată de prof. dr. Katy Romanou, Universitatea din Atena (2012).
69. Moldoveanu N. O istorie a muzicii bisericești la români. București: Editura Basilica a Patriarhiei Române, 2010.
70. Musicology Papers/Lucrări de muzicologie, vol. XXX nr. 1/2015, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca.
71. Pañțiru Gr. Lecționarul evanghelic de la Iași (MS. 160/IV-34). Editura Muzicală, București, 1982.
72. Pañțiru Gr. Notația și ehurile muzicii bizantine. Editura Muzicală, București, 1971.
73. Petrescu Ioan D. Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată. București: Tipografia Ziarului „Universul”, 1940.
74. Petrescu Ioan D. Études de paléographie musicale byzantine (I), Éditions musicales de l'Union des compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Bucharest, 1967.
75. Petrescu Ioan D. Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël, préface de Amédée Gastoué, Librairie orientale Paul Geuthner, Paris, 1932.
76. Petrescu Ioan D. Studii de paleografie muzicală bizantină (II). București: Editura Muzicală, 1984.
77. Secară C. Irmologhionul – tipologie, evoluție și reprezentare în manuscrisele din România, teză de doctorat, îndrumător arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. Universitatea Națională de Muzică, București, 2008.
78. Secară C. Muzica bizantină. Doxologie și înălțare spirituală. București: Editura Muzicală, 2006.
79. Vasile V. Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească. București: Editura Muzicală, 1997.

## **Partitura ca factor al profesionalizării și academizării muzicii tradiționale: genuri în repertoriul orchestrei populare „Folclor”**

### *Rezumat*

#### **Partitura ca factor al profesionalizării și academizării muzicii tradiționale: genuri în repertoriul orchestrei populare „Folclor”**

Studiul abordează rolul scrierii în procesul valorificării, profesionalizării și academizării muzicii tradiționale contemporane, având drept obiect structura genurilor în repertoriul orchestrei populare „Folclor” din perioada sovietică târzie a ideologiei totalitare în RSS Moldovenească (anii 1967–1990). Evidențiind tendința permeabilizării, disoluției și hibridizării tradiției orale, autorul tratează implicațiile majore ale documentului scris în procesul formării repertoriului noilor orchestre populare profesioniste. Sunt analizate premisele istorice și culturale ale adoptării partiturii în practica artistică a lăutarilor urbani, rolul muzicianului școlit în procesul fixării, recreării, interpretării, valorificării și diseminării surselor orale, impactul scrierii asupra evoluției muzicii neo-tradiționale, relația fenomenului intabulării cu mișcarea folclorică, cu tendința recuperării valorilor naționale, în contextul politicii comuniste de control și cenzurare a artei populare. Un accent deosebit se pune pe schițarea detaliată a tabloului general al genurilor instrumentale și vocal-instrumentale în repertoriul orchestrei populare profesionale „Folclor”, păstrat în biblioteca de partituri și în fondurile fonogramice ale IPNA Compania de Stat „Teleraudio-Moldova”. Un loc aparte se acordă delimitării și sistematizării genurilor și speciilor populare de propagandă ideologică comunistă, valorificate la comandă de către un larg cerc de autori: poeți, cântăreți, muzicieni, aranșori, cantautori, compozitori.

**Cuvinte-cheie:** muzică neo-tradițională, partitură, profesionalizare, academizare, ideologizare, folclorism, aranșament, prelucrare, creații originale, orchestra „Folclor”.

### *Summary*

#### **The score as a factor of professionalization and academicism of traditional music: genres in the repertoire of ”Folclor” folk orchestra**

The study addresses the role of writing in the process of the revaluation, professionalization and academicism of contemporary traditional music having as research object the structure of genres in the repertoire of ”Folclor” folk orchestra during the late Soviet totalitarian ideology in the Moldavian Soviet Socialism Republic (1967–1990). Highlighting the trend of permeation, dissolution and hybridization of oral tradition, the author treats the major implications of the written document in the process of forming the repertoire of new professional folk orchestras. The historical and cultural premises of score adoption in the artistic practice of urban fiddlers; the role of the musician schooled in the process of the attachment, recreation, interpretation, exploitation and dissemination of oral sources; the impact of writing on the evolution of neo-traditional music; the relationship of the tabulation phenomenon with the folklore movement and with the tendency to recover the national values in the context of communist politics of folk art control and censorship are analysed. Special emphasis is placed on the detailed drafting of the general picture of instrumental and vocal-instrumental genres in the repertoire of ”Folclor” professional folk orchestra kept in the library of scores and in the phonogram funds of the National Public Broadcasting State Company ”Teleraudio-Moldova”. A special place is given to the delimitation and systematization of folk genres and species of communist ideology propaganda, exploited to order by a wide circle of authors: poets, singers, musicians, arrangers, singer-songwriters, composers.

**Key words:** neo-traditional music, score, professionalization, academicism, ideology, folklore, arrangement, processing, original creations, ”Folclor” Orchestra.

### *Considerente epistemologice*

Unul dintre subiectele-cheie în cercetarea muzicii tradiționale contemporane este legat de fenomenul fixării, documentării, redactării scriptice și „intabulării” creațiilor de sorginte orală. Oralitatea, colectivismul și anonimatul, considerate de romantici drept trăsături definitorii ale artei folclorice, nu mai constituie astăzi unicul mijloc de creație, transmitere și valorificare a mesajelor. Asistăm la un fenomen cultural inedit de permeabilizare, disoluție și hibridizare continuă a tradiției orale în perioada tranziției.

Grație fixării, redactării și documentării scriptice, creațiile orale se schimbă radical. Din element al culturii tradiționale, „lichide” sau „laxe”, folclorul se transformă în element al culturii „constituite”, elaborate sau „aulice” (L. Blaga). Din folclor cu caracter agrar, specific micilor comunități rurale de altădată, el se schimbă în „folclor public și aplicat” [1, p. 66], pentru a răspunde necesităților marii societăți contemporane.

O accentuare semnificativă a procesului de transformare a folclorului s-a produs în perioada postbelică, în special în noile state socialiste și în republicile fostei URSS. Emblema și catalizatorul acestui proces o constituie apariția așa-numitor „orchestre” sau „ansambluri populare academice” de format mare, de regulă, sponsorizate, instituționalizate și controlate de stat. Forma scrisă, partitura, ștима au devenit un mijloc indispensabil în formarea repertoriului, respectiv, în cizelarea, cultivarea și academizarea stilului de interpretare. De fapt, partitura transformă tradiția orală moștenită în tradiție scrisă.

O sursă importantă în studierea valorificării genurilor muzicii tradiționale în epoca contemporană oferă fondul de partituri al orchestrei populare profesionale „Folclor”, păstrat, parțial, în Biblioteca IPNA Compania de Stat „Teleradio-Moldova”. Creat în anul 1967, pe valul tendinței neo-folclorice în arta din ex-URSS, în cadrul Radio-teledifuziunii RSS Moldovenești (RTM), cu statut de orchestră populară profesionistă de studio, sub îndrumarea maestrului Dumitru Blajinu (1934–2015), acest colectiv muzical s-a poziționat drept importantă instituție culturală, destinată identificării, fixării și valorificării inovative a surselor de folclor muzical autohton, de regulă, sub formă de prelucrări, aranjamente orchestrale și compoziții de autor, elaborate în stil popular (vezi fig. 1).

Orchestrale populare profesionale reprezintă o nouă paradigmă și strategie de creație din perioada sovietică postbelică, cunoscută specialiștilor sub conceptul de „muzică neo-tradițională” [8]. Lansat în anul 1995, acest concept oferă deschideri epistemologice deosebite în cunoașterea fenomenului.

Totodată, în acord cu ideile lui I. Golomstock, putem trata evoluția orchestrelor populare, inclusiv tendința instituționalizării și etatizării sovietice a activității artistice în domeniu, drept factor important al politicii culturale a URSS. Se cunoaște că statul-partid și-a propus să construiască „o mega-mașină de control totalitar”, cu ajutorul căreia să poată dicta atât „structura și principiile ideologice”, cât și „stilul oficial statal” al culturii. Bazele acestui mecanism au fost legiferați și canonizate, încă din anii 1930, prin faimoasa teză privind „metoda realismului socialist” [26, p. 10]. Astfel, în perioada sovietică totalitară, partiturile muzicale și textul literar scris devin obiectul cenzurării ideologice. Din atare motive, ele erau cerute ca documente obligatorii. În procesul expertizării partiturilor la consiliile artistice, totul se reducea „la retorica luptei politice și ideologice, care (...) se transforma deseori în control, dictat și teroare psihologică asupra artiștilor” [27, p. 7-15].

Fixarea scriptică a melodiilor populare în/din cultura autohtonă nu este însă un fenomen totalmente nou. Inedite sunt doar amploarea și formele acestuia în contemporaneitatea tranziției.

### *Unele premise istorice ale intabulării oralității muzicale*

Cooptarea lăutarilor înșiși în procesul fixării muzicii orale se conturează încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, odată cu pătrunderea incisivă a noilor forme de cultură europeană în viața socială autohtonă (teatrul, opera, baletul, fanfara, școala, conservatorul, concertele publice, turneele artistice etc.). Ne mai dorind să rămână printre anonimii creatori ai așa-numitelor „melodii naționale” sau simpli imitatori ai scripcarilor de odinioară, unii lăutari „și-au pus problema așternerii creației lor pe portativ” [14, p. 12]. Pe la 1864, N. Filimon sublinia necesitatea instruirii tinerilor lăutari în conservatoare, unde aceștia ar putea dobândi „o instrucțiune muzicală completă, care i-ar pune în stare a compune în viitor muzică mai bună și acompaniată după regulile armoniei europene” [17, p. 437]. Treptat, începe procesul de alfabetizare muzicală a unor lăutari, mai ales în marile centre urbane. Repertoriul lăutăresc asimilează diverse lucrări culte, „compoziții noi în manieră populară” [13, p. 387]. Către sfârșitul secolului al XIX-lea, în practica unor tarafuri orășenești se înrădăcinează obiceiul de a angaja „câte un notist, de regulă pianist, cu ajutorul căruia [lăutarii] învățau pe de rost partitura” [14, p. 28].

Tradiția notării melodiilor populare este semnalată de către B. Kotlearov și în practica lăutarilor din Basarabia, cel puțin începând cu ultimul pătrar al secolului al XIX-lea [28, p. 35, 39, 43]. Studiul nostru privind manuscrisul de note al lăutarului

bălțean C. Parno/Parnău, elaborat între anii 1907 și 1912, confirmă veridicitatea acestui fenomen [9].

O filă nouă în procesul fixării muzicii folclorice sub formă de partitură înscrie perioada postbelică din RSS Moldovenească. Se cunoaște că, în perioada respectivă, cultura, învățământul, arta, activitatea amatoricească devin un important instrument de luptă, mijloc de îndoctrinare ideologică a maselor. Pentru a-și asigura controlul, transferul și valorificarea formelor de cultură sovietică în teritoriu, guvernarea comunistă creează și finanțează o amplă infrastructură instituțională, educațională, artistică și mediatică (școli, colegii muzicale și de cultură, conservator și institut de arte în capitală, facultăți și colegii pedagogice, ansambluri populare filarmonice și amatoricești etc.), în care va prevala forma scrisă de transmitere a culturii muzicale. Astfel, tot mai mulți artiști din republică se școlarizează, își aprofundează cunoștințele de teorie a muzicii, de armonie și orchestrație. Deja la începutul anilor 1960, multe ansambluri populare cântau, parțial sau exclusiv, după note [15]. Printre primii promotori ai tradiției scrise în procesul valorificării folclorului a fost violonistul, dirijorul și creatorul Isidor Burdin, brăilean de origine, întemeietorul diferitor formații instrumentale populare din republică, printre care și ansamblul „Taraf” de la Casa Tineretului din Chișinău (1957). Burdin a fost acela care a spart gheața sovietizării și înstrăinării culturii de rădăcinile autohtone și a pus bazele renașterii muzicii populare locale, „în sensul autentic românesc al interpretării” [15].

Procesul publicării partiturilor populare începe în anii ‘70, vizând completarea și standardizarea repertoriului orchestrelor populare. Se cunoaște că în anul 1977, spre exemplu, existau deja „286 orchestre de muzică populară de amatori” [22, p. 3]. Numărul de orchestre populare și, implicit, cererea de orchestrații a crescut spectaculos în perioada anilor 1979–1989, când Ministerul Culturii organizează nouă ediții ale concursului republican „pentru cea mai bună prelucrare a muzicii populare și a celei ori-

ginală în stil popular” [11, p. 3]. Editorii vin cu o serie de culegeri de partituri, semnate de I. Burdin [7], D. Blajinu [2; 3; 4; 5], C. Baranovschi [6], S. Ciuhrii [11; 12], V. Iovu [19], Gh. Mustea [20], C. Rusnac [22; 23; 24], Vl. Sârbu [25] ș. a. În 1991, N. Dohotaru semnează prima lucrare metodică privind organizarea orchestrei de muzică populară [16]. Muzicologul V. Ghilaș propune, în 2001, o interesantă monografie la temă, în care abordează un larg complex de probleme privind „tratarea și corelarea materialului cromatic (...) în muzica de ansamblu instrumental popular” [18, p. 134].

Activitatea orchestrei „Folclor” se înscrie în fenomenul amplu al folclorismului (P. Sébillot). Prin „folclorism” înțelegem procesele moderne de valorificare, scriere, transformare, interpretare și conservare a folclorului în afara cadrului său natural (în literatură, artele profesionale, muzică, teatru etc.).

Literatura de specialitate evidențiază două forme principale de intervenție folcloristică în sursele primare: aranjamentul și prelucrarea. Ca metodă de creație, aranjamentul reprezintă un prim nivel de intervenție a autorului în textul folcloric. El are scopul de a pune într-o nouă ordine mijloacele de expresie ale sursei originare, astfel încât să se poată realiza „adaptarea facturii la posibilitățile de interpretare” ale unui anumit grup, ansamblu vocal sau instrumental [31, p. 193]. Aranjamentul este numit deseori și „orchestrație”. Prelucrarea constituie o altă metodă de intervenție în textul muzical-literar, una mai profundă și cuprinzătoare. Ea favorizează transformări mai mari la nivelul sistemului de mijloace de expresie, în scopul adaptării originalului folcloric la posibilitățile tehnice de interpretare ale unui colectiv artistic concret [30, p. 1070]. Prelucrarea presupune compunerea de voci, armonii, combinații timbrale, agogice și dinamice noi, care determină transformări multiple privind melodia, ritmul, metrul, modul, factura și forma lucrării [29, p. 48]. Creația originală sau stilizarea de folclor constituie un nivel și mai avansat de intervenție în sistemul de expresie al genurilor folclorice.



Fig. 1. Orchestra „Folclor”, 1971

Fig. 2. „Folclor”, 1972. Filmare pentru emisiune în studio



### **Un tablou general al genurilor în repertoriul orchestrei „Folclor”**

Problema genului în muzica de tradiție scrisă europeană, în general, și în cea de tradiție orală folclorică, în special, a dat loc multor discuții și interpretări teoretice, ceea ce am demonstrat într-un studiu special [10]. Vom menționa doar că noțiunea de gen, chiar dacă lacunară, imperfectă, cu limitele conceptuale incerte, rămâne a fi, totuși, un instrument analitic și o premisă epistemologică importantă pentru orice cercetare. Astfel, pentru sistematizarea repertoriului muzical al unui popor, al unei etnii sau regiuni, savanții apelează, de regulă, la trei criterii fundamentale: 1) originea, 2) funcția socială și 3) organizarea internă a creațiilor (conținut, structură, formă, limbaj, stil). Muzicologul rus E. Ghippius notează că genul muzical „reprezintă funcția realizată în structură” și că definiția vizează procesul de „tipizare a structurii sub imboldul funcției sociale și al conținutului” [32]. Pentru sistematizarea mai detaliată, savanții recurg uneori și la alte criterii: modul de execuție, maniera de interpretare (individuală sau în grup), conținutul tematic ș. a. [21, p. 156-157]. Muzica legată de mișcare invocă importanța principală a criteriului privind organizarea microtemporală a metro-ritmului: pulsul, măsura, articulația.

Criteriile menționate se potrivesc clasificării muzicii orale genuine rurale din trecut. În cazul muzicii interpretate de orchestra „Folclor” însă nu avem de a face, *stricto sensu*, cu muzica orală nativă, în formele ei autentice, rurale. Suntem puși, mai curând, față în față cu procesul de preluare, imitare și fixare în scris a folclorului, în care-și pune amprența fenomenul creării/recreării personale a muzicianului școlit în baza teoriei clasice europene. Astfel, un rol deosebit îi revine intervenției inovatoare a autorului. În procesul fixării/aranjării/reformulării scriptice, tradiția folclorică, moștenirea și inspirația culturală nativă se împletesc dialectic cu educația muzicală academică, cu cunoștințele teoretice, abilitățile componistice și experiența artistică a autorului. Din atare motive, muzica notată în partitura orchestrală comportă o natură bivalentă și simbiotică: prin originea sau sursa de inspirație, ea ține de tradiția folclorică, iar prin forma de fixare și modul de aranjare a materiei muzicale – de cea academică, profesională. Experiența profesională a autorului se reflectă, implicit, și asupra caracterelor de gen. De aici și dificultatea majoră a identificării, cercetării și sistematizării genurilor în repertoriul orchestrei „Folclor”. În mod obiectiv, suntem nevoiți să cumulăm criteriile artei orale cu cele ale artei scrise, astfel încât să putem urmări structura și diversitatea genurilor muzicale în cadrul unui nou tip de profes-

sionalism, strâns legat de mijloacele de expresie ale orchestrei populare.

Obiectul clasificării repertoriului orchestrei „Folclor” cuprinde circa 1300 partituri din perioada anilor 1968–1990, semnate de peste 80 de autori. Un rol deosebit în organizarea și încurajarea procesului de orchestrare/prelucrare l-a avut dirijorul D. Blajinu, el însuși – autorul a sute de partituri. Norma de plan, stabilită de administrația RTM, prevedea înregistrarea lunară a câte 60 de minute de material nou, ceea ce constituia o povară enormă pe umerii colectivului. De aceea, în procesul elaborării partiturilor au fost atrași cei mai buni muzicieni, interpreți și creatori populari de la începutul anilor 1970 (V. Crăciun, I. Burdin, C. Rusnac, S. Duja, S. Ciuhrii, Vl. Sârbu, I. Stanislavski ș. a.). Cercul acestora s-a lărgit, treptat, în anii următori. Cu contribuții personale importante, cuprinzând între 8-10 și 30-50-80 sau mai multe partituri, au venit S. Crețu, C. Baranovschi, S. Cuciuc, Vasile și Gh. Iovu, P. Neamțu, I. Dascăl, A. Golomoz, M. Oțel, V. Eșanu, Gh. Mus-tea, E. Croitor, V. Doni, I. Păcuraru, T. Chiriac, Gh. Banariuc, N. Botrgros, C. Rotaru, V. Purice, Petru și S. Stoianov, T. Tregubenco, N. Glib, P. Frecăuțanu, A. Pavliuc ș. a.

Din anul 1987, când încep să se aplice tarife mult mai generoase pentru achiziția lucrărilor în repertoriu, cota creațiilor de autor crește exponențial. Statistica anilor 1987–1988 demonstrează că ponderea acestora avea tendința de a acoperi aproape o jumătate din total (circa 40-45%). Creația de autor ocupă un rol decisiv în procesul evoluției muzicii tradiționale pe calea revizuirii ideologice, a profesionalizării, standardizării și academizării.

După modul de execuție, în repertoriul orchestrei „Folclor” putem delimita două mari compartimente: 1) genurile instrumentale și 2) genurile vocal-instrumentale. În virtutea caracterului sincretic al creației și interpretării muzicale, aceste două compartimente ale repertoriului sunt puternic înrudite, având la bază stimuli, factori sociali și mijloace stilistice comune.

Conform funcției creațiilor, genurile instrumentale se divid în trei clase de bază: 1) genurile non-rituale; 2) genurile rituale/ceremoniale și 3) genurile concertistice – marca profesionalismului muzical specific. După origine, genurile non-rituale se delimitează în trei grupuri importante: 1) genurile de dans autohton; 2) genurile de dans ale minorităților naționale; 3) genurile din folclorul altor popoare.

1.1. Creațiile de dans autohton reprezintă cinci categorii de genuri în repertoriu: „Hora”, „Bătuta-brâu”, „Sârba”, „Ostropăț/Geamparale” și dansurile europene asimilate. Un factor esențial în delimitarea

genurilor de dans constituie ritmul, măsura și tempoul. Astfel,

1.1.1. Genul „Hora” se divide în două subgenuri: „Hora mare” (melodii articulate într-un tempo mai așezat) și „Hora bătută” (melodii în tempo moderat). La rândul său, „Hora mare” evidențiază două specii stilistice: una mai lentă, pe care o numim „Horă lentă” (originară în stratul vechi al folclorului, fiind axată pe măsura 6/8, ritmul binar în grupare ternară, sau pe măsura 2/4, cu intercalări frecvente de diviziuni ternare ale pătrimii), și alta moderată, numită convențional „Hora moderată” (măsura 2/4, ritm binar divizionar, cu intercalări ocazionale de diviziuni ternare ale pătrimii). Subgenul „Hora bătută” se caracterizează prin tempoul variind între *Moderato* și *Vivace*, măsura exclusivă 2/4, ritmul divizionar, cu evidențierea sporadică a accentelor în contratimp.

1.1.2. Un larg evantai de specii etalează genul „Bătuta-brâu”, considerat a fi un dans vechi bărbătesc de virtuozitate, emblema culturii muzicale carpatice. Axat pe măsura 2/4, tempoul *vivace*, ritmul binar, predominant sincopat, acest gen este reprezentat de diverse specii stilistice regionale, deținând titulatură proprie, precum „Bătuta”, „Măruntica”, „Tropoțica”, „Țărăneasca”, „Pe băta”, „Corăghiasca”, „Ciobăneasca”, „Hangul”, „Ruseasca”, „Brăul”, „Brăulețul” ș. a. Ca specie intermediară între „Brâu” și „Sârbă” se evidențiază melodiile de „brâu în sârbă”, al căror desen ritmic înglobează frecvente diviziuni ternare ale pătrimii.

1.1.3. Genul de „Sârbă”, de mare pondere în repertoriul orchestrei „Folclor”, se distinge prin tempoul foarte rapid (*Presto*, *Prestissimo*), măsura 2/4, ritmul binar și preponderența diviziunii ternare a pătrimii. Ca specii stilistice ale sârbei se evidențiază melodiile de „sârbă lentă” (în tempo mai așezat, *Moderato* sau *Sostenuto*) și cele de „sârbă lirică” (cu caracter cantabil, de elevație poetică), axate pe un ritm de structură silabică, amintind de tiparele versificației populare.

1.1.4. Genul de „Ostropăț/Oleandă”, înrudit cu „Geamparalele” muntenesti, „Râcenița” bulgărească și „(K)Haitarma”-ua tătărească din Crimeea, se distinge net prin structura asimetrică ternară a ritmului, cu valoarea alungită pe reperul 3 al măsurii 7/16 (=2+2+3). O specie de melodii de „Oleandă” sunt scrise însă în ritm simetric ternar, articulat în măsura 3/8, ceea ce pare a fi o denaturare a structurii ritmice originare.

1.1.5. Categoria dansurilor europene asimilate este reprezentată de două genuri: „Polca”, în măsura 2/4 (uneori, sub formă hibridă de „Polcă-hang”), și „Vals”, în măsura 3/4.

Unele melodii singulare nu se înscriu însă în schema de față, precum piesa cu titlul generic „Dans” (solo nai, prel. V. Iovu), în măsura asimetrică 11/16 (vezi fig. 2).

1.2. Genurile de dans din folclorul minorităților naționale reprezintă, în esență, cultura bulgarilor și a găgăuzilor din Moldova. Folclorul bulgăresc evidențiază genurile „Horo” și „Râcenița”, cu diversele specii metro-ritmice: a) de natură simetrică 2/4, aidoma sârbei autohtone; b) de natură asimetrică, codificată în măsurile 7/16 și 11/16. Folclorul găgăuzilor pune accent pe genul „Cadâncea”, axat pe ritmul cuaternar asimetric 9/16 (=2+2+2+3).

1.3. Folclorul altor popoare este reprezentat de melodii singulare din folclorul unguresc („Ceardaș”), ucrainean („Cazacioc”), azer („Maraly”) și cel al tătarilor din Crimeea sau de pe Volga.

1.4. Folclorul obiceiurilor, deși de o pondere neînsemnată în repertoriu, ilustrează, totuși, conservarea a două specii ceremoniale emblematice:

1.4.1. Melodiile de nuntă, precum „Danțu” (în stil de „Horă lentă” la 6/8), „De legat nunii” (în stil de „Ostropăț” la 7/16), „Hora nunului”, „La masa mare”, „De pahar”, „De ascultare” (articulate, de regulă, în stil de „Horă bătută”).

1.4.2. Melodiile asociate jocului teatralizat de Anul Nou, de regulă, reprezentate de „Jocul călușilor”, în versiunea de „Sârbă” și „Ostropăț”.

1.5. O vastă categorie a repertoriului formează lucrările cu caracter concertistic, de mare virtuozitate tehnică. Acestea sunt scrise fie sub formă de aranjamente sau prelucrări, fie sub formă de creații originale pentru diferite instrumente solistice sau pentru orchestră. Creațiile de concert reprezintă emblema unui profesionalism specific popular, aflat la confluența dintre arta folclorică și cea academică (clasică), în care talentul nativ, moștenirea tradițională, inspirația și imaginația artistică se îmbină armonios cu abilitățile componistice și cunoștințele teoretice ale muzicianului școlit. În cadrul compartimentului concertistic al repertoriului orchestrei „Folclor” putem evidenția 13 genuri:

1.5.1. „Melodia lăutărească” sau „Hora de concert” (de dor, de dragoste, de petrecere), articulată preponderent în stil de „Horă mare” la 6/8, mai rar – în stil de „Horă moderată” și de „Bătută-brâu” la 2/4.

1.5.2. „Sârba de concert” (de ascultare), creație amplă, de virtuozitate, axată pe combinarea ingenioasă a elementelor modale, ritmice, intonaționale și formale ale melosului de dans cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor populare.

1.5.3. „Studiul lăutăresc”, axat pe etalarea tehnicității și vitezei în interpretarea instrumentală a melodiilor scrise în stil de „Horă lentă”, „Horă mode-

rată”, „Bătută”, „Brâu”, „Sârbă lentă” sau ultrarapidă.

1.5.4. *Doina instrumentală*, creație amplă improvizatorică, în ritm liber, inspirată din melosul popular, al cărei acompaniament armonic se realizează fie în stilul *tenuto*, fie în cel liber-pulsator (numit pragmatic și *brâu mărit*).

1.5.5. *Melodie instrumentală* pe motive de cântec popular (liric, de dragoste sau de joc), în caracter de *doină*, *horă lentă*, *sârbă*, *bătută*.

1.5.6. *Tabloul muzical*, creație instrumentală amplă cu caracter descriptiv sau ilustrativ, axată pe diverse subiecte (peisajele naturii, sentimentele de dragoste, obiceiurile de nuntă sau de joc), exprimate prin limbajul contrastului ritmic, intonațional, timbral, dinamic, agogic, expresiv etc., apelând la variate stiluri și forme muzicale folclorice (*doină*, cântec lent, melodii de dans în stil de horă, *sârbă*, *bătută* ș. a.).

1.5.7. *Balada instrumentală*, amplă evocare muzicală, narațiune cu caracter epic sau lirico-epic, programat în titulatura creației și în mijloacele de expresie ale limbajului, combinând maniera *rubato*, suflul larg melodic și formele liber-expozitive cu cadențe instrumentale și cu ritmuri folclorice de joc.

1.5.8. *Tema cu variațiuni*, amplă lucrare cu caracter variațional, axată pe motive folclorice autohtone sau străine, luate drept bază pentru prelucrarea, îmbogățirea și transformarea continuă a ritmului, melodiei, modului, armoniei și structurii, conturând forme înlănțuite, de structură liberă, în care se combină stilurile de joc cu cele de cântec.

1.5.9. *Suita instrumentală*, creație amplă în formă înlănțuită, de structură variabilă (binară, ternară, tetranară, pentanară etc.), axată pe explorarea contrastului modal, ritmic, arhitectonic și stilistic al diferitor melodii populare.

1.5.10. *Poemul instrumental* de inspirație pastorală, axat pe ideea programatică a poemului muzical folcloric „Când și-a pierdut ciobanul oile”, exprimând contrastul semantic al durerii și bucuriei printr-o melodie de jale și alta de joc, sub forma unui ciclu binar (*doină-joc*) sau ternar (*joc-doină-joc*).

1.5.11. *Potpuriul pe teme populare*, creație ciclă, de structură variată, axată pe principiul contrastului modal, ritmic și stilistic, sub imboldul căruia sunt prelucrate și înlănțuite melodii de cântec și de dans folcloric.

1.5.12. *Fantezia instrumentală*, creație amplă originală, în formă liberă, de structură binară, ternară sau pentanară, axată fie pe prelucrarea, recompunerea sau rearanjarea materialului folcloric, fie pe compoziția în stil folcloric, având la bază deseori o idee programatică.

1.5.13. *Creația aniversară sovietică*, dedicată unei sărbători oficiale a statului totalitar (60 ani

URSS, 60 ani RSSM), cu conținut vesel, jubilat, axat, în general, pe melosul și formele impulsive de dans (*sârbă*, *brâu*, *horă vivace*).

2. Tabloul genurilor vocal-instrumentale este unul și mai amplu și complex. Conform conținutului semantic al textelor literare, creațiile din acest compartiment se divid în trei clase: 1) genuri lirice non-rituale, 2) genuri ceremoniale de nuntă și 3) genuri epice.

2.1. Cea mai ponderabilă categorie în repertoriu o reprezintă însă genurile lirice, care abordează un larg spectru de teme și subiecte, care reflectă trăirile, sentimentele, sufletul, lumea interioară a omului social. Trebuie menționat faptul că genurile lirice au favorizat atât promovarea cântecelor folclorice vechi, cât și a cântecelor noi, de esență ideologică sovietică, scrise la comandă. Majoritatea textelor de cântec sunt scrise sau prelucrate de autori. Astfel, în clasa genurilor lirice putem evidenția:

2.1.1. *Doina*, al cărei conținut evocă, în special, tema dragostei, a naturii, războiului, suferinței, nostalgiei casei părintești, melodiile fiind articulate în forme muzicale suple, libere, improvizatorice, axate pe ritmul *parlando rubato*.

2.1.2. *Doina ciobănească*, un subgen al doinei propriu-zise, axat pe dihotomia semantică contrastantă a jalei și bucuriei, exprimată în forma binară de tip *doină-joc*, canonizată de ideologia sovietică ca simbol al luptei și biruinței.

2.1.3. *Cântecul-doină*, o specie stilistică intermediară, axată pe forme de cântec, în ritm *giusto* ușor liberalizat, al cărei conținut exprimă tema dragostei.

2.1.4. *Cântecul liric* propriu-zis, axat pe forme fixe, strofice, cu sau fără refren, al cărui conținut dezvăluie un larg evantai de specii tematice: cântec de dragoste, de dor, de înstrăinare, cântec meditativ, despre familie, natură, cântec de război, de recruți, cântec de ciobănie, cântec umoristic, cântec de leagăn, cântec de joc etc., axate pe o varietate de ritmuri, de la cele libere (*rubato*) la cele de dans (*horă lentă*, *horă moderată*, *bătută*, *brâu*, *sârbă*, *ostropăț*).

2.1.5. *Romanța populară*, axată pe texte noi, de autor, sau pe texte mai vechi, folclorizate, al cărui conținut tratează ampla temă a dragostei, suferinței, melancoliei, nostalgiei tinereții, casei părintești, baștinei, satului natal, apelând la un stil melodic profund sentimental, care combină formele libere (*rubato*) cu cele fixe.

2.1.6. *Cântecul nou*, cu dedicație profesională (despre învățător, șofer, plugar), axate pe forme fixe și pe ritmuri de dans.

2.1.7. *Tabloul vocal-instrumental*, creație amplă pe motive populare, axată pe un conținut programatic (tema naturii, dragostei, copilăriei etc.).

2.2. Un compartiment distinct în repertoriul orchestrei „Folclor” îl alcătuiesc genurile rituale sau ceremoniale de nuntă. Printre acestea: „Cântecul miresei”, „Cântecul soacrei”, „Cântecul vornicelului”, „Cântecul la danț”, „Cântec la masa mare” (sau de pahar) sau „Cântec de nuntă”. Majoritatea melodiilor folosesc ritmuri de dans: horă lentă la 6/8, horă bătută (cu elemente de ritm sincopat), sârbă.

2.3. Un mic compartiment îl formează genul epic, acesta fiind reprezentat de două subgenuri: 1) *balada tradițională* (haiducească și păstorească) și 2) *balada nouă* (sovietică), inspirată din realitățile vremii, creație de autor.

Orchestra „Folclor” a promovat intens ideea multiculturalismului și internaționalismului socialist, valorificând în repertoriu, la cererea administrației și conducerii de partid a RTM, bineînțeles, creații din folclorul minorităților naționale din republică (găgăuzi, bulgari), din folclorul altor popoare din fosta URSS (ruși, armeni, tătari, estonieni, kirghizi), dar și al popoarelor socialiste din Europa (unguri, sârbi) etc.

2.4. Un loc distinct în repertoriu îl ocupă însă creația nouă sovietică, ea având bogate ramificații tematice și semantice, mai cu seamă la nivelul textelor literare – opera scriitorilor profesioniști și amatori, elaborată la comanda politică. Cântăreților li se cerea să includă în repertoriu, în mod regulat, prioritar și obligatoriu, diverse cântece cu conținut sovietic patriotic: „despre țară”, „de viață nouă”, despre partid, revoluție, munca socialistă etc. Evitarea unor astfel de oferte politice nu era posibilă, fără a risca cu cariera profesională. De aceea, de voie sau de nevoie, creațiile cu caracter ideologic și propagandistic erau incluse în repertoriu, unde puteau să atingă și cota de 25-30%. Cântecele sovietice erau dedicate, de regulă, unor sărbători oficiale, aniversări, congrese, evenimente sociale, politice și economice importante. Melosul cântecelor noi sovietice se axează, în principal, pe stilurile, genurile și formele folclorului muzical autohton, creând astfel iluzia originii lor populare. Categoria cântecului sovietic cuprinde șapte specii tematice principale, printre care:

2.4.1. *Cântecul despre țară*, al cărui conținut exaltă simbolul patriei fericite, exprimat, la nivelul textului, printr-un complex de cuvinte-cheie: țara, țărișoara, Moldova, plaiul, satul, bucuria, cântecul, sărbătoarea.

2.4.2. *Cântecul aniversar*, dedicat serbărilor oficiale (50 sau 60 de ani ai URSS, 50 de ani ai RSSM, Ziua Constituției), al cărui discurs gravitează în jurul cuvintelor: aniversare, țară, cântec, prietenie, înfrățire, sărbătoare, cel mai des articulate pe melodii cu caracter „optimist”, în stil de sârbă.

2.4.3. *Cântecul de agitație*, dedicat unor teme de propagandă ideologică, al căror sens este exprimat prin cuvintele-cheie: pace, prietenie, fericire, pâine, glie, țară.

2.4.4. *Cântecul de partid*, cu caracter lozincard, al cărui discurs se bazează pe exaltarea conceptelor ideologice fundamentale, exprimate în setul de cuvinte-cheie: partidul, Lenin, revoluția, octombrie, țara, mândria, fericirea.

2.4.5. *Cântecul de viață nouă*, o specie bine reprezentată în repertoriu, în care se reflectă diferite laturi ale muncii socialiste, mai ales de la sate, conținutul ideatic al textului fiind exprimat de un larg complex de cuvinte-cheie: munca, colhozul, plugarul, pâinea, glia, câmpul, țara, bucuria, Moldova.

2.4.6. *Cântecul sovietic de război*, o specie cvasirituală în repertoriu, ce evocă dramele celui de-al Doilea Război Mondial, numit de oficialități „Marele Război pentru Apărarea Patriei”, discursul narativ al căruia se centrează în jurul cuvintelor-cheie: război, luptă, eroism, biruință, părinți, bunici, patrie, pace, fericire.

2.4.7. *Cântecul sovietic de ostășie*, care evocă simbolurile-cheie: armata, ostașul, hotarele, pământul, patria, țara, fericirea.

În concluzie, putem constata că tabloul genurilor instrumentale și vocal-instrumentale din repertoriul orchestrei populare profesionale „Folclor” este unul extrem de bogat, variat și complex. Acesta reflectă procesele dialectice ale transformării și evoluției muzicii tradiționale pe calea profesionalizării, standardizării, academizării, instituționalizării și revizuirii ideologice a moștenirii culturale, în contextul politicii comuniste totalitare și al tendințelor neo-folclorice din deceniile șase-opt ale secolului al XX-lea.

## Referințe bibliografice

1. Baron R. American Public Folklore—History, Issues, Challenges. În: *Indian Folklore Research Journal*, Vol.5, No.8, 2008, p. 65-86.
2. Blajinu D. (alcătuitor). Zi-i, lăută. Căntece, melodii și jocuri populare pentru taraf. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973.
3. Blajinu D. (alcătuitor). La vatra jocului. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
4. Blajinu D. (alcătuitor). Ce mi-i drag mie pe lume. Culegere de cântece și piese instrumentale din repertoriul formației „Folclor”. Chișinău: Literatura artistică, 1984.
5. Blajinu D. Satule, vatră frumoasă. Partituri alese. Chișinău: Literatura artistică, 1987.
6. Baranovschi C. (prelucrări de). Pe colinele Moldovei. Melodii pentru clarinet și orchestră de muzică populară. Chișinău: Literatura artistică, 1984.
7. Burdin I. (ediție îngrijită de). Cântă taraful. Orchestrații pentru taraful de format mic. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973.
8. Buchanan D. Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. În: *Ethnomusicology*, Vol.39, No.3, 1995, p. 381-416.
9. Chiseliță V. Caietul lăutarului Costache Parno. Identități, valori și tendințe culturale în repertoriul muzical popular din Basarabia la început de secol XX. În: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tom 23, București, 2012, p. 229-239.
10. Chiseliță V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. În: *ARTA, arte audiovizuale-2005*. Chișinău, 2005, p. 68-81.
11. Ciuhrii S. Melodii de pe coline. Partituri pentru orchestre de muzică populară. Chișinău: Grafema Libris, 2006.
12. Ciuhrii S. Pe strune de vioară. Chișinău: Literatura artistică, 1989.
13. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești, 1898-1920. Gândirea muzicală. Vol. VI. București: Editura muzicală, 1984.
14. Cosma V. Lăutarii de ieri și de azi. Ediția a II-a revizuită și adăugată. București: Du Style, 1996.
15. Crăciun V. Interviu audio, realizat la 06.01.2017.
16. Dohotaru N. Orchestra de muzică populară. Metodă pentru colectivele de amatori. Chișinău: Hiperion, 1991.
17. Filimon N. Lăutarii și compozițiunile lor. În: Nicolae Filimon. *Opere*. București: Editura Fundației Naționale Univers Enciclopedic pentru Știință și Artă, 2005, p. 430-437.
18. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: ȘeArec-Com, 2001.
19. Iovu V. Melodii și jocuri pentru nai. Ediție îngrijită de C. Rusnac. Chișinău: Cartea moldovenească, 1976.
20. Mustea Gh. Piese pentru instrumentele populare. Chișinău: Literatura artistică, 1979.
21. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
22. Rusnac C. Piese folclorice. Chișinău: Literatura artistică, 1977.
23. Rusnac C. (ed. îngrijită de). Piese pentru taraf. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973.
24. Rusnac C. Sărbătoreasca. Poem despre Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1983.
25. Sârbu VI. Piese pentru țambal. Chișinău: Literatura artistică, 1981.
26. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994, p. 10. / Golomstock I. N. Totalitarnoe iskusstvo. M.: Galart, 1994, p.10.
27. Пюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. În: *Соцреалистический канон. Сборник статей*. СПб: Академический проект, 2000, p. 7-15. / Gunther H. Totalitarnoe gosudarstvo. În: *Sotsrealisticheskii kanon. Sbornik statei*. SPB: Akademicheskii proiekt, 2000, p. 7-15.
28. Котляров Б. Молдавские лăутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989. / Kotlearov B. Moldavskie lăutary i ikh iskusstvo. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1989.
29. Медведева М. В. Аранжировка как вид творческой деятельности. În: *Фольклор и фольклоризм. Выпуск второй. Традиционный фольклор и современные хоры и ансамбли. Сб. науч. трудов*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989, p. 47-61. / Medvedeva M. V. Aranzhировка kak vid tvorcheskoy deiatel'nosti. În: *Fol'klor i fol'klorizm. Vypusk vtoroi. Traditsionnyi fol'klor i sovremennyye hory i ansambli*. Sb. nauch. trudov. Leningrad: LGITMiK, 1989, p. 47-61.
30. Музыкальная энциклопедия. 3. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1976. / Muzykal'naia entsiklopedia. 3. Gl. red. Iu. V. Keldysh. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1976.
31. Музыкальная энциклопедия. 1. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1973. / Muzykal'naia entsiklopedia. 1. Gl. red. Iu. V. Keldysh. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1973.
32. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Москва: Советский композитор, 1974, p. 72-74. / Teoreticheskie problemy instrumental'noi muzyki. Moscova: Sovetskii kompozitor, 1974, p. 72-74.

Rodney A. GARNETT

## **Creativity, Cultural Improvisation, and Flutes: Moldovan Naiists and Irish Flute Players Make Their Way in the World**

### *Rezumat*

#### **Creativitate, improvizație culturală și fluiere: naiștii moldoveni și flautiștii irlandezi își fac drumul în lume**

Pentru a începe să înțeleagă creativitatea muzicală umană, muzicologii și antropologii trebuie să examineze modalitățile pe care muzicienii individuali le „improvizează” în mod subiectiv în toate aspectele vieții lor de zi cu zi. Reacțiile comune care presupun că gândirea creativă sau acțiunea aparțin unor indivizi speciali în anumite momente sunt înșelătoare, deoarece fiecare persoană umană trebuie să trăiască în mod creativ în moduri sociale emergente. Această lucrare analizează acțiunile creative ale două grupuri generale de muziceni, ca formă de improvizație culturală, modelate de constrângeri sociale și materiale în setările și stilurile lor specifice. Muzicienii tradiționali irlandezi care cântă la flaut și moldovenii care vehiculează o mare varietate de stiluri muzicale cu flautul lui Pan (Pan flute), numit nai, participă la procesele de improvizație culturală pentru a-și face drum în lumea complicată a muzicii din secolul al XXI-lea. În ambele cazuri, acești muziceni au preluat sarcina de a interpreta la instrumente care sunt în afara domeniului practicilor muzicale mai comune și și ale căror tehnici se însușesc cu greu.

Acțiunile creative întreprinse ca răspuns la diverse setări muzicale și sociale dezvăluie un teren experimental tot mai extins, vizând emisia sonoră și posibilitățile tehnice ale instrumentelor respective. Acestea depind de factorii de decizie și comercianții de specialitate, de profesorii gânditori și de anturajul lor, de dragostea lor față de instrumentele în cauză, și nu în ultimul rând de dezamorsarea unor situații manageriale complicate acasă și în străinătate.

*Cuvinte-cheie:* creativitate, improvizație culturală, flaut tradițional irlandez, nai moldovenesc.

### *Summary*

#### **Creativity, Cultural Improvisation, and Flutes: Moldovan Naiists and Irish Flute Players Make Their Way in the World**

In order to begin to understand human musical creativity, musicologists and anthropologists must examine the ways that individual musicians subjectively “improvise” in all aspects of their daily lives. The common assumptions that creative thinking or action belong to special individuals at specific times are misleading since every human being has to constantly live creatively in emergent social settings. This paper analyzes the creative acts of two general groups of musicians as a form of cultural improvisation shaped by social and material constraints in their particular settings and styles. Traditional Irish musicians, who play flutes, and Moldovans, who play a wide variety of musical styles with the Pan flute called “nai”, participate in cultural improvisation processes to make their way into the complicated world of music of the XXI century. In both cases, these musicians have taken on the task of performing on instruments that are outside of the realm of more common musical practice and are very difficult to learn.

The undertaken creative actions in response to various musical and social settings reveal their developing experiences, expectations for sound, and the nature of their respective instruments. These depend on decision-makers and specialized instrument traders, thoughtful teachers and collaborators, and their own love for their instruments, as they negotiate complicated situations at home and abroad.

*Key words:* creativity, cultural improvisation, Irish traditional flute, Moldovan nai.

---

### **Creativity and Cultural Improvisation**

The word “creativity” is often misunderstood and misleading among musicians and educators in Europe and America. Anthropologist John Liep tied conceptions of creativity to the expansion of capitalism and perceptions of “the incessant innovation of modernity” [1, p. 5]. A “creativity conference” recently staged on our campus received generous financial support from the upper administration, even though it intentionally promoted the idea that some people are creative while others are not, excluding math and science as “not so creative.” Music departments tend to gloss American jazz forms as more creative than European classical music, ignoring the creative processes of listening, disassembling, and reconstructing that good classical performers must enact [2, p. 31]. Music educators often create dissertations and theses that outline ways to teach creativity as something that is unusual and “good for you” [1, p. 5]. “Creativity has come to be seen as a major driver of economic prosperity and well-being” in a global commodity market that seems to have “an insatiable appetite for new things” [3, p. 1].

Apart from this current fascination with “newness,” every human individual must constantly live creatively in emergent social settings. In the context of human cultural life, anthropologists have recently broadly defined creativity as “human activities that transform existing cultural practices” in ways that are valuable to communities [4, p. 5], and “activity that produces something new through the recombination and transformation of existing cultural practices or forms” [1, p. 2]. Felicia Hughes-Freeland wrote that even in the seemingly highly codified and restrictive forms of Javanese classical dance, “innovation is not always visible” and “technical expertise can dissimulate newness behind the appearance of similarity” [5, p. 218]. Irish musicians who play the flute and Moldovan nai players seek to create musical sounds that fascinate and delight them. They creatively overcome many complications as they negotiate the processes of obtaining appropriate instruments, learning to play them, and making their way in varying social contexts for music. They participate in cultural improvisations like those described by Michel de Certeau when he wrote about “the ordinary practitioners of the city” he viewed from a high building in New York City, and the ways that they improvised and “composed a manifold story” while walking on crowded sidewalks [6, p. 93]. They were able to travel effectively by knowing their streets, anticipating the movements of their fellow pedestrians, and improvising new paths. Elizabeth Hallam and Tim Ingold wrote that ideas are generated continually by

the intersubjective movements of many people along one or many paths toward them. Ideas only appear to have been “the spontaneous creation of an isolated mind” when we look back at them and their creation, not realizing the improvisation by many “living beings, moving through a world” [3, p. 8].

To elaborate on the idea that cultural improvisation is generative, Ingold and Hallam offered the example of architects and builders who together share the responsibility for creating new buildings. The architect who creates the design for a building that appears to be unlike anything seen before is likely to be celebrated for her/his creativity. But it is the builder who must “improvise all the way,” as she/he must “accommodate the inflexible design to the realities of a fickle and inconstant world” [3, p. 3, 4]. The creative architect can never actually create a “real” building, but the builders, along with ongoing custodians and inhabitants are the ones to “make their way in the tangle of the world” through “myriad tactical improvisations” [3, p. 5].

This paper will discuss ways that Irish flute players and Moldovan naiists have improvised day to day since the mid-twentieth century to obtain instruments, play them in changing social contexts, and generate new forms and ideas.

#### **Irish Musicians and Flutes**

Folklorist Kara Lochridge has written thoughtfully about the ways that during the latter half of the 20<sup>th</sup> century, musicians and flute makers, respectful of “the wider tradition of Irish traditional music making,” developed flutes that are suited to “the aesthetic and technical requirements of Irish music specifically” [7, p. 108]. Beginning with her own experiences of trying to find a flute through processes of “borrowing, asking around, checking junk shops and estate auctions”, Lochridge retold the stories of some of the most prominent Irish flute players of the late 20<sup>th</sup> century. Their stories revealed their convoluted journeys through the complications of obtaining an appropriate flute in order to play dance music and airs in sessions, bands, or simply at home alone. These processes often took many years, and almost all musicians “had trouble or bad luck” finding good instruments before the 1980s. They often settled on the early 19<sup>th</sup> century “large-holed Pratten style simple-system flutes, highly favored by Irish players today” [7, p. 37].

Lochridge wrote that during her journey of learning to play Irish music and become part of its community, as she learned more about the music she also learned more about the material aspects of its creation. She pointed out that the social aspects of playing music are “tightly wound up with the mate-

rial” [7, p. 37]. An “ethic of neighborliness” was important as musicians sought to find instruments in Irish communities. Noel Rice, an Irish music teacher and performer in Chicago, emphasized the primary importance of the music and its social environment, rather than having the “correct” instrument [7, p. 63]. In the setting of an American classical music school, flutes are widely similar and available and the quality of the instrument, as defined by the flute teacher, is of primary importance. In settings for playing Irish music, “communities and relationships are shaped by dialogue about instruments” [7, p. 37].

The sound and form of what has become known to be Irish dance music was affected in the late 1700s and early 1800s by Romantic nationalist thinking that valorized forms of rural life, and the preferred sound of Irish flutes may have been affected by ancient wooden flutes made from wooden stems or reeds [7, p. 20, 23]. Flute players began to play in new large dance bands and stage bands that developed during the early to mid-twentieth century and the sound of flute “stars” such as Matt Molloy inspired young players, making it clear that the old system of asking around to find an instrument was not sufficient to fulfill an increasing demand for flutes [7, p. 45, 84, 92]. Talented players and craftsmen began to experiment with making flutes for themselves and others by copying flutes made in the mid-nineteenth century. With no living instrument makers to teach them how to make these flutes, “Their teachers were the flutes created by the 19<sup>th</sup> century English masters of the art” [7, p. 99, 100, 108]. Having started by making copies of the 19<sup>th</sup> century flutes that they found most successful and in demand among Irish players, they went on to make changes that created something “distinct and new—a truly Irish flute” [7, p. 118]. The ideas and innovations of Irish flute players who struggled to obtain instruments in various social settings, helped to generate a new cultural form that has altered aesthetic preferences and ways of playing.

#### Moldovan Musicians and the Nai

In the 1950s and 1960s, Moldovan folklore orchestra conductor Dmitru Blajinu created the concept of a 20<sup>th</sup> century Moldovan Pan flute to accommodate the political demands of Soviet governments and the enthusiasm of public audiences for musical forms that could be clearly identified as Moldovan. Blajinu “created” the nai and its place in the Moldovan folklore orchestra along with Petre Zaharia, the talented multi-instrumentalist and instrument maker [8, p. 461]. After Blajinu as the orchestra conductor, created a space for the instrument in his orchestra, it was up to the nai players and makers to make it successful. Petre Zaharia had to constantly make new

instruments while maintaining and improving the physical form of the nai. Vasile Iovu, Boris Rudenco, Gheorghe Mustea and other players kept inventing new ways to play the nai and experimented with new pieces from other musical genres to augment the folklore repertoire. Musical arrangers were required to keep writing new arrangements that included the nai successfully.

During the later decades of the 20<sup>th</sup> century, Moldovan musical and cultural improvisers began to create and maintain ensembles based on the form of the large folklore orchestras that included the nai. Nai teachers became important figures and creative people like Ion Negură taught hundreds of students who became accomplished performers and nai teachers themselves. Music educators such as Gleb Ceaicovschi-Mereșanu went to villages throughout Moldova to collect melodies, songs, and dances to be developed into folklore orchestra arrangements by people like Serghei Ciuhrii in Chișinău. Other music educators developed village and urban music schools, initially based in Soviet *case de cultura* and later in community centers and school buildings.

In the early decades of the 21<sup>st</sup> century, a plethora of Moldovan naiists continued to improvise musically and culturally as they taught and performed in new styles and venues. Marin Gheras performed in the U. S. and C. I. S. to represent Moldovan nai playing. Ion Malcoci was well-known for playing classical music in Germany. Iulian Pușcă made the nai known in classical, jazz, and rock music settings throughout Europe. Ștefan Negură and his collaborators created a space for nai on the Internet through inventing new and interesting ways to include nai in electronic compositions. Nick Tacu negotiated a place for the nai in the music of Moldovan, Romanian, and American evangelical Christian churches. Constantin Moscovici actively performed in an ever widening area of influence, using live bands and orchestras along with pre-recorded backup tracks to create *muzică ușoară* live on stages and in music video formats.

Professional naiists I met in Chișinău often compared their instruments and told stories about them. Most had several Pan flutes from different makers to use in various situations because of their specific qualities of sound, appearance, feel, and technical capabilities. They also clearly attached sentimental meanings to each instrument, related to previous owners or the process of ordering and bargaining they went through to get it. It was possible to find Pan flutes for sale on the street at the “art market” next to the *Sala cu orgă*, in some shops around the city, and on the Internet, but the top players and most serious students participated in an elaborate informal system

of exchange in order to obtain the best instruments.

Grigore Covaliu became known as the maker of the finest instruments in Moldova. A friendly and serious craftsman who worked as an apprentice with Zaharia and other early nai makers, Covaliu made his workshop in Durlești a common gathering point for all of the best naiists in Chișinău and abroad. He welcomed their suggestions and advice as he added his personal improvements and touch to Zaharia's original innovation. His special techniques for making a nai focused on the beauty of the wood, the special shape of his design, and the "feel" of his instruments. He carefully carved the hardwood base of his instruments used to secure the sound-producing bamboo tubes out of a single piece of wood, and shaped it to make the instrument both more ergonomically useful for the player and visually beautiful. The web of naiists connected through Covaliu and his shop was strong and offered encouragement and support for naiists performing in Moldova and abroad.

Moldovan folklore musicians continue to carry with them the imagined identity of *Tradiția lăutar*, the *Lăutar* tradition, in which Romani and other musicians have served as musical performers and leaders for centuries. Professional musicians still active today from the "last Soviet generation" [9, p. 31] often portray themselves as *lăutari* through their dress and demeanor. In the early 21<sup>st</sup> century the *lăutar* skills of aurality, improvisation, and innovation are evident among younger naiists in various forms of folklore ensembles, using new forms of electronic instruments and sound systems. They continue to

work professionally, adapting to new constraints and demands put on them by the political and economic systems, patrons, and their musical and physical environments. Multiple generations of Moldovan musicians are skilled cultural improvisers who maintain musical traditions creatively and adapt to the constantly changing demands and ideas surrounding them in the real world.

### **Irish Music, Moldovan Nai and Future Cultural Improvisation**

The forms people build, whether in the imagination or on the ground, arise within the current of their involved activity, in the specific relational contexts of their practical engagement with their surroundings [10, p. 186]. Irish flutists and Moldovan naiists are active musicians who have had to negotiate complicated social settings for many decades in order to play their music and make their way. In the process they have generated new musical and material forms that continue to evolve and change according to social, political, economic, and technical demands. For Lochridge, "It is intriguing to think about how people will look back on this era two hundred years from now" [7, p. 122]. Hallam and Ingold's approach to cultural improvisation as generative, relational, temporal and "the way we work" [3, p. 1] puts the lives and innovations of Irish and Moldovan musicians in proper context. We are left to wonder and speculate on how these instruments and styles being played in the early decades of the 21<sup>st</sup> century will be reflected in sounds and social contexts of the 23<sup>rd</sup> century.

### **Bibliographical references**

1. Barber K. Improvisation and the Art of Making Things Stick. In: Creativity and Cultural Improvisation. Ingold T. and E. Hallam, eds. ASA Monographs 44. Oxford: Berg, 2007, p. 25-41.

2. Buzilă S. Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460–1960). Chișinău: ARC, 1996.

3. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. Steven Randall, trans. Berkeley: University of California Press, 1984.

4. Hughes-Freeland F. „Tradition and the individual talent”: T. S. Eliot for Anthropologists. In: Creativity and Cultural Improvisation. Ingold T. and E. Hallam, eds. ASA Monographs 44. Oxford: Berg, 2007, p. 207-222.

5. Ingold Tim and Elizabeth Hallam. Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. In: Creativity and Cultural Improvisation. Ingold T. and E. Hallam, eds. ASA Monographs 44. Oxford: Berg, 2007, p. 1-24.

6. Ingold T. The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill. London: Routledge, 2011 [2000].

7. Liep J. Introduction. In: Locating Cultural Creativity. John Liep, ed. Anthropology, Culture and Society Series. Dr. Richard Wilson and Professor Thomas Hylland Eriksen, eds. London: Pluto Press, 2001, p. 1-13.

8. Lochridge K. M. „Where Can I Get a Flute Like Yours?": Art and Material Culture in the Irish Flute Tradition. M. A. Thesis, Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, 2004.

9. Rosaldo R., Smatar L. and Kirin N. Introduction. In: Creativity/Antropology. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 1-8.

10. Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Information Series. Rabinow P., ed. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Elena NAGACEVSCHI

## Muzica corală spirituală din Republica Moldova în anii 1990: racordări la experiențe stilistice mondiale moderne

### Rezumat

#### Muzica corală spirituală din Republica Moldova în anii 1990: racordări la experiențe stilistice mondiale moderne

Articolul este închinat renașterii genurilor bisericesti și spirituale de concert în creația componistică corală din Republica Moldova în anii 1990–2000. În muzica corală mondială contemporană a fost marcat interesul compozitorilor pentru genurile religioase. Mulți novatori de orientări stilistice diferite apelează la componente plurivocale de interpreti doar pentru a aborda imagini și genuri bisericesti, cele laice rămânându-le străine. În Republica Moldova, după o perioadă de prohibire, se înregistrează procese similare. Atât în creația autorilor-dirijori de coruri, cât și în pieselele compozitorilor-simfoniști care au cercetat polifonia corală, s-a consemnat un interes deosebit pentru explorarea genurilor și stilurilor bisericesti. Autoarea examinează influența tendințelor stilistice din Europa și America secolului al XX-lea, de la avangardism la postmodernism, și cea a tradițiilor muzicii bisericesti bizantine și a artei corale vest-europene din secolele XIII–XIX, asupra cugetării compozitorilor în etapa enunțată a evoluției muzicii corale naționale. Sunt luate în considerare fenomenele similare din cultura țărilor de care Moldova este tradițional afiliată: Rusia și România.

**Cuvinte-cheie:** creație corală, tendințe stilistice moderne, genuri corale bisericesti, genuri corale spirituale de concert, tradițiile muzicii bisericesti bizantine, arta corală vest-europeană, evoluția muzicii corale naționale.

### Summary

#### The spiritual choral music of the Republic of Moldova in the 1990s: connections to modern world stylistic experiences

The article is dedicated to the revival of ecclesiastical and spiritual genres of concert in the choral works of the composers of the Republic of Moldova in the years 1990–2000. Some of the contemporary composers around the world have shown a significant interest for composing religious music. However, some of the innovators of modern religious music choose to create polyphonic compositions exclusively in church music genres and remain oblivious of the multitude of the modern secular musical genres. After a period of prohibition, similar processes are also recorded in the Republic of Moldova. The acute interest for exploring the church music genres and styles was demonstrated by the composers of choral music and also by the composers-symphonists that were eager to explore vocal polyphony. The author examines the influence of the stylistic trends in Europe and America of the XX century, from avant-garde to postmodernism, and the traditions of Byzantine church music and Western-European choral art of the XIII–XIX centuries, on the composers' reflections on the evolution of the national choral music at the mentioned stage. Similar phenomena in the culture of the countries, to which Moldova is traditionally affiliated to – Russia and Romania, are taken into account.

**Key words:** choral creation, modern stylistic trends, ecclesiastical choral genres, concert spiritual choral genres, traditions of Byzantine church music, Western European choral art, the evolution of the national choral music.

Arta corală din Republica Moldova în ultimul deceniu al secolului al XX-lea trece printr-o perioadă remarcabilă sub mai multe unghiuri de vedere. Se înregistrează multe schimbări, multe pierderi, dar și multe experiențe ingenioase care racordează evoluția culturală a țării noastre la cea europeană și nord-americană. Vladimir Axionov stabilește vectorul studiilor muzicologice în această direcție pentru muzica simfonică, Elena Mironenco continuă în domeniul muzicii instrumentale și de operă [1, p. 25].

Schimbările privesc cultura și arta tuturor republicilor Uniunii Sovietice desființate, fiind parte intrinsecă a fenomenelor sociale cu care rezonează, inclusiv cele politice. Drept consecință se schimbă, uneori lin, alteori radical, filierele genuiniste și stilistice în perioada postmodernistă la care, instantaneu, au căpătat acces liber și compozitorii din Republica Moldova. După o perioadă de stagnare, dirijată de promotorii ideologiei marxiste transfigurate după bunul lor plac, componistica noastră din nou este alături de frontul avangardei creative din România și din Rusia, tradiționale repere de orientare pentru școala de compoziție, în special cea corală, din țara noastră. Ținem minte că în perioada anterioară Vladimir Bitkin era disidentul acestei tagme din RSSM, în rând cu Alfred Schnittke, Edisohn Denisov și Sofia Gubaidulina din RSFSR, care optau pentru libertatea nestingherită de ideologie în mânăuirea procedurilor și tehnicilor componistice contemporane, cel puțin în domeniul muzicii instrumentale și orchestrale [26, p. 115-156].

În domeniul muzicii corale, pusă sub controlul atroce al partidului și funcționarilor guvernamentali la toate nivelurile ei de existență, în perioada sovietică se observă o extindere grandioasă a paletei genurilor, abordate în perioada 1947–1991, pe de o parte, și o vehementă amputare a uneia dintre branșele ei fundamentale, compoziția cu tematică religioasă, pe de altă parte. Pe parcursul secolelor arta corală este metoda cea mai accesibilă și eficientă de educare morală și estetică, forma de bază a iluminării musicale. Or, adresarea compozitorilor din lumea muzicii academice de dincolo de *cortina de fier* etalează o semnificativă predilecție pentru genurile spirituale, mai cu seamă de concert, inspirate de cele tradiționale bisericești, catolice sau protestantiste. Mai mulți autori, reprezentanți ai școlilor componistice din diferite țări și de predilecții stilistice cât se poate de diversificate, denotă la capitolul *muzica corală* același interes pentru teme spirituale orientate după vectorul creștinismului. Unii compozitori notorii ai secolului al XX-lea care reprezintă curentele avangardiste și moderniste, nici nu scriu muzică pentru formații corale decât doar în aceste genuri. Între aceștia îi găsim pe:

Szymanowski [15, p. 120-126; 21, p. 265-300; 31, p. 110-114] Pendererzky, Ligeti [6], Britten [4; 20; 30], Berio [19, p. 74-109], Bernstein. Alții, ca Stravinski [16], Orff, Messiaen [17, p. 283-317; 29, p. 247-293] sau Poulenc [23, p. 77-114] le acordă între compozițiile sale corale poziție preponderentă.

V. N. Holopova relatează de potențialul etic și spiritual al muzicii serioase, elaborat în ambianța bisericii și de cauzele îmbrățișării simultane a genurilor bisericești și religioase de concert de un număr uriaș de compozitori din Rusia, pornind de la Alfred Schittke. După el mulți tineri compozitori din diferite localități ale Rusiei demonstrează un interes deosebit pentru genurile muzicii bisericești și religioase, creația lor fiind demnă de invidiat prin curajul și larghețea imaginilor și mijloacelor de exprimare antrenate. De altfel, aceleași procese se înregistrează concomitent și în România, și în Republica Moldova. Dar înainte să trecem la tema experiențelor, să elucidăm succint cea de-a doua problema din cele trei nominalizate la începutul articolului.

La capitolul pierderi se înscrie problema cadrelor de creație. Unii, ca autorul de unicat și de destin tragic Ion Macovei (distins în 1990 pentru *Oratoriul* la balada populară „Miorița” cu Premiul de Stat) sau Anatol Chiriac, la fel un compozitor deosebit de promițător, din motive diferite pleacă din branșă. Abandonează activitatea de compoziție corală și Oleg Negruță. Mai mare este exodul generației mature și tinere din țară pentru a avea posibilitate de a profesa compoziția la nivel adecvat, cu resurse interpretative și materiale asigurate prompt. Între aceștia se înscriu: Iulia Țibulschi (Germania), Pavel Rusu, Laurențiu Gondiu (România), Alexandr Luxemburg (Ierusalim – San Diego), Elena Fiștic (Rusia – Germania), Igor Iachimciuc, Ludmila Chișe (SUA), Iulian Gogu (Spania); Dimitrie Chițenco, între 2002–2010 întreține încă relații cu colegii din Chișinău, locuind în Kiev, ulterior însă se mută cu traiul în provincia Ontario (Canada).

Același belșug după secetă se înregistrează și în muzica spirituală (bisericească și religioasă de concert) din Republica Moldova. Întâietatea îi revine lui Tudor Chiriac cu „Litanie de priveghi”, versuri de Grigore Vieru (1987), compoziție de răsunet senzațional în ultimii ani ai perioadei sovietice, succedat de Iulia Țibulschi cu piese miniaturale destinate corului de copii: „Maica Domnului” și prelucrarea „Pietà” (ambele din 1989). Ghenadie Ciobanu este cel care valorifică un gen bisericesc propriu-zis, „Axionul”, iar Vladimir Ciolac susține noua tendință cu una dintre lucrările de mare rezonanță artistică și spirituală, „Всенощное бдение”, care a intrat în circuitul științific din țară sub denumirea de „Pri-

vegherea” (1990). Implementează în compoziția de inspirație cultică trăsături ale muzicii bisericești și religioase ruso-ucrainene (cu o sursă din „Lavră”, „Блажен муж”, cu traducere ulterioară și în română, „Fericit bărbatul”, urmate de un număr de compoziții miniaturale pentru necesitățile repertoriale ale corului de strană, dintre care ținem să remarcăm cântarea „От юности моя”, un veritabil *Crez* al muzicii sacre ortodoxe ruso-româno-ucrainene în stil tradițional *znameni*), cu respectarea fidelă a tradițiilor moștenite de autorul ismailean de la G. Musicescu și M. Berezovschi [11, p. 12].

Dorința „românirii” purificatoare a muzicii bisericești corale din țară, cu epurarea elementelor considerate *alogene* îl „obligă” pe Serafim Buzilă să încheie lista creațiilor sale componistice cu două remarcabile realizări care vor determina orientarea ulterioară a autorilor din Republica Moldova la tradițiile proprii, prohibite în decursul semicentenarului, după plecarea la cei dreپți a lui Mihail Berezovschi (în 1940) și Alexandru Cristea (în 1942) [14, p. 20], Mihail Bărcă fiind forțat să uite de preocupările sale de muzică de cult în favoarea pedagogicii și compoziției laice [5]. Simultan cu cele două compoziții intitulate omonim de Tudor Jarda („Liturgia” pentru cor mixt (aranjată și pentru voci egale), în stil greco-catolic, unde compozitorul a valorificat esențe ale folclorului, inserând în discursul sonor fragmente de balade, cânt bizantin și cântări de strană transilvănene, și de Liviu Comes „Liturgia Sfântului Ioan Gură de Aur” (1991), Serafim Buzilă compune „Liturgia” nr.1 (1991) și nr. 2 (1994). Menite inițial să acopere vidul în branșa muzicii bisericești, creațiile lui Serafim Buzilă reflectă procesul resuscitării tradițiilor vechi și căile de raportare la arta corală modernă. Conexiunea la genul *liturghiei psaltice* a fost scopul final al compozitorului din Republica Moldova. Inițiativa este susținută cu succes meritoriu de Vladimir Ciolac cu „Imnele Sf. Liturghiei a lui Ioan Gură de Aur” pentru cor feminin la 4 voci (1993). Dialogul „Liturghiilor” îl va susține și Valentin Timaru [9, p. 34-40]. La ele se asocia și Teodor Zgureanu cu „Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur” (1997), și din nou Liviu Comes cu *Liturghia a II-a „Brevis”* (1998), lista fiind încheiată cu o creație numită de Nicolae Ciolac modest: „Liturgia” (2001) [2, p. 85-87].

Muzica religioasă de concert este capitolul deschis după T. Chiriac cu „Litanie de priveghi”, de Iulia Țibulschi cu compoziția miniaturală „Hristos nu are nici o vină”, interpretat de corul „Moldova”, și încununat cu creația de mare grandoare artistică și spirituală „Noaptea Sfântului Andrei” de Teodor Zgureanu (2000). Între ele se înscrie un deceniu de

intense căutări creative imagistice și tehnico-interpretative care înscriu arta corală din Republica Moldova pe poziții de egalitate cu căutările perioadei postmoderniste contemporane, prezentate în componistica mondială.

Mariologia este una dintre ramurile definitorii ale acestui florilegiu de compoziții ce nu-și pierd din savoarea estetică și emotivă-spirituală. Miniatura „Maica Domnului” și aranjamentul „Pieta” pentru corul de copii de Iulia Țibulschi (1989) este succedată de axionul „Vrednică ești”, prima dintre compozițiile religioase de concert ale lui Ghenadie Ciobanu (1990) [7, p. 5-10].

Cucerirea genurilor strict academice, cum ar fi canonul sau fuga, realizările de vârf ale artei corale vest-europene, nu au rămas exerciții puse în sertar la finele anilor 1980 de un număr restrâns de compozitori din Moldova, ca Pavel Rusu sau Oleg Negruță. Motetul „O’Beata” este la fel prima adresare a lui Dimitrie Chițenco (1990) atât la tematica numită, cât și prima adresare a compozitorului din Republica Moldova la stilizarea genului polifonic din ultima perioadă a epocii Renașterii, cu utilizarea multiplei palete a procedeelelor contrapunctice specifice [3, p. 142-146]. „Stabat Mater” de Vladimir Ciolac este prima și cea mai grandioasă din mai multele adresări ale compozitorului la imaginea Maicii Domnului, în ipostaza ei tragică (1995) [10, p. 74-75]. Cuvintele Marinei Lobanova privind creația lui Gyorgy Ligeti se pot întocmai potrivi și pentru caracterizarea stilului lui Vladimir Ciolac: „Fantezia creatoare a lui Ligeti se alimentează din muzica diferitor epoci și tradiții. Asocierile și asociațiile inerente, ciocnirea unor idei și concepte distanțate stă la baza compozițiilor sale, care îmbină iluzia și concretețea senzorială” [6].

Karol Szymanowski solicită, după opinia dirijorului Vladimir Iurovski, în interpretarea versiunii sale de „Stabat Mater”, un ascetism emotiv al ultimelor concerte violinistice ale lui Beethoven, „Concertului pentru vioară” al lui Alban Berg și minimalismul „Simfoniei a III” a lui Henryk Górecki. Impresionismul compozitorului polonez nu este deloc străin concepțiilor compozitorilor din Moldova postbelică, minimalismul ascetic îndreptățește selectarea componenței inițial foarte modeste a aparatului interpretativ. „Modus operandi” religios al lui V. Ciolac însă este unul postmodernist, cu înclinare certă spre jalonul neoromantic. Paradoxal, la acest nivel se manifestă atașamentul ambilor compozitori pentru reflecții asupra spiritului religios al popoarelor pe care le reprezintă, vectorii concepției lor din nou îi aduc la un punct comun, acel din care au și răsărit [13, p. 43-47]. La același punct comun, pe filiera studie-

rii specificului cugetării muzicale poloneze, pe de o parte, și a celei bizantine și valahe, pe de altă parte, ajung doi promotori ai ascetismului în exprimarea spiritului religios – K. Szymanowski, în aprecierea lui V. Iurovski și Gh. Ciobanu [7, p. 5-10; 8]. Iar compoziția lui Dimitrie Chițenco „Marienghebet” pentru cor feminin și sextet instrumental (1998), inspirată de secvența medievală canonică (coralul gregorian „Victimae paschali”), este una dintre cele mai călduros aclamate compoziții ale autorului. Amintim că ambele lucrări au fost compuse pentru completarea generoasă a repertoriului artistic al coralei feminine studentești „Renaissance”, organizată de maestrul Teodor Zgureanu. „Monolog pentru Maica Maria”, poem pentru cor bărbătesc, solo contralto și orchestra de cameră (2002) și „Slăvită fii, Marie” pentru voce, cor mixt și pian (2002), versiune pentru voce, cor și orchestră de cameră de T. Zgureanu îl va instiga și pe Vladimir Ciolac la noi experimentări polistlistice în genurile mariene în deceniul ulterior, fie cu corala „Renaissance”, fie cu corul Sălii cu Orgă, condus de Ilona Stepan și cu concursul ilustrei organiste Ana Strezev („Ave Maria”, „Salve Regina”, „Magnificat”) [10, p. 74-75].

O altă branșă este completată de genurile închinete imagisticii masculine, christologice ale cultului. Ghenadie Ciobanu fixează vectorul spiritual în „Șapte coruri” pentru cor mixt *a cappella*, texte religioase (1993) și îl fundamentează în „Tatăl nostru” pentru cor mixt *a cappella* (1994). Elementul bizantin și cugetarea componistică modernă cu aplicarea procedurii *Sprechstimme*, menit, după concepția compozitorului, să etaleze maniera de interpretare *parlando*, unește într-un aliaj de unicat idiomul recitativic tradițional bizantin și derivatul lui, stilul cântării bisericești moldo-vlahe [7, p. 5-10; 8], stilul recitativic al lui Dargomijski și Musorgski, cel al lui Richard Strauss într-o compoziție de concert militant, ca și întregul *modus vivendi* al compozitorului pentru valorile spirituale perene. Încă o compoziție cu același titlu pentru cor mixt *a cappella* se înscrie și în palmaresul lui Tudor Chiriac (1998).

„Psalmul lui David nr. 119” și nr. 50 pentru cor mixt *a cappella*, text liturgic (1994) de Teodor Zgureanu au constituit baza compoziției de mare priză la interpreți și la public, „Oratoriul psalmilor” (1995) pentru bas solo, cor omogen (compus special pentru „Renaissance”) și orchestră de cameră. Una dintre lucrările perioadei avangardiste ale lui Krzysztof Penderecki este la fel inspirată de Psalmii lui David (1959). La fel și Zlata Tkaci în „Numai Pământu-i neclintit în veci” nu ratează oportunitatea sonorizării plurivocale a rândurilor sacre dintre una din cărțile Vechiului Testament [24]. Dirijorul

și compozitoarea din Moldova nu pun la încercare atât de hotărâtă virtuozitatea interpretativă a efectivului angajat, cum o face T. Zgureanu în „Aleluia” (1994) pentru 18 voci feminine. Fiecăreia dintre ele îi este încredințat un segment melodic propriu. Împreună formează o secvență repetată, o substanță sonoră transparentă și densă în același timp. Unele dintre segmentele serialiste sunt mai lungi, altele extrem de laconice și se înscriu în economia întregului prin *ostinati* de durată diferențiată, introduce în tehnica componistică de O. Messiaen [17, p. 283-317]. Abundența detaliilor din care se formează miniatura amintește de modul de compunere al lui Ligeti. Asemenea lui Dm. Chițenco, Gh. Ciobanu în compozițiile enunțate, sau Vladimir Ciolac în „Miserere” (1997) și Nicolai Ciolac (care renaște tradiția rusă a secolului al XVIII-lea de concert *partes* în concertul religios de virtuozitate avansată „Cântare de pocăință Ți-aducem Ție” (2000), și Teodor Zgureanu tratează vocile corale feminine ca instrumente muzicale. Timbrurile lor sunt colorate de înălțimi și pulsații ritmice organizate cu austeritate serialistă, obținându-se un curios efect aleatoriu. Acesta îl înrudește cu factura corurilor colorate sonore ale lui Ligeti, organizate cu un surplus de detalii ascunse ce nu se sesizează la auz, după cum ochiul nu sesizează toate detaliile subacvatice ale unui aisberg sau cele subterane ale unei clădiri, detaliile însă fiind decise în economia întregului.

La fel ca și pe V. Ciolac în „Requiem” semnat în același an (1995), pe T. Zgureanu îl preocupă mai cu seamă aspectul spiritual etern, iar procedeele aplicate derivă din textele biblice și bisericești, cărora ambii autori le atribuie reverberație emotivă prin combinarea individuală ingenioasă a modalităților de exprimare vechi și noi, naționale și paneuropene. Sub raport stilistic, creația lui T. Zgureanu este înrudită cu cea a lui Gheorghii Sviridov [27], Valeri Gavrilin [18, p. 102-117; 28, p. 50-55], Arvo Pärt.

Este important să remarcăm, că în componistica secolului al XX-lea cu texte sacre latine, partea verbală își revendică drepturile textelor mai puțin sacralizate, cu o tentă de formalism, zeflemisită caustic de G. Rossini în „Petite Messe solennelle”, mai mult supuse concepțiilor emotive ale fiecărui autor în parte. E cauza din care după antrenare în mai multe compoziții ale versurilor laice, raportate la evenimentele tragice ale istoriei zbuciumate a secolului al XX-lea, și în cazul adresării la textele canonice compozitorii să selecteze din canon versetele pe care le consideră mai potrivite pentru exprimarea trăirilor și gândurilor individuale autoricești [24]. Nu face excepție și V. Ciolac. Oscilarea între cele două canoane, ortodox și catolic, denotă o anumită

afiliație a acestui compozitor din Republica Moldova cu cel din Polonia, Krzysztof Penderecki, ambilor par a le fi aproape ideile ecumenismului și străine experiențele de dragul experiențelor. Versiunile atonaliste dintre cele mai sofisticate rămân accesibile publicului larg. Penderecki le împacă cu stilul său de mare experimentator în perioada din 1970 încoace, când acesta înclină înspre neoromantism. Pornind de la alte rădăcini, apelând la un limbaj fără inovații

senzaționale, neoromantic este și Vladimir Ciolac, ambii autori fiind sub evidentă influență a lui Dmitri Șostakovi și Gustav Mahler. Ghenadie Ciobanu și Dimitrie Chițenco, din contra, sunt în permanentă căutare de noi căi de exprimare, sunt mai predispuși la călăuzirile stilistice ale lui Cramb, Berio, Ligeti, Gubaidulina, Denisov, Evdokimov. Aceleași afinități se vor regăsi și în muzica corală laică a tinerilor lor discipoli, Iulian Gogu, Laurențiu Gondiu.

### Referințe bibliografice

1. Axionov V. Studii muzicologice. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012.
2. Balaban L. Liturgia de Nicolae Ciolac: particularități ale dramaturgiei. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor USAM*. Chișinău, 2002, p. 85-87.
3. Balaban L. Specificul de interpretare a creațiilor religioase de D. Chițenco. În: *Anuar științific Muzică, Teatru, Arte Plastice, Chișinău: Grafema Libris*, 2005, p. 142-146.
4. Carpenter H. Benjamin Britten: a biography. London: Faber, 1992.
5. Ceaicovschi-Mereșanu G. Mihail Bărcă, compozitor și dirijor. Chișinău: Știința, 1995.
6. Cojocar D. Creația lui Gyorgy Ligeti în contextul stilistic al secolului XX / Dora Cojocar. Ed. rev. Cluj-Napoca: MediaMuzica, 2012.
7. Galaicu V. Cântarea cultică bizantină ca modalitate de teologhisire. În: *Arta 2006*. Chișinău: 2006, p. 5-10.
8. Galaicu V. Filonul bizantin în cultura muzicală națională. Chișinău: Editura Cartier, 2016.
9. Glodeanu-Para C. Liturgia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor mixt, clopote și percuție de Valentin Timaru. În: *Muzica*, nr. 3, 1996, p. 34-40.
10. Nagacevski E. Genurile muzicii catolice în creația lui Vladimir Ciolac. În: *Arta 2002*. Chișinău, 2002, p. 74-75.
11. Nagacevski E. Liturgia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri. În: *Arta 2013*, p. 28-32.
12. Nagacevski E. Mihail Berezovschi, dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Epigraf, 2002.
13. Rotaru P. Octoiul – model de disciplină a gândirii în muzica de cult. În: *Arta 2013*, p. 43-47.
14. Vieru-Ișaev M. Alexandru Cristea. Viața și activitatea reflectate în timp. Chișinău: Civitas, 2001, p. 20.
15. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. Зарубежная музыка XX века. Москва: Знание, 1986, p. 120-126. / Alekseeva L. N., Grigor'ev V. Yu. Zarubejnaia muzyka XX veka. Moskva: Znanie, 1986, p. 120-126.
16. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1974. / Druskin M. S. Igor Stravinski: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzgleady. Leningrad-Moskva: Sovetski kompozitor, 1974.
17. Задерацкий В. В. Сонористическое претворение принципа остинантности в творчестве Оливье Мессиана. În: *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 6. Москва, 1985, p. 283-317. / Zaderatski V. V. Sonoristicheskoe pretvorenie printsipa ostinantnosti v tvorchestve Olivie Messiana. În: *Problemy muzykal'noi nauki*. Vyp. 6, Moskva, 1985, p. 283-317.
18. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Москва: 1978, p. 102-117. / Zemtsovski I. Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie etyudy. Moskva: 1978, p. 102-117.
19. Кириллина Л. В. Берно. În: *XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы*. Вып. 2 / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 1995, p. 74-109. / Kirillina L. V. Berio. În: *XX vek. Zarubejnaia muzyka: Ocherki i dokumenty*. Vyp. 2. Pod red. M. Aranovskogo i A. Baevoi. Moskva: Muzyka, 1995, p. 74-109.
20. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. / Kovnatskaia L. G. Bendjamin Britten. Moskva: Sov. kompozitor, 1974.
21. Котлер Н. Р. Импрессионистские черты стиля Кароля Шимановского. În: *Проблемы музыкальной науки: Сб. статей*. Вып. 2 / Ред. кол.: Г. А. Орлов, Ю. Н. Тюлин, В. А. Цуккерман и др. Москва: Сов. композитор, 1973, p. 265-300. / Kotler N. R. Impressionistskie cherty stilea Karolea Shimanskogo. În: *Problemy muzykal'noi nauki: Sb. Statei*. Vyp. 2. Red. kol.: G. A Orlov, Iu. N. Tiulin, V. A. Tsukkerman i dr. Moskva: Sov. kompozitor, 1973, p. 265-300.
22. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва: 1990, p. 77-114. / Kunitskaia R. Frantsuzskie kompozitory XX veka. Moskva: 1990, p. 77-114.

---

23. Лебедев С. *Muzica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке* / С. Лебедев, Р. Пospelова. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. / Lebedev S. *Muzica Latina: Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noi nauke* / S. Lebedev, R. Pospelova. Sankt-Petersburg: Kompozitor, 2000.

24. Мироненко Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр)* / Елена Мироненко; отв. ред. Г. В. Кочарова. Кишинёв, [S.n.], 2014. / Mironenko E. *Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubeje XX–XXI vekov (instrumental'nye janry, muzykal'nyi teatr)* / Elena Mironenko; отв. red. G. V. Kochiarova. Kishiniov, [S.n.], 2014.

25. Паисов Ю. *Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве*. În: *Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи и интервью*. Москва: Сов. композитор, 1989, p. 115-156. / Paisov Iu. *Novyi sintez traditsii v sovremennom rusском horovom iskusstve*. În: *Novaia jizn' traditsii v sovetskoj muzyke*: Moskva: Sov. kompozitor, 1989, p. 115-156.

26. Сохор А. Н. *Георгий Свиридов*. Москва: Сов. композитор, 1972. / Sohor A. N. *Georgi Sviridov*. Moskva: Sov. kompozitor, 1972.

27. Супоницкая К. В творческой лаборатории Валерия Гаврилина. În: *Музыкальная академия*, 2009, № 3, p. 50-55. / Suponitskaia K. *V tvorcheskoi laboratorii Valeria Gavrilina*. În: *Muzykal'naia akademiia*, 2009, № 3, p. 50-55.

28. Холопов Ю. Н. *Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана*. În: *Музыка и современность*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1971, p. 247-293. / Holopov Iu. N. *Simmetrichnye lady v teoreticheskikh sistemah Iavorskogo i Messiana*. În: *Muzyka i sovremenost'*. Vyp. 7, Moskva: Muzyka, 1971, p. 247-293.

29. Холст И. Бенджамин Бриттен / Пер. с англ. Москва: Музыка, 1968. / Holst I. *Bendjamin Britten*. Per. s angl. Moskva: Muzyka, 1968.

30. Цибульская Ю. Г. «Фольклоризм» в музыке Шимановского. În: *Советская музыка*. 1978, Nr. 7, p. 110-114. / Tsybul'skaia Iu. G. *Fol'klorism v muzyke Shimanovskogo*. În: *Sovetskaia muzyka*, 1978, Nr. 7, p. 110-114.

31. Шнеерсон Г. *Французская музыка XX века*. Москва: 1970, p. 264-284. / Shneerson G. *Frantsuzskaia muzyka XX veka*. Moskva: 1970, p. 264-284.

Victoria TCACENCO

## Fenomenul standardului jazzistic în repertoriul formației „UNIVOX VOCAL BAND”

### Rezumat

#### Fenomenul standardului jazzistic în repertoriul formației „UNIVOX VOCAL BAND”

Articolul de față este dedicat fenomenului de *standard* – un component-cheie al muzicii de jazz, un mijloc important de păstrare și dezvoltare a tradiției jazzistice. Scopul autoarei constă în cercetarea tratării standardelor de jazz în aranjamentele realizate și cântate de formația autohtonă „Univox Vocal Band”. Analiza se realizează pe baza melodiilor de jazz de diferite genuri, cum ar fi legendarul imn creștin „Amazing Grace”, cântecul „Christmas Song” din repertoriul lui Mel Tormé, cântecul „Ol’ Man River” din musical-ul „Boat Show” semnat de J. Kern, precum și pe șlagărul „Ain’t No Sunshine” al cântărețului de R&B Bill Withers. Pe baza analizei făcute se scot la iveală cele mai reprezentative trăsături ale compozițiilor selectate, care reflectă asimilarea tradițiilor universale de interpretare a standardului. Astfel, la nivel melodic se observă folosirea iscusită a *pattern*-urilor intonaționale de *blues*, la nivel armonic utilizarea procedeelelor de *blue scale*, *blue chords*, *barbershop harmonies*, la nivel ritmic muzicienii formației redau specificul mijloacelor de *secondary rag*, *swing feeling*, iar la nivel de factură observăm utilizarea unor astfel de procedee, cum ar fi *walking bass*, tehnica *riff*-urilor, *call-and-response*, *ostinato*, *poliostinato*.

**Cuvinte-cheie:** jazz, standard, „Univox Vocal Band”, Mel Tormé, Jerome Kern, Bill Withers, mainstream, blue scale, blue chords, barbershop harmonies, secondary rag, swing feeling, break, walking bass, riff, call-and-response.

### Summary

#### Jazz standard phenomenon in the repertoire of the group ”UNIVOX VOCAL BAND”

This article is dedicated to *jazz standard* phenomenon as a key component of jazz music, an important tool of preserving and developing the jazz tradition. The aim of the author is to study the treatment of jazz standards in the arrangements made and performed by the Moldovan artistic group ”Univox Vocal Band”. The analysis is based on jazz songs of various genres, such as the legendary Christian hymn ”Amazing Grace”, the ”Christmas Song” borrowed from Mel Tormé’s repertoire, the ”Ol, Man River” song from the musical ”Boat Show” composed by J. Kern, as well as a song ”Ain’t No Sunshine” sang by R&B singer Bill Withers. Based on the analysis made, the most representative features of the selected compositions are revealed, all of them reflecting the assimilation of universal traditions of jazz standard interpretation. Thus, at the melodic level we can see the use of the *blues* patterns, at the harmonic level – the utilization of *blue scale*, *blue chords*, *barbershop harmonies*. At the rhythmic level musicians transmit such specific jazz features, as *secondary rag*, *swing feeling*, and on the texture level one can observe the application of specific techniques: *walking bass*, *riffs*, *call-and-response*, *ostinato*, *poliostinato*.

**Key words:** jazz, standard, ”Univox Vocal Band”, Mel Tormé, Jerome Kern, Bill Withers, mainstream, blue scale, blue chords, barbershop harmonies, secondary rag, swing feeling, break, walking bass, riff, call-and-response.

Fenomenul *standardului* reprezintă o parte esențială a canonului jazzistic, un component-cheie al muzicii de jazz, un instrument prin care tradiția acestei forme artistice se organizează și se păstrează pe parcursul unei perioade îndelungate de timp, fiind transmisă și retransmisă generațiilor viitoare de public. Nu întâmplător, după cum afirmă Damon J. Phillips, „importanța standardului jazzistic persistă în rândurile teoreticienilor și muzicologilor” [1, p. 20]. În afară de asta, *jazz standard* este un mijloc de transmitere a identității membrilor lumii jazzistice, servind drept bază pentru comparație și evaluare.

Scopul articolului în cauză constă în fundamentarea tratării standardelor de jazz în aranjamentele formației autohtone „Univox Vocal Band”. Această trupă reprezintă un model de abordare adecvată a tezaurului acestei arte sonore inedite, tratate în conformitate cu legitățile *mainstream*-ului jazzistic. „Univox Vocal Band” este un ansamblu *a cappella*, fondat în 1999 de către studenți și profesori de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, care evoluează standardele și baladele de jazz, precum și creațiile ce aparțin muzicii contemporane sau stilului *ethno jazz*. Fondatorul, liderul, directorul artistic și alto în cadrul trupei este Ilona Stepan, renumit dirijor de cor, câștigător a mai multe premii internaționale de prestigiu, inclusiv *Grand Prix* și *Medalia de Aur* ca cel mai bun dirijor de cor al concursului internațional *Europa este un cântec*, Barcelona, Spania; *Grand Prix* și *Medalia de Aur* ca cel mai bun dirijor de cor, secțiunea „muzica romantismului”, în cadrul concursului din Vlajovo-Brazy, Republica Cehă ș. a.

Membrii grupului au participat la diferite ateliere de creație cu personalități marcante din domeniul jazzului, cum ar fi Anca Parghel, Mihail Alperin, Ivan Paduart, organizate de ONG-ul *Music Unlimited* în anii 1999, 2000, 2001. „Univox Vocal Band” este un participant frecvent la proiecte și festivaluri internaționale în Republica Moldova, România, Franța, Germania, Ucraina, laureat al premiului al treilea la Festivalul de Jazz *DODJ* din Donețk, Ucraina, iar în 2005 formația a obținut un grant al Fundației Soros Moldova pentru înregistrarea albumului alcătuit din două CD-uri.

Fiind format din profesioniști de calitate superioară, „Univox Vocal Band” demonstrează o interpretare perfectă ca concept sonor, un sunet echilibrat, o performanță extrem de adecvată din punct de vedere stilistic. Fiecare membru al trupei are o individualitate creatoare, un simț adevărat al improvizăției jazzistice îmbinat cu disciplina ideală de interpretare în ansamblu.

Repertoriul formației are un caracter pluristilistic și se formează din aranjamentele proprii ale standardelor jazzistice; cântece populare moldovenești prelucrate în stil *ethno jazz*, creațiile semnate de compozitori originari din Republica Moldova, printre care un loc important îl ocupă opusurile semnate de I. Iachimciuc, D. Belinschi, M. Stârcea ș. a. Ne vom referi la analiza mai detaliată a standardelor jazzistice din repertoriul formației.

Repertoriul trupei vizate s-a cristalizat sub influența tradițiilor jazzului vocal și, mai ales, a formațiilor din SUA, cum ar fi „Manhattan Transfer” sau „Take 6”. Nu întâmplător, aici găsim cele mai faimoase standarde de jazz. Printre ele merită să fie menționate astfel de piese cum ar fi „Night in Tunisia” a faimosului trompetist de jazz Dizzy Gillespie pe versurile semnate de Frank Paparelli; „A-Tisket-A-Tasket” (cântecul pentru copii din repertoriul Ellei Fitzgerald cu textul scris de însăși cântăreața și muzica semnată de Al Feldman și Ella Fitzgerald); „Geogia on my mind” (textul – Stuart Gorrell, muzica – Hoagy Carmichael); „Satin Doll” de Jonny Mercer, muzica aparținând lui Duke Ellington și Billy Strayhorn; „Lush Life”, textul și muzica fiind scrise de Billy Strayhorn; „Things ain’t what they used to be” de Mercer Ellington, textul semnat de Ted Persons; „Perdido” (partea literară aparține lui Ervin Drake, Harry Lenk, iar cea muzicală lui Juan Tizol); „Small Fry” de Hoagy Carmichael, textul – Frank Loesser; „Desafinado” (textul în engleză de Jon Hendrix și Jessie Cavanaugh, muzica – faimosului Antonio Carlos Jobim); „Java-Jive” de Ben Oakland, textul – Milton Drake; „Amazing grace” (versuri de J. Newton, pe baza melodiei populare „New Britain”); „Ol’ Man River” de O. Hammerstein II și J. Kern; „The Christmas Song” (autori: M. Tormé și B. Wells); „Autumn Leaves” (textul poetic în engleză aparține lui Jonny Mercer, muzica lui Joseph Kosma); „Killing me softly” (muzica – Charles Fox, cuvintele – Norman Gimbel); „Ain’t no Sunshine” de B. Withers ș. a. Ne vom referi la o analiză mai detaliată a unora dintre acestea.

„Amazing Grace” este legendarul imn creștin pentru populația de culoare din SUA, ale cărui mesaje textual este foarte simplu și totodată fundamental.

*Amazing grace how sweet the sound  
That saved a wretch like me  
I once was lost, but now I’m found  
Was blind but now I see*

*Chorus:*

*My chains are gone, I’ve been set free.  
My God, My Savior has ransomed me.  
And like a flood his mercy reigns.  
Unending love, amazing grace*

Traducerea textului arată astfel:

*Bunătațe uimitoare cât de dulce sunetul  
Ce a salvat un nenorocit ca mine.  
Am fost pierdut odată, dar acum m-am găsit (regă-  
sit)  
Am fost orb, dar acum văd.*

Cor:

*Lanțurile mele au dispărut, am fost eliberat.  
Dumnezeul meu, salvatorul meu m-a răscumpărat.  
Și ca un potop mila Lui domnește.  
Iubire fără de sfârșit, uimitoare bunătațe [2].*

Se știe că „Amazing Grace” a apărut în anul 1779 ca o creație literară compusă de poetul englez John Newton. În istoria muzicii universale exista circa 20 de melodii diferite pe baza acestui text, iar cea mai faimoasă versiune muzicală se bazează pe melodia „New Britain”, care a devenit unul din cele mai reprezentative exemple ale genului afro-american de *spirituals* sau *godspel*, transformându-se din imnul protestant în șlagărul muzicii *pop*, *jazz*, *blues* sau *rock*. Compania *Allmusic* a enumerat circa 7000 de înregistrări – de la prima versiune *a cappella* realizată în 1922 de *Sacred Harp Choir*, sau înregistrările în stil *black gospel* (H. R. Tomlin și J. M. Gates), de la muzica folclorică bazată pe tehnica de *lining out* (când fiecare frază a imnului se interpretează mai întâi de liderul, pastor, și apoi se repetă de congregație) sau *call and response*. „Amazing Grace” a trecut prin toate stilurile folclorice ale muzicii afro-americane, fiind practică de astfel de muzicieni, cum ar fi Mahalia Jackson, tratând acest imn ca un patrimoniu spiritual al afro-americanilor, ca istoria de eliberare de sclavie, iar în anii 1960 acest imn era asociat cu mișcarea pentru drepturile oamenilor de culoare din SUA, sau cu mișcarea împotriva războiului din Vietnam, drept exemplu servind versiunile ce aparțin Judy Collins, Fannie Lou Hamer, Aretha Franklin, Joan Baez, inclusiv apariția cântăreței la festivalul de muzică rock *Woodstock*. Printre alți rockeri care au contribuit la interpretarea acestei capodopere au fost *Elvis Presley* și formația *The Byrds* (1970).

Autorii aranjamentului Ilona Stepan și Nicolae Andrus au făcut o versiune destul de laconică, modestă pe plan sonor și din punct de vedere al utilizării procedeelelor jazzistice, accentuând astfel conținutul spiritual al lui. Sub influența procedeelelor *lining out*, sau, pe plan mai larg, al genului de *gospel*, un gen solistic cu tematică religioasă, melodia se plasează mai întâi în partida baritonului *solo*, ulterior a tenorului; secțiunea mediană este însoțită de schimbarea centrului tonal (*Es dur* în loc de *B dur* inițial); în secțiunea a treia a formei, tema se cântă de so-

prano și tenor, iar spre sfârșit apare o frază în octavă cu implicarea tuturor vocilor participante. Caracterul sever al acestei versiuni este menit să sublinieze aspectul spiritual al imnului, să concentreze asupra semnificației textului verbal (exemplul 1).

Pe plan factual, aici observăm o dezvoltare treptată, când fiecare expunere nouă a temei este susținută de o factură mai densă, iar structura acordurilor – mai complexă. Merită să fie subliniat faptul că aici sunt prezente unele procedee multivocale arhaice ce aparțin etapelor inițiale ale polifoniei: de la pedala de cvintă construită pe treptele I-a, a IV-a și a V-a a modului, creând aluzii cu structura modală și armonică a *blues*-ului arhaic. De exemplu, în a treia expunere a temei se implică scriitura heterofonică în corelația partidelor soprano și alto (exemplul 2).

În ultima expunere a temei imnului, discursul muzical atinge apogeul prin utilizarea structurilor multivocale complexe, poliacordice, cu implicarea sunetelor cromatice (exemplul 3).

O altă piesă din repertoriul formației „Univox Vocal band” intitulată „Ain’t No Sunshine”, este un șlagăr din albumul „Just as I Am”, care aparține lui Bill Withers. Piesa a fost lansată ca *single* în septembrie 1971, fiind apreciată în cadrul mai multor chart-uri din SUA, cum ar fi *R&B Chart* și *Billboard’Hot 100 Chart* și inclusă în lista celor mai faimoase cântece *Greatest Songs of All Time* a revistei *Rolling Stone Magazine*, iar în 1972 a obținut premiul *Grammy* pentru cel mai bun cântec de R&B. Această compoziție din nou confirmă rolul primordial al gândirii liniare manifestate de autorii aranjamentului, care se realizează prin implicarea procedeelelor de origine jazzistică. Unul dintre ele reprezintă tehnica *riff-urilor*, pe care o găsim în partidele alto și soprano (exemplul 4).

Fiind expus atât monodic, cât și acordic, acest strat implică conducerea vocilor de tip *barbershop harmonies*, iar în dezvoltarea ulterioară a facturii multivocale se adaugă procedeul *call and response* (exemplul 5).

O altă compoziție din patrimoniul muzicii universale de popularitate, „Christmas Song”, este scrisă de faimosul cântăreț de jazz din SUA Melvin Howard Tormé (1925–1999), renumit compozitor, căruia îi aparține circa 250 de melodii, unele dintre ele devenind *evergreen*-uri. Spunem între paranteze că „Christmas Songs” este o denumire a albumului înregistrat de Tormé în 1992. Pe baza textului poetic ce aparține poetului Bob Wells, Tormé a compus muzică pentru piesa care era cunoscută și sub a doua denumire „Chestnuts Roasting on an Open Fire”, fiind înregistrată în premieră de legendarul cântăreț de jazz Nat King Cole.

Pe plan compozițional, piesa se construiește din două secțiuni, scrise în măsura diferită. Prima secțiune a piesei, care are funcția unei introduceri în cadrul căreia se expune mesajul principal al piesei – Crăciun fericit „la toți copiii în vârstă de la un an până la 92 de ani”. Această secțiune se bazează pe măsura 4/4, pe o scriitură acordică monoritmă, împrumutată din stilistica genului de *spirituals* sau un imn religios protestant, baptist etc. (exemplul 6).

Secțiunea de bază se construiește pe un metru ternar, care reprezintă o raritate în *mainstream*-ul jazzistic, fiind reprezentat de piesa „Bethena” de Scott Joplin apărută în anii ‘20 ai secolului trecut, sau în opusurile care fac parte din repertoriul cvartetului lui Dave Brubeck, pianist de jazz din anii 1950–1960, care a tratat în mod inovator modelele metrice ternare (în afară de valsul jazzistic, putem găsi și piese scrise în măsurile de 5/4, 7/4, 9/8, 11/4, tratate ca o varietate a metrului de vals (cum ar fi *Eleven four*)).

Tema piesei are la bază un *pattern* melodic-ritmic plasat în partida basului construit pe sunetele septardului *Es7* (*es-g-b-c-des*), iar sunetului *c* și *ces* în partida altului îi adaugă sunetele terțdecimacordului, tipic pentru gândirea armonică jazzistică (exemplul 7).

Cântecul faimos „Ol’ Man River” face parte din musical-ul „Boat Show” scris în 1927 de Jerome Kern pe versurile lui Oscar Hammerstein II. Această piesă a moștenit mai multe procedee ale jazzului arhaic și, mai larg, a culturii afro-americane din epoca respectivă. Printre ele merită de menționat aspectul modal al piesei, construit din sunetele pentatonicii *si bemol – re – fa – sol*, fiind completate ulterior cu sunetul *la becar* în linia melodică.

Această piesă a trecut prin toate etapele de istorie a jazzului: vom menționa înregistrarea piesei în 1928 de Orchestra lui Paul Whiteman cu participarea cântărețului Bing Crosby și trompetistului Bix Beiderbecke (care aici cântă la cornet), sau ver-

siunea aceleiași orchestre avându-l ca solist pe faimosul vocalist de culoare Paul Robeson. Specificul aranjamentului este legat de accentul pus pe structurile verticale monoritmice. La începutul piesei se folosesc acordurile formate din 4 sau 5 voci, tipice pentru gândirea armonică a jazzului tradițional, cu scriitura lineară, dublarea vocilor, folosirea intervalelor paralele de octavă, cvartă, cvintă, triton, asigurând astfel o sonoritate autentică (vezi introducerea piesei) (exemplul 8).

Tema de bază implică și alte procedee tipice pentru stilul formației, cum ar fi îmbinarea basului cvasiinstrumental pe sunetele *mi*, *si bemol* și *la bemol*, accentuându-se astfel cele mai importante elemente ale modului de *blues* (exemplul 9). Printre alte procedee armonice de origine jazzistică sunt lanțurile de septacorduri care se mișcă pe semitonuri în direcția descendentă (*Tempo swing*, m. 31-60) (exemplul 10).

Dezvoltarea scriiturii muzicale se realizează sub aspectul armonic, introducând niște structuri verticale multisonore, formate din 6-7 sunete (m. 54) care împreună cu solistul sunt orientate pe factura multivocală formată din 8 voci (exemplul 11).

Pe marginea analizei întreprinse vom formula unele concluzii. Aranjamentele standardelor jazzistice din repertoriul formației din Republica Moldova „Univox Vocal Band”, studiate în cadrul articolului dat, servesc drept dovadă de însușire profundă a tradițiilor *mainstream*-ului jazzistic. Stilistica compozițiilor vizate acumulează cele mai reprezentative procedee de sorginte jazzistică, care pot fi clasificate în felul următor (vezi figura 1).

Cu folosirea procedeelelor care s-au format în procesul de evoluție a jazzului în compozițiile vizate din repertoriul formației „Univox Vocal Band” depistăm o tratare inventivă a diferitor procedee jazzistice, manifestate atât în aranjamentele membrilor formației, cât și în practica interpretativă a trupei „Univox Vocal Band”.

Figura nr. 1

la nivel melodic	<i>pattern</i> -uri intonaționale ale <i>blues</i> -ului
la nivel armonic	folosirea aspectelor modale ale <i>blues</i> -ului, <i>barbershop harmonies</i> , <i>block chords</i> și alte procedee; mișcarea paralelă a vocilor
la nivel ritmic	conceptul ritmic avansat bazat pe <i>secondary rag</i> , <i>swing feeling</i> , <i>break</i> -uri etc.
la nivel factual	factura specifică ( <i>walking bass</i> , tehnica <i>riff</i> -urilor, conducerea lineară a vocilor), <i>ostinato</i> , <i>poliostinato</i> , <i>call-and-response</i>
la nivel timbral	implicarea procedeelelor noi de emisie a sunetului prin tratarea instrumentală a sunetului vocal și imitarea sonorității diferitor instrumente (aerofone, contrabas, instrumente de percuție)
la nivel de articulație	introducerea unor procedee noi de articulație de sorginte jazzistică
la nivel al formei muzicale	formele deschise, improvizație

Referințe bibliografice

1. Damon J. Ph. *Shaping Jazz. Cities, labels, and the Global Emergence of an Art Form* Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2013. In: [https://books.google.md/books?id=jOh9arLe0C&pg=PA20&dq=jazz+standard&hl=ru&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=jazz%20standard&f=false](https://books.google.md/books?id=jOh9arLe0C&pg=PA20&dq=jazz+standard&hl=ru&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=jazz%20standard&f=false) (vizitat 19.06.2017)

2. <http://lyricstranslate.com/en/amazing-grace-my-chains-are-gone-bunatate-uimitoare-lanturile-mele-au-disparut.html#ixzz3H5pH3kjO> (vizitat 19.05.2017).

Exemplul 1

**Ad libitum**

Solo Bariton (Alto)

Bar. (Alt)

Bar. (Alt)

A - ma - zing grace! How sweet the sound That saved a wretch like me. I once was lost, but now I found, Was blind, but now I see.

Exemplul 2

Sopr. Alt.

Ten.

Bas.

Through many a pear The hour I first be - lieved.

Tutti

Exemplul 3

Sopr. Alt.

Ten. Bas.

Sopr. Alt.

Ten. Bas.

sound That saved a wretch like me. I once was lost, but now I found, Was blind, but now I see.



Exemplul 9

Sopr.  
Alt.

Colo-red folks work on de Mis - sis - sip - pi Colo-red folks work while de

Ten.  
Bas.

Exemplul 10

29 **Swing (Allegro  $\text{♩} = 120$ )**

Sopr.  
Alt.

of man ri-ver He jus' keeps roll-in' a - long. Tu. du. du. Tu. du. du. du.

Ten.  
Bas.

33 **A**

Bar.

1. Of' man ri-ver, dat ol' man ri-ver He must know su - rapin', but  
2. don't plant ta-ters, he don' plant cot-ton, An' dem dat plants 'em is

Sopr.  
Alt.

Tu du du.. (simile...)

Ten.  
Bas.

Exemplul 11

53

Bar.

skeered of dy-in', But ol' man ri-ver He jus' keeps roll-in' a - long.

Sopr.  
Alt.

Pa.. Pa.. (simile...) *f*

Ten.  
Bas.

## Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi: istoricul fenomenului (1991–2016)

### Rezumat

#### Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi: istoricul fenomenului (1991–2016)

Articolul este elaborat în baza studiului premiselor și etapelor de evoluție a unei manifestări de propagare și valorificare a creației muzicale academice contemporane profesionale – Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi din Republica Moldova, fondat la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu în 1991. Autoarea analizează contextul în care a demarat Festivalul, în condițiile tranziției postcomuniste de Est și totodată, aflându-se sub influența tendințelor postmoderne de răsărit. Prin contribuția sa neîntreruptă de-a lungul celor XXV de ediții, Festivalul s-a manifestat, drept factor de bază în consolidarea sectorului cultural de muzică contemporană academică, fiind practic singura ocazie de invadare a muzicii noi pe scenele publice ale Filarmonicii Naționale „S. Lunchevici”, Sălii cu Orgă, Sălii Companiei Publice Teleradio-Moldova, Sălii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor ș. a. Analizând particularitățile procesului cultural-artistic din Republica Moldova se pronunță problema sincronizării acestuia cu realizările muzicii contemporane universale și integrării muzicii contemporane academice moldovenești în contextul muzicii noi de pe mapamond.

**Cuvinte-cheie:** Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi, Ghenadie Ciobanu, muzică nouă, muzică academică contemporană, festivalizare, globalizare, postmodernitate, dialog intercultural muzical.

### Summary

#### International Festival Days of New Music: history of the phenomenon (1991–2016)

The author of the present paper has determined the basic premises and vectors of evolution of the International Festival *Days of New Music* from Republic of Moldova, founded on the initiative of composer Ghenadie Ciobanu in 1991. The author analyses the context of apparition of the Festival, being in between the postcommunist transition of the East, and the influence of the postmodern tendencies of the West. Through the permanent contribution, of XXV editions, the Festival manifest itself as a unique factor of consolidation of the cultural sector of contemporary music, being the only one opportunity of invasion of new music on the public scenes of National Philharmonic Hall, Organ Hall, the Hall of Public Company Teleradio-Moldova, the Hall of Union of Composers. Analyzing peculiarities of cultural and artistic processes in Republic of Moldova, is underline the issue of cultural synchronization and integration in the context of universal musical culture.

**Key words:** International Festival *Days of New Music*, new music, contemporary academic music, festivalization, globalization, postmodernity, intercultural music dialogue.

Parte indispensabilă a culturii muzicale din Republica Moldova – Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi este un fenomen artistico-estetic complex, sintetic, ce a demarat în primăvara anului 1991 (3 aprilie), la Chișinău, în Republica Moldova. În fiecare an, pe parcursul unei săptămâni, acest festival propune un caleidoscop cultural din concerte susținute pe scenele capitalei, reunind sub aceeași cupolă interpreți, dirijori, compozitori, melomani

și iubitori de muzică contemporană. Vreme de două decade și jumătate, am fost martorii conceperii și evoluției unei adevărate epoci, în care s-au declanșat o serie de evenimente, o vastă gamă de procese de inițiere și integrare în contextul muzicii contemporane universale.

Festivaluri de muzică contemporană există în toată Europa, iar fiecare dintre acestea ar trebui să nutrească, după cum afirmă Francis Humphrys, di-

rector al Festivalului *West Cork Chamber Music*, „un *raison d'être*”. Susținerea și promovarea creației muzicale contemporane din Republica Moldova, familiarizarea cu noile curente și tendințe, realizarea dialogului intercultural muzical ar fi „*les raisons d'être*” ale Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*.

Festivalurile sunt deseori sunt văzute drept fenomene generatoare de procese de comunicare sau modele ale dialogului intercultural, și ca parte componentă a acestora la nivel global. „Considerat *pod între culturi*, festivalul presupune plasarea propriei culturi într-un context mondial, totodată presupunând confruntarea ei cu un context multicultural, iar aceasta o face să se deschidă spre diverse universuri de simțire și gândire” [14, p. 38].

Prin intermediul festivalurilor de muzică contemporană, care au oferit o platformă deschisă pentru dialogare sau/și confruntare a tendințelor muzicale din diferite spații culturale, fenomenul muzicii noi a contaminat întreg mapamondul. Procesul de sondare a festivalurilor era comun pentru toată Europa, conturând o întreagă direcție festivalieră de împânzire a rețelei de muzică contemporană. Cu timpul, pilonii-faruri ce radiau muzica nouă, precum sunt Festivalurile de prestigiu cu tradiții îndelungate: *Warsaw Autumn* (Polonia, 1956), *Festival d'Automne* (Paris, Franța, 1972), *Huddersfield Contemporary Music Festival* (Marea Britanie, 1978), *Wien Modern* (Viena, Austria, 1988), au depășit barierele cultural-geografice.

Extinderea intensă a fenomenului este atestată începând cu anii '80, o *festivalizare a lumii*, favorizată de căderea Cortinei de Fier, iar după anul 2000 – o largă diversificare a direcției festivaliere de muzică contemporană, cu o pluritate de ramificații, conform aliajului de practici și tehnici artistice: Festivaluri de muzică electronică, Festivaluri de *art-performance* ș. a. Fenomenului festivalizării capătă amploare, în același timp generând procese antitetice în evoluția sa, cercetătorul O. Ronström conchide: „Ca și multe alte fenomene în lumea postmodernă, hipercapitalistă, festivalul este constituit dintr-o structură dihotomică, de unire și de separare în același timp. La un nivel sunt forțele de omogenizare, globalizare și formare, iar la celălalt – de diversificare și localizare. Deoarece tot mai multe fenomene sunt incluse, complexitatea la un nivel scade, iar la celălalt nivel crește. Pe de o parte accentele sunt puse pe amestecuri, bricolaj, eclecticism, interacțiuni, estompând categoriile de gen, iar pe de altă parte acestea se deplasează spre o purificare și reificare de forme și stiluri expresive, în scopul de a produce mesaje rapide, succinte și clare, un prim efect al festivalizării poate fi descris ca o luptă pentru cea mai mare impresie

posibilă în cel mai scurt timp posibil. Festivalurile reprezintă, de asemenea, o arenă puternic globalizată care expun deseori muzica locală în strânsă conexiune cu identitățile culturale specifice” [15, p. 2].

Reconstituirea punților interculturale de pătrundere a influențelor vest-europene în arealul est-european al țărilor post-sovietice a fost posibilă după căderea Cortinei de Fier. „Desființarea Uniunii Sovietice, lichidarea sistemului de țări socialiste europene a deschis poarta globalizării procesului cultural artistic, menționează muzicologul V. Axionov, (...) primii pași pe această cale au fost marcați de deschiderea circuitului valoric Est-Vest. Deblocarea canalelor de comunicare, intensificarea contactelor muzicienilor din arealul ex-sovietic (inclusiv Republica Moldova) cu colegii lor din străinătate – toate acestea au început să se manifeste la acea etapă a evoluției muzicii universale, numită *postavangardism*” [2, p. 10-11]. În Republica Moldova, se intensifică schimburile cu țările vecine, are loc accesul partiturilor din România, dar și al altor muzici venite din exterior, aceste canale de infiltrare de obicei fiind forate prin intermediul festivalurilor.

Astfel, în contextul mutațiilor de la sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea se conturează una dintre premisele apariției Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* (FIZMN) în Republica Moldova – și anume a fenomenelor de *globalizare și festivalizare*.

Intensificarea procesului de festivalizare în Republica Moldova este argumentată de un șir de premise istorice, socio-politice și culturale care au condiționat și fondarea FIZMN: în plan exterior, internațional, vizând extinderea și intensificarea proceselor de:

1) *globalizare și festivalizare*; 2) *postmodernitate*, facilitată de lichidarea Zidului Berlinului și căderea Cortinei de Fier, generând pe plan interior, local, tendințe de internaționalizare: *sincronizare și integrare*.

În peisajul cultural chișinăuian s-au încadrat organic mai multe festivaluri muzicale internaționale: cu tradiții îndelungate – *Mărțișor* (1966) și o serie de festivaluri relativ tinere, lansate după *perestroikă* – *Invită Maria Bieșu* (1990), *Zilele Muzicii Noi* (1991), *Ethno-Jazz Festival* (2002), FIZMN fiind singura manifestare de propagare și valorificare a creației muzicale academice contemporane profesioniste.

Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi* a fost fondat în 1991 la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu, Președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova în anii 1990-2012. Creația muzicală academică moldovenească, anterior fondării FIZMN, își găsea ex-

primare în plan local în limitele unei monoculturi sovietice, manifestată la Congresul Compozitorilor din Moldova (desfășurat o dată la patru ani) și plenaryle Uniunii Compozitorilor din RSSM (o dată în doi ani), sau cu ocazia unor treceri în revistă locale și unionale (serate și reuniuni de creație, întâlniri muzicale etc.). În acest context, remarcăm responsabilitatea și rolul esențial ale instaurării unui festival de muzică nouă în spațiul cultural al noii Republici, independente, subliniate și de compozitoarea română V. Dinescu (naturalizată în Germania), prezentă la primele ediții: „Festivalul Internațional de Muzică Contemporană într-o astfel de parte a Europei, are o semnificație mai mare în prezent decât multe alte festivaluri de orientare similară care a început să se răspândească în întreaga lume. Dificultatea evenimentelor noi de acest tip este în capacitatea de a se concentra pe o dimensiune specială a câmpului infinit (vast) de muzică nouă, în scopul de a construi un sens în viitor – un motiv pentru a-i oferi o viață muzicală lungă festivalului în sine” [6, p. 25].

Această misiune, deloc ușoară, a fost asumată, pe deplin, de fondatorul FIZMN – Ghenadie Ciobanu. Spirit inovator, în ipostaze multiple de compozitor, dirijor, interpret, pedagog, organizator și inițiator a unei serii de proiecte de muzică contemporană, Gh. Ciobanu se definește printr-o febrilă căutare a unei noi viziuni artistice și estetice imprimate creației muzicale din Republica Moldova. În contextul permutărilor socio-politice ale anilor '90, a acutizării stagnării proceselor de reînnoire stilistică și genuitică a creației autohtone, fondarea FIZMN a reprezentat atât materializarea căutărilor lui Gh. Ciobanu, a ideilor de modernizare, sincronizare și internaționalizare, cât și a unui deziderat al componisticii din Republica Moldova.

Manifestare ce a demarat în condițiile tranziției postcomuniste de Est și, totodată, pomenindu-se în convalescența tendințelor postmoderne din Vest, Festivalul a trebuit să-și declare orientarea spre modern/contemporan, rezumând în mod avansat acele etape și transformări curente ce au frământat întreaga Europă. Lacunele informaționale precum și eliberarea de sub cătușele autocenzurii (mai mult de mentalitate prin ostilitatea față de experimentele din „exterior”) ce au constrâns spațiul ex-sovietic, au generat o atmosferă de avânt spre nou și sete a tot ce a fost decupat din viața și conștiința culturală, privată până atunci de anumite libertăți de gândire și reprezentare. „În țările așa-zisei democrații populare, consemnează compozitorul V. Zagorschi, chiar de pe timpurile celei mai active presiuni ideologice a Sovietelor începe un proces de autentică înflorire a avangardei europene în muzică. E de ajuns să

ne amintim de faimoasele festivaluri de toamnă din Polonia de pe timpuri. Desigur, mai modest, dar și la noi s-a resimțit efectul stimulator al „fructului oprit”. Marea noastră, a basarabenilor, neșansă a constatat în imposibilitatea de a ne promova realizările pe plan internațional. Ne aflăm permanent într-o izolare aproape perfectă grație politicii Moscovei (interesată în primul rând să propage creația compozitorilor moscoviți care, de altfel, dispuneau de toate mijloacele dorite – orchestre și interpreți de cea mai înaltă clasă, tehnică de înregistrare dintre cele mai moderne, legături directe cu străinătatea, autoritatea tradițională de centru cultural al întregii uniuni)” [20, p. 152]. Astfel, în comparație cu tradițiile seculare ale renumitelor școli din alte țări, parcurgerea etapelor de (r)evoluție muzicală sub semnul (post)modernismului pentru compozitorii din Republica Moldova a devenit mult mai accelerată, racordată sau chiar resetată forțat la actualitățile timpului.

În centrele culturale precum Austria, Germania, Franța și Italia la procesele revoluționare ale modernismului s-a ajuns în mod firesc, în urma transformărilor care au afectat știința, literatura și artele, prin răsturnarea tiparelor existente, „criza cunoașterii științifice ale cărei semne se înmulțesc începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea (...) se naște din eroziunea internă a principiului de legitimare” [12, p. 70], desfășurat teoretic în condițiile pesimismului vienez în *jocurile de limbaj* de Wittgenstein sau artistic în legitimarea armoniei, contestată în elaborările opticii iluministe de compozitorul și filosoful Th. Adorno: „(modernitatea) trebuie să întoarcă spatele său privind coerența convențională de suprafață, aspectul de armonie, ordine confirmată doar de replicare” [21, p. 218]. Conceptul de armonie este articulat și redefinit în problematica disonanței și consonanței vizând *estetica evitării* a lui A. Schoenberg care susține că „expresiile consonanță și disonanță, ce semnifică o antiteză, sunt false. Totul depinde de capacitatea tot mai mare a urechii analizoare de a se familiariza cu *oberton*-urile distanțate, extinzând astfel concepția a ceea ce este eufonic, potrivit pentru artă, astfel încât să cuprindă întregul fenomen natural. Ceea ce astăzi este la distanță, poate fi mâine la îndemână, totul depinde de întrebarea dacă se poate ajunge mai aproape. Și evoluția muzicii a urmat acest curs, a atras în stocul de resurse artistice și mai multe posibilități armonice inerente în ton” [16, p. 21]. Mutațiile virulente ce vehiculau ruperea cu tradițiile au generat un șir de viziuni și reevaluări în sfera esteticii – *estetica evitării* schoenbergiană, sau chiar antiestetica și anti-arta avangardiștilor, „totul ce a fost ieri disonant, sau non-artă, poate să capete astăzi alte valori” [22, p. 7].

Filosoful francez Jean-Francois Lyotard remarcă starea postmodernă drept cea „în căutarea căilor de ieșire din criză, criza fiind cea a determinismului” [10, p. 92]. Dacă în știință determinismul este principiul pe care se întemeiază filosofia pozitivistă a eficienței, când toate ieșirile și intrările tip *input/output* în sistem sunt prestabilite, în artă acesta se exprimă prin suprasaturarea mijloacelor de expresie romantice, prin tendința obsedantă de a rupe cu tradiționalul și renunțarea la canoane, prin radicalism, declanșând deconstrucția sistemului predefinit de reguli care s-au instaurat secole la rând: începând din 1910, de la primele acuarele ale lui Kandinski, la explozia de *isme* și *neo* precum cubismul, expresionismul, fauvismul, urbanismul, până la *ready-made*-urile a lui Duchamp și *happening*-urile acționismului vienez.

Sucesiunea de crize de ordin social, politic, cultural, se asociază și stimulează evoluția și emanciparea întregii societății moderne. În muzică, se ajunge la procesul de predictibilitate și epuizare a tonalului (sistemului major-minor), a crizei tonalității, a armoniei tradiționale diatonice, unele dintre primele răsturnări revoluționare aparținând noii școli vieneze – atonalismul, mai apoi serialismul, dodecafonia și emanciparea disonanței schoenbergiene (1908, 1923, 1926): „tonalitatea nu este un scop în sine, ci un mijloc de a atinge scopul” [17, p. 259]. Estetica evitării părea să eșueze prin întoarcerea la tonal, însuși A. Schoenberg mărturisește despre exagerarea sa privind această abordare în *Teoria de armonie* (în 1949) și despre entuziasmul amestecat de eliberare a muzicii din chingile tonalității: „eu și elevii mei Anton von Webern și Alban Berg, chiar și Alois Haba, credeam că acum muzica ar putea redefini caracteristicile motivice și să rămână cu toate acestea coerentă și ușor de înțeles” [18, p. 524-525]. Această idee de emancipare însă, pare să se dezvolte și să ia amploare în favoarea gândirii tonale lărgite a lui Hindemith, în modurile de transpoziție limitată ale lui Messiaen, în pointilism etc., fixând criza determinării gândirii temperate a discursului muzical.

Astfel, criza declanșată a stimulat o serie de intervenții în limbajul muzical în vederea extinderii paletei sonice: de la sferturile de ton – la cele acusmatice în muzica concretă a lui P. Schaeffer, prepararea instrumentelor și inventarea unor noi, aleatorica, sonoristica și muzica spectrală, urmate de extrapolarea către muzica ambientală vizând integrarea zgomotelor asemeni unor *ready-made*-uri sonore, or bruitismul, valorificat în creațiile lui K. Penderecki, J. Cage ș. a., urmat de era calculatorului, a unei noi gândiri tehnice și a muzicii experimentale electronice.

Ultimul deceniu al secolului al XX-lea este perioada în care în Republica Moldova au avut loc schimbări majore de ordin politic, economic, social, cultural și ideologic, caracteristice întregului perimetru est-european, datorită abolirii sistemului sovietic. Anii '90 înscriu în zona muzicii o deschidere largă către experiența și practicile din occident și o dominație a noului la toate nivelele: de limbaj și de stil, de structură, formă și de gen, schimbări profunde de mentalitate artistică și perceptibilitate a actului creativ contemporan în rândul tinerei generații de compozitori. Anumite tendințe de descătușare s-au conturat odată cu declanșarea *perestroikăi*, iar la sfârșitul anilor '80 – începutul anilor '90, în Republica Moldova se observă orientări de internaționalizare, de includere în valorile contemporane universale, de valorificare a realizărilor din componistica autohtonă prin oferirea unei posibilități compozitorilor moldoveni de a concura într-un festival internațional la ei acasă. Analizând particularitățile procesului cultural-artistic din spațiul autohton, devine pronunțată problema sincronizării și integrării artei din Republica Moldova în contextul culturii românești și al celei (extra)europene.

Originile componisticii muzicale basarabene sunt relativ tinere, pornind din deceniile doi și trei ale secolului al XX-lea (în special, în creațiile compozitorilor Șt. Neaga, E. Coca, de o vădită influență romantică, cu nuanțe impresioniste), ori, și mai târziu, având în vedere trezirea din letargicul sistem – conform opiniilor cercetătoarelor G. Cocearova și V. Melnic: „De fapt doar după război în Moldova Sovietică începe procesul de constituire a propriei școli componistice naționale, pornind practic de la zero, deoarece, din motive ideologice cunoscute, experiența acumulată de compozitorii basarabeni a fost aproape totalmente neglijată” [5, p. 333].

După perioada unei arte angajate din anii 1945–1950, are loc metamorfozarea proceselor culturale. Anii '60, de implementare a proiectului hrușciovist, au semnalat o scurtă perioadă de „dezgheț” a relațiilor Est-Vest, inserțiile culturale din Occident impulsionând intense căutări și experimentări rebele în sfera artistică autohtonă, de reinnoire a mijloacelor de expresie, ca mai apoi, începând cu anii '70–'80, în componistica din spațiul ex-sovietic tot mai mult să se accentueze opoziția dintre direcția tradițională și pro-avangardistă.

Perioada anilor '80 se caracterizează prin limitarea și marginalizarea dialogului intercultural conform ideologiei de partid, compozitorul V. Zagorschi certifică în acest context: „Legături directe cu străinătatea nu aveam, unele se puteau realiza doar prin Moscova, care își urmărea, precum am spus, intere-

sele ei egoiste și acorda o mare atenție, din considerații politice și de propagandă, Ucrainei, republicilor baltice și Asiei Centrale. Noi eram ținuți mai în umbră, cu atât mai mult că moscoviții (totul, desigur, pornea de la sectorul ideologic al CC-ului) evitau să ne afișeze, având în vedere raporturile neclare, pentru ei, suspecte între noi și România. Era un fel de aocoli (ce mai „tact” din partea lor) călcarea pe punctele nevralgice ale României. Pe de altă parte și noi, datorită poziției conducerii republicii, se știe în ce hal de izolare culturală de România ne aflam. Cu toții ne amintim că la noi din România au venit pentru prima dată oaspeți colegi abia pe la începutul anilor '80, și asta în urma îndelungatelor și multiplelor eforturi, spre a-i demonstra lui Șerbak, șeful comisiei pentru legăturile cu străinătatea, că nouă ne e cu mult mai necesar să stabilim contacte cu România decât, spre exemplu, cu Anglia, Cehoslovacia, Polonia sau oarecare altă țară. (...) Pe atunci presiunea ideologică se manifesta mai mult pe linie birocratică – controlul total al plecărilor în străinătate, interdicții de a avea legături directe, de a participa din propria inițiativă în concursurile internaționale etc.” [20, p. 153].

Stagnarea „cu tobe și surle”, precum opinează V. Axionov, este consemnată în articolul despre ediția a IV-a a FIZMN, constatând faptul că din perioada postbelică până la sfârșitul anilor '80 creația compozitorilor din RSSM s-a aflat în izolare de fenomenele artistice de pe mapamond: „sistemul de stimulare oficială a muncii componistice nu încuraja decât lucrări pompoase, ale căror autori speculau melosul și formulele lăutărești, scriind opusuri dedicate, de regulă, „marilor aniversări” [3, p. 88-89].

Este de remarcat contextul de insuficiență informațională acută până la fondarea FIZMN, interpretării și ascultătorii necunoscând autori precum C. Ives, J. Cage, L. Nono, G. Crumb, K. Stockhausen, E. Varese, lipsa în biblioteci a partiturilor și a înregistrărilor de muzică contemporană, inexistența surselor de informare din spațiul virtual (abia în 1999 începe oferirea serviciilor Internet), absența unor lucrări de referință în repertoriul orchestrelor profesionale, atestată și de muzicologul V. Axionov, constatând că FIZMN este „o modalitate eficientă de ieșire a culturii muzicale din *cercul vicios al izolării*” [3, p. 89-91].

Transcenderea spre (post)modern, astfel, în mare parte a fost facilitată de instaurarea și derularea periodică a FIZMN în anii '90, eveniment ce a avut un impact deosebit asupra peisajului cultural muzical moldav. Pledarea pentru modern, odată ce în Occident se instaurează postmodernul, deși în inversie nu pare contradictorie, întrucât însuși dualismul modern-postmodern capătă o viziune

multilaterală în rândul cercetătorilor și artiștilor. Postmodernul, „venind să denumească și să confirme oarecum o stare de spirit, chiar mai mult, un tip de scriitură și o perspectivă specifică de tratare a problemelor filosofice, afirmate cu deosebire în mediul intelectual francez sub diverse titulaturi, fie post- sau neostructuralism fie deconstructivism ori postheideggerianism etc., toate aflate sub semnul sintezei paradoxale dintre fidelitate și rebeliune, dintre recuperare și originalitate” [12, p. 7] este privit drept „culme a modernismului”, ca „întoarcere la tradiție împotriva modernismului” sau ca „depășire a modernismului” [7, p. 49-51], „modernism în post-modernism” [8, p. 49]. Or, „postmodernismul nu este sfârșitul modernismului, ci stadiul de naștere a acestuia și această condiție este în recurență” [12, p. 13]. Totodată, se proiectează dilema între modern – contemporan, considerate sinonime multă vreme, „desemnând de o manieră sintetică trăsăturile definitorii pentru starea prezentă a evoluției societății sau a uneia din componentele acesteia” [22, p. 13] sau limitele vagi, chiar inexistente între postmodern – contemporan. „Modern”-ul pe lângă definirea unei perioade anumite, conturate la puțin după 1890 în mai multe centre artistice europene, de asemenea este deseori utilizat ca fiind „de actualitate, recent”, cu referire la prezent, la zi. În opinia lui Lyotard, „O lucrare poate deveni modernă numai dacă este mai întâi postmodernă” [12, p. 13], însă, în sens muzical, nu fiecare compozitor contemporan poate fi raportat la (post)modern. Or, modernitatea este o categorie mai mult calitativă decât cronologică [1, p. 218], vizând, pe de o parte, respingerea tradiției și încurajând, pe de altă parte, revitalizarea reprizelor acesteia, de incorporare și colaj, revizuire și parodie în forme noi. Anumite incertitudini creează vehicularea termenelor de *postmodernism* și *postmodernitate*, definirea cărora este realizată de cercetătorul Ihab Hassan, care a abordat acest subiect în „The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture” (1987), afirmând: „Distincția nu este defunctă, diferența dintre suprastructură și bază, (...) postmodernismul se referă la sfera culturală, mai cu seamă la literatură, filosofie, și diferite arte, incluzând arhitectura, în vreme ce postmodernitatea se referă la o schema geopolitică, mai puțin ordine decât dezordine, care s-a ivit în ultimele decade. Cel din urmă termen, câteodată fiind înlocuit cu postcolonialism, arată globalizarea și localizarea, prinse împreună în mod eratic și adesea letal” [9].

Astfel, în contextul autohton al anilor '90, odată cu prăbușirea sistemului sovietic, emerge un flux nou de mișcări esențiale, schimbări de gândire și de limbaj ce au subminat și au debalansat reperele

stilistice ale (neo)folclorismului romantic, dominant în perioada căutării „identității naționale” sau a „spiritului național”, fiind înlocuit prin tendința universală de reevaluare și autoidentificare pe arena muzicală europeană sau efectiv mondială, generând un spectru variat de creații muzicale. Noua paradigmă instaurată a cuprins mai multe generații de compozitori, adepți ai diferitor tendințe, aflate deseori în opoziție, de la cei care urmează cu sfințenie tradițiile marilor maeștri ai modernului la cei care fac primii pași pe cărările experimentale ale (post)modernismului. „Se produce o interacțiune activă a resurselor diferitelor stiluri și culturi, care însă nu produc eclectism stilistic, ci mai curând o universalizare sau mai bine zis internaționalizare a scriiturii pe baza specificității sistemului tonal în care la toate nivelele se manifestă principiile gândirii modale populare (începând cu structura acordicii și a legăturilor tonal-funcționale până la organizarea tonal-armonică de nivel superior” [5, p. 342].

Tocmai acest „tumultuos eclectism al formelor, stilurilor și materialelor specifice postmodernității” [22, p. 8] devine însă greu de evitat, caracteristic, de altfel, *spiritului timpului* (*zeitgeist*). La o extremă se află constructivismul sau structuralismul muzical, sistematizarea și matematizarea muzicii de la tehnica de serie, dodecafonia, serialismul fixat pe detaliu până la încorporarea celor mai complexe procedee globale, transpuse în matrice și teorii matematice, în combinatorică, muzica stohastică, la altă extremă aflându-se liberalizarea, muzica aleatorică, improvizatorică, pointilismul, spectralismul francez, muzica concretă sau cea *extremistă*<sup>1</sup>, de parcă „păstrarea sistemului cu orice preț, punând accent pe latura constructiv-tehnică a procesului componistic sau pe nelimitata întrebuintare a aleatoricii este considerată de unii compozitori contemporani drept autosalvare” [23, p. 40].

Aceste transformări caracteristice secolului al XX-lea sunt consecințe ale industrializării, tehnologizării, expansiunii europene și ale capitalismului, după cum menționează și Schoenberg: „Fiecare epocă are un sens particular al formei, o normă care spune compozitorului acelei epoci cât de departe trebuie să meargă lucrând la o idee și cât de departe să nu meargă. Astfel, cred că îndeplinim cerințele recunoscute de convențiile și logica formei ale epocii, cerințe care, în definirea posibilităților, evocă așteptări și garantează astfel un succes apropiat. Până în prezent, muzica a avut posibilitatea de a trage astfel de limite prin aderarea la legile tonalității, am spus anterior că nu consider tonalitatea drept lege naturală, nici o condiție prealabilă necesară a eficacității artistice. Legile tonalității sunt și mai puțin necesare,

re, acestea sunt doar exploatarea simplă a celor mai evidente caracteristici naturale, acestea nu predau esența problemei, ci doar servesc ca scop în elaborarea ordonată și mecanică a unui dispozitiv care face posibil de a împrumuta gândurilor muzicale aura de deplinătate (*Geschlossenheit*)” [19, p. 127]. Așadar, *atonalismul* schoenbergian, poate fi considerat unul dintre primii pași în emanciparea sunetului ca atare”. Au fost paradoxale, dacă nu opuse, tendințele față de pozițiile revoluționare și reacționare, frica de nou și încântarea la dispariția vechiului, nihilismul și entuziasmul fanatic, creativitatea și disperarea. Aceste opoziții sunt inerente modernismului: în cel mai larg sens este aprecierea trecutului drept diferit de epoca modernă, recunoașterea faptului că lumea a devenit din ce în ce mai complexă, și că vechile „autorități finale” (Dumnezeu, guvern, știință și rațiune) au fost supuse unui control critic intens” [4, p. 17].

Dinamica schimbărilor produse în plan social, economic, tehnico-științific și artistic cu o viteză nemaîntâlnită, aduce în prim-plan multitudinea considerată drept haos, „însuși universul uman a încetat de a mai fi *univers*, transformându-se în *multiunivers* – pe de o parte datorită conflictului dintre generații, pe de altă parte datorită reacțiilor divergente la solicitările prezentului, cristalizate sub forma refuzului net sau, dimpotrivă, a entuziaștei acceptări” [21, p. 17], pluralism ce a adus în cele din urmă la o criză a reprezentării, susținută de pasivitate și scepticism (atât în rândurile creatorilor, cât și ale publicului avizat).

În climatul polemicilor stârnite în jurul consumării creative a filonului muzical contemporan, se formează o depresiune ideatică ce a impus pe unii autori, adepți ai reînnoirii stilistice, să acționeze vehement în lupta pentru nou, alții, continuatorii tradiționalului, negând principial inovațiile, motivează cu epuizarea netă a resurselor și formelor de exprimare și în consecință inutilitatea explorării vacuumului deja existent, iar la sintagmele compromisului se impun *modernității moderate*. Or, „partizanii transformărilor muzicale care nu constituie neapărat un răspuns violent” sunt cei care „urmează traiectorii proprii calme și fără rupturi majore” [13, p. 110]. Având în vedere că „creatorul postmodern și artistul conservator nu reprezintă decât extremele frontului creator al artei contemporane” [22, p. 16], acest paradox, la prima vedere, este caracteristic prezentului în care își află condiția contemporaneitatea muzicală academică din Republica Moldova.

În pofida faptului că această opoziție, la nivel ideologic și politic, este depășită în prezent, totuși, se constată menținerea acesteia în componistica autohtonă, cu toate că radicalismul și avangarda

propriu-zisă nu a reușit să se imprime în evoluția creației muzicale academice și să revoluționeze net limbajul compozitorilor moldoveni. Se constată la un pol prezența tradiționaliștilor de factură post-șostakovicistă sau și romantico-folcloristă, la alt pol situându-se creatorii proavangardiști. După opinia unor cercetători, ar exista și un teren de creație intermediar: În România muzicologul Clemansa Liliانا Firca, definind acești adepți, propune calificarea de „moderniști moderați”, iar în Republica Moldova, muzicologul V. Axionov, cu referire la creația compozitorilor V. Zagorschi, A. Mulear, Z. Tcaci și P. Rivilis, constată un anumit compromis între tradiționalism și „modernul radical” [2, p. 19].

Între refuzul conservator, radicalismul experimental și „modernismul moderat”, duelate deseori, sau împletite într-un dialog, decurg *Zilele Muzicii Noi* – Festivalul Internațional de muzică contemporană, oferind un mixaj de stiluri noi și vechi în peisaje muzicale heteroclite.

Sub semnul postmodernului, care „instaurează în gândire și acțiune tocmai domnia multiplicității și a diferenței, a heterogenității ireductibile și alergice la orice principiu totalizator” [80, p. 8], Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*, a cunoscut diverse perioade și transformări, depășind însă, crizele economice, interpretative, de reprezentare sau interes, s-a impus, ferm și constant, drept unica manifestare de promovare a muzicii contemporane academice din Republica Moldova, ce abordează diverse tematici, fenomene artistice și curente stilistice. Diseminat într-un areal geo-cultural tot mai larg, cucerind teritoriile balcanice, baltice, scandinave, americane, asiatice, Festivalul – un rezonator cultural susceptibil, a ajuns, la cea de-a XXV-a ediție, cu un număr total de 74 țări, printre care: România, Ucraina, Polonia, Rusia, Germania, Franța, Italia, Spania, Norvegia, Elveția, Estonia, Japonia, SUA, Guatemala ș. a.

FIZMN creează un spațiu interactiv de abordare a fenomenului muzicii contemporane, de comunicare, schimb de experiență și eventuale colaborări între compozitori, interpreți, dirijori din diferite țări, asigurând astfel un dialog intercultural muzical. În cadrul Festivalului s-au perindat un șir de dialoguri cu reprezentanți ai diverselor școli compo-nistice sau/și adepți ai anumitor curente și tendințe stilistice, aducând cu sine fondul cultural muzical al segmentului geografic pe care-l reprezintă, prin dubla prismă a modernismului/postmodernismului. FIZMN este un fel de metalimbaj apt să comunice și să reprezinte diverse arealuri culturale sonore – în concertele cu titlul dialoguri moldo-române, moldo-spaniole, moldo-belgiene, irlandeze, germane, polone, estoniene etc., diverse stiluri și tendințe muzicale

contemporane – partituri în cheie modal-cromatică, serială și post-serială, structurală, aleatorică (stocastică și improvizatorică), arhetipală (minimală și repetitivă), spectrală, electronică, teatru instrumental, metamuzică, muzică-memorie, muzică imaginară.

Festivalul impulsionează interferențele interculturale realizate atât pe orizontală, cât și pe verticală, generând dialoguri diacronice și acoperind un spectru larg de stiluri, genuri și tendințe estetice. Astfel, alături de creațiile de muzică nouă, pot fi audiate și lucrările maeștrilor secolului al XX-lea, spre exemplu la ediția a XV-a din 2006 a Festivalului cu mesajul extramuzical *Revenind la izvoare* au răsunat creații de A. Scriabin, S. Prokofiev, I. Stravinski, G. Enescu, B. Bartók, deseori în cadrul programului fiind incluse creații semnate de clasicii componistici autohtone – Gh. Neaga (FIZMN 2006), Șt. Neaga (FIZMN 2000), S. Lobel (FIZMN 2000), V. Poleacov (FIZMN 2003). Se remarcă și alte tipuri de concerte, precum concertele de jazz, participând formația „Trigon”, Ansamblul „Life Model”, sau de muzică electronică și multimedia. În același timp, FIZMN devine o platformă de lansare a tinerilor compozitori, studenți sau chiar elevi, găzduind concerte din creațiile acestora la fiecare ediție.

Asimilând cursul muzical internațional și deschizându-se către (neo)avangardele occidentale, spre anumite influențe orientale, Festivalul continuie, în același timp, să evolueze pe făgașul muzicii academice autohtone. În decursul celor 25 de ani de consecventă pulsație, Festivalul a parcurs un traseu sinuos, cunoscând o dinamică diversă, profilându-se episoade de o configurație distinctă. În urma investigației fenomenului am identificat 3 perioade:

*Prima perioadă:* anii '90 (1991–1999), post-sovietică, de constituire. Anul 1999 reprezintă momentul culminant, desemnând fuziunea FIZMN cu Festivalul WMD, evenimentul de anvergură, desfășurat în Republica Moldova și România, care a pus în vizor creația muzicală autohtonă, creând un fundament pentru integrare a acesteia în peisajul muzicii contemporane festivaliere de actualitate;

*Perioada a doua:* anii 2000, primul deceniu (2000–2009), de tranziție. După anul 1999 s-a prospectat vectorul de mișcare, însă dezvoltarea propriu-zisă întârzie, înregistrând un regres. Aceasta se datorează, în mare parte, colapsului politico-economic, precum și unor cauze de ordin financiar și de atitudine în susținerea evenimentului la nivel instituțional oficial (politica statului din 2001–2009). Anul 2009 conturează punctul culminant de stagnare, relevată de cel mai scund program al FIZMN din toate cele 25 de ediții analizate, criza fiind în strânsă legătură cu contextul situației precare economice,

politica conducerii statului în perioada 2001–2009.

*Perioada a treia:* anii 2000, deceniul al doilea, prima jumătate (2010–2016), se înregistrează o înviorare a vieții artistice, a schimburilor culturale, o mai mare susținere financiară din partea Ministerului Culturii și Turismului și a altor instituții culturale, fapt condiționat de aderarea la vectorul european a politicii Republicii Moldova.

*Prima perioadă.* În anii '90, acest spațiu post-sovietic pendulează la intersecția Estului și Vestului tot mai contaminant, iar în cadrul FIZMN, grație vecinătății geografice și menținerii legăturilor culturale, se manifestă o pondere a ansamblurilor și interpreților veniți din blocul fostelor țări socialiste sub hegemonia sovietelor (Rusia, Ucraina, Uzbekistan, Tatarstan, Georgia, Lituania, Bulgaria). În tabloul anilor '90 a FIZMN, edițiile de anvergură s-au distins îndeosebi în anii 1991–1993, o perioadă prielnică din punct de vedere financiar, în strânsă legătură cu situația economică generală și cu finanțarea de către Ministerul Culturii. Aceasta a permis invatarea unui număr record de interpreți și ansambluri de muzică contemporană (din 1993 UCMM a fost scoasă din bugetul de stat, finanțarea realizându-se în bază de proiect).

Prezentă la inaugurarea FIZMN, V. Dinescu își amintește: „Pentru prima dată la Chișinău s-a creat o scenă imaginară, unde au fost invitați compozitori și muzicieni pentru a-și exprima într-un mod liber și direct preocupările și creațiile lor. Ele (spațiile) au fost atât de închise și controlate încât nu au avut nicio idee despre ce se întâmplă în lume! Festivalul de la Chișinău a avut o rezonanță foarte puternică și a exprimat aproape într-un mod exploziv o dorință puternică de comunicare și de expunere la o realitate internațională și la fenomenul muzical” [6, p. 25].

Explozia vestică, „iluminismul” modernismului, a radiat treptat țările estice. În evenimentele vieții concertistice europene, festivalurile pot fi văzute ca „expresii ale unui *ethos postmodern*, o nouă formă de relație între societate, individ și de grup. Festivalurile se impun drept arene eficiente pentru distribuirea de mesaje și comunicarea de simboluri și semne. Ele produc și exprimă mai multe dintre tendințele însumate de *postmodernitate*” [15, p. 3]. Organizația a cărei evoluție urmează îndeaproape acest proces de extindere este *Societatea Internațională de Muzică Contemporană* (SIMC), care și-a început activitatea din 1922 (la Salzburg), lansată de un grup de țări ale Europei centrale. Festivalul anual al *Zilelor Muzicii Mondiale* (*World Music Days*) a devenit un eveniment de primă importanță, o expoziție mondială ce oferă în timp real o privire de ansamblu asupra muzicii contemporane, manifestarea

numărând actualmente cincizeci de membri de pe șase continente. Din momentul fondării, *Festivalul WMD* acționează ca o rețea internațională în baza secțiilor naționale deschise în fiecare țară (până în 2007, când s-au stabilit criteriile de state-membre). Republica Moldova de asemenea a aderat la SIMC (până în 2001), fiind membru asociat (2001–2005) și găzduind în 1999, în parteneriat cu România, memorabilul *Festival WMD*, fuzionând *in corpore* FIZMN. În viziunea compozitorului Gh. Ciobanu, Ministru al Culturii și președinte al Secțiunii Moldovenești a SIMC pe atunci, *Festivalul WMD* venea să confirme epoca de deschidere, integrare și comunicare: „specifică pentru această zonă extremă din estul Europei, în care până nu demult cultura, arta muzicală de la noi nu se putea conecta decât cu mari dificultăți la circuitul valorilor universale. Odată bariera izolării fiind depășită, am recuperat rapid distanțele, dacă nu și diferențele (...), *Zilele Mondiale ale Muzicii* fiind un eveniment benefic pentru noi, cu atât mai mult cu cât se știe că în artă dialogurile cu alte culturi constituie esența productivității creatoare” [24, p. X]. *Festivalul WMD* a avut un impact pozitiv în dezvoltarea fenomenului muzicii noi în peisajul autohton, la nivel internațional s-a remarcat integrarea componisticii din Republica Moldova într-un context mondial al muzicii contemporane de actualitate.

*Perioada a doua.* Începând cu anii 2000, se semnalează o tendință generală de participare mai redusă a interpreților invitați, fapt rezultat și din situația precară a economiei de tranziție și a viziunii de partid de la conducerea țării (2002–2009), se constată că creația artistică în Republica Moldova nu constituie o prioritate culturală. Proiectele artistice sunt realizate practic integral de către uniunile de creație și de unele instituții culturale, universități, ONG-uri și inițiative particulare „Procesele artistice au început să se sclerozeze din anul 2001, când în cultură și artă au fost impuse viziuni retrospective, afirmă Gh. Ciobanu. Au fost favorizate doar proiectele cu caracter ideologic propagandistic. Creația artistică autentică a fost masiv substituită producției de prost gust. Cadrul lăsat pentru creația muzicală profesională a devenit extrem de restrâns”<sup>2</sup>.

Situația a devenit mai critică în anii 2008–2009, programul Festivalului de la ediția a XVIII-a (2009) ilustrează practic lipsa unor invitați din străinătate și reducerea numărului de reprezentări (în total 5 concerte, dintre care simfonic fiind doar concertul inaugural). Cu toate că Republica Moldova, nefiind parte a UE, nu a participat la programul *Anul Dialogului Intercultural 2008*, concertele și conferințele din cadrul FIZMN (2008) au avut menirea de a cu-

prinde un public cât mai larg și divers, evenimentele din cadrul Festivalului fiind destinate atât elitei muzicale cât și reprezentanților societății civile, oficialilor din Guvern, managerilor culturali, criticilor de artă, tuturor celor interesați de posibilitățile de revitalizare a culturii autohtone, aflate într-un impas fără precedent. Problematika situației din domeniul artistic a fost conturată în cadrul acestor evenimente și poate fi identificată chiar după genericul manifestărilor (*Muzica transparentă pentru o societate transparentă*, FIZMN 2008). Dezbaterile cu privire la implicarea artiștilor în problemele de primă importanță ale Republicii Moldova, mesele rotunde vizând *Transparența în societate și politica culturală* și *Dimensiunea etică a muzicii și transparența în societate*, organizate de UCMM în parteneriat cu Academia pentru Dezvoltare Educațională, au implicat reprezentanții Ministerului Culturii și Turismului, ai oamenilor de cultură, muzicologilor, criticilor de artă și jurnaliștilor, care au abordat aspecte stringente ale politicilor culturale, ale transparenței bugetului culturii și activităților artistice. Concluziile elaborate în urma discuțiilor au punctat necesitatea acută a revizuirii relației artist-stat, precum și redefinirea priorităților în acord cu valorile universale.

*Perioada a treia.* La începutul deceniului trei de evoluție a FIZMN (2010–2016) se întrevide o ameliorare în activitatea Festivalului, sau mai exact de existență în condițiile instabile politico-economice. Pe agenda Festivalului apar tot mai multe concerte și dialoguri interculturale, aceasta se datorează susținerii de către ambasade, a Institutului „Goethe” din București și a Institutului Cultural Român „Mihai Eminescu” (inaugurat la Chișinău, în 2010), a stabilizării relative social-politice cu un vector european. Totuși, în pofida faptului că a devenit posibilă finanțarea în bază de proiect, sursa principală rămâne a fi Ministerul Culturii, un *fundraising* interior/exterior lipsind cu desăvârșire. Desigur, în acest sens, simțitoare este lipsa unei organizații la nivel național, care să activeze după principiile Consiliului European al Artiștilor (*European Art Council*) – atragerea fondurilor internaționale, elaborarea unei strategii de finanțare, aderarea la programe și rețele ale dimensiunii festivaliere.

Primele două decenii și jumătate de existență a Festivalului au adus și au stimulat multiple evoluții, transformând esențial creația muzicală academică contemporană și arta interpretativă din Republica Moldova. Acest proces a fost condiționat în mare parte de dialogurile interculturale muzicale cu țări precum Germania, Italia, Franța, Rusia, România, Ungaria, Polonia, SUA, Spania, Cipru ș. a. Aceste

transformări au contribuit la accesarea la un nou nivel de interpretare și creație artistică, care a permis o integrare internațională a compozitorilor autohtoni, lucrările lor fiind incluse treptat în programele manifestărilor de gen dintre cele mai prestigioase, precum: *Varwe Musika* (Viena), *Musica aperta* (Bergamo), *Ensems* (Valencia), *Spazio Musica* (Cagliari), *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (București) etc.

La începutul deceniului trei de evoluție a FIZMN se constată că centrul de greutate s-a deplasat net de pe sistemul sovietic (cenzurat), pe o libertate în expresie, în privința limbajului muzical componistic având loc un salt calitativ. Astfel, FIZMN, a contribuit esențial la evoluția și emanciparea creației componistice autohtone, sub aspectele stilistic, genuistic (apar genuri ca monoopera, pasiuni instrumentale etc.), arhitectonic și conceptual, a limbajului sonor (prin diversificarea mijloacelor de expresie, reconceptualizarea aspectului imagistic, tematic și estetic, noul arsenal de tehnici de compoziție, marcând evoluția de la sistemul funcțional-tonal – la cel postserial, modal, postmodal) și a artei interpretative. Deschiderea largă către experiența și practicile din occident a generat schimbări profunde de mentalitate artistică și perceptibilitate a actului creativ contemporan în rândul muzicienilor.

În actualitate, FIZMN are o funcționalitate complexă: expresivă – de creație artistică; educativ-estetică – de umanizare și socializare, evolutivă – de impulsioneare a modernizării muzicii autohtone academice și de sincronizare cu procesele actuale de transformare a muzicii noi de pe mapamond. Totodată, festivalul este un instrument cultural întru motivarea tinerei generații și promovarea creației autohtone, de integrare și raliere la valorile europene și extraeuropene, ca și de inițiere și stabilire a unui dialog intercultural. Ancorat în fenomenul postmodern, FIZMN a adus experiențe estetice, diverse practici ale actului artistic, elaborări experimentale ale discursului muzical – demersuri insistente întru promovarea fenomenului muzical contemporan și familiarizarea publicului cu universul sonorităților complexe și proaspete.

Evaluarea contemporaneității muzicale academice din Republica Moldova (în extremele condiții sale, fie postmodernă sau modernă, fie cu rămășițe ale conservatorismului) în mare parte este asigurată de FIZMN, ce îndeplinește importanta funcție de raportare la tendințele actuale muzicale de pe mapamond sau totalizare anuală, totodată, servind drept un cadru stimulator ce suprimă începutul proceselor de stagnare, asigurând o dezvoltare continuă.

**Note**

1. Muzica extremistă – termen prin care C. Kohoutek a definit performance-urile lui J. Cage, cu referire la Fontana mix 1958. În: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века, p. 40.

2. Interviu realizat de Agenția Info-Prim Neo cu președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova – Ghenadie Ciobanu, 10 ianuarie 2009.

**Referințe bibliografice**

1. Adorno T. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. London: Verso, 2005. 251 p.

2. Axionov V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Chișinău: Valinex, 2011, p. 10-17.

3. Axionov V. Ieșind din cercul vicios al izolării. În: *Sud-Est*, 1994/2/16, Chișinău: Universul, 1994, p. 88-91.

4. Childs P. *Modernism*. New York: Routledge, 2000. 240 p.

5. Cocearova G., Melnic V. *Armonia. Istoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2003, vol. II. 344 p.

6. Dinescu V. A Report from Chisinau-Moldova: the International Festival of Contemporary Music. In: *the ILWC Journal*, July 1991, p. 25, (vizitat 22.01.2017) [http://iawm.org/stef/articles\\_html/Dinescu\\_Chisinau.html](http://iawm.org/stef/articles_html/Dinescu_Chisinau.html)

7. Ferry L., Renaut A. *French philosophy of the sixties: an essay on antihumanism*. Amherst, Mass., London: University of Massachusetts Press, 1990, p. 49-51.

8. Firca C.-L. *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX (1900–1940)*, București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 267 p.

9. Hassan I. H. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*, (vizitat 23.12.2016) [http://www.ihabhassan.com/postmodernism\\_to\\_postmodernity.htm](http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm)

10. Lotman I. *Studii de tipologie a culturii*. București: Univers. 1974. 120 p.

11. Lyotard J.-F. *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*. București: Babel, 1993. 112 p.

12. Mașek V. E. *Artă și matematică – introducere în estetica informațională*. București: Politică, 1972. 335 p.

13. Rădulescu S. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. București: Editura muzicală, 2002, 190 p.

14. Rey M. (ed) *Une pédagogie interculturelle. Actes des journées de formation d'enseignants*. Berne: Commission Nationale Suisse pour l'UNESCO, 1984. 137 p.

15. Ronström O. *Festivalisation: what a festival says - and does. Reflections over festivals and festivalisation*. In: *International colloquium "Sing a simple song", on representation, exploitation, transmission and invention of cultures in the context of world music festivals*. Neuchâtel, Switzerland, 15-16 September, Visby: Gotland University, 2011, p. 1-10.

16. Schönberg A. *Consonance and dissonance*. In: Schönberg A. *Theory of harmony* (trans. Roy. E. Carter). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983, p. 18-22.

17. Schoenberg A., Stein L. (ed.) *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, trans. Leo Black, University of California Press, 1975. 559 p.

18. Schoenberg A. "my Evolution" musical quarterly, XXXVIII, No. 4, October, 1952, p. 524-525.

19. Schönberg A. *Theory of harmony* (translate by Roy. E. Carter). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983. 440 p.

20. Zagorschi V. *Creația muzicală și ideologică. Note nemuzicale*. În: *Arta. Seria arta plastică, arhitectură*, Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, p. 149-154.

21. Zaharia D. *Antinomicul în arta contemporană*. Iași: Dosoftei 1999. 259 p.

22. Zaharia D. *Estetica Postmodernă. vol. I*, Iași: Dosoftei, 2002. 223 p.

23. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка. 1976. 367 с. / Kohoutek C. *Tehnika kompozitii v muzike XX veka*. Moskva: Muzika. 1976. 367 p.

24. *World Music Days, Zilele Mondiale ale Muzicii, România-Republica Moldova 1999*, 25 septembrie-8 octombrie, SIMC, București: Info-Team srl, 1999. 154 p.

## Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916–1918). Partea a II-a

### Rezumat

#### Filme din țările Puterilor Centrale pe ecranele din Bucureștii ocupați (1916–1918) (II)

Odată cu intrarea României în război alături de Aliați spre finele verii anului 1916, sălile de cinematograf au fost închise la fel ca toate celelalte localuri de distracție. Aceasta a fost o mare lovitură pentru orașenii obișnuiți a-și petrece timpul liber în sălile de spectacol. Dar aceasta nu a ținut prea mult căci, pe 11 septembrie, acestea sunt redeschise, ce-i drept cu un orar special, doar de la 3 la 6 p.m. În primele zile ale lui octombrie încep să fie difuzate pelicule cu subiect patriotic și propagandistic precum „Martiriul Românilor din Ardeal”, iar în prima decadă a lunii viitoare era anunțat că se lucra la „filmul istoric și patriotic Marele Război pentru Libertatea Neamului Românesc” în care urmau a fi incluse scene de pe front, din timpul recentelor lupte. Filmul era preconizat a fi difuzat pe 14 noiembrie la Cinema „Zaharia”.

Dar situația de pe front nu era deloc favorabilă armatelor române și curând sudul țării a fost ocupat de inamic. Administrația militară și civilă germană de ocupație a voit să facă din România un exemplu de bună gospodărire și judicioasă grijă pentru bunăstarea și mulțumirea sufletească a locuitorilor – chiar dacă toate acestea nu erau decât simplă propagandă.

*Cuvinte-cheie:* film istoric, film patriotic, Cinema „Zaharia”, repertoriul filmic.

### Summary

#### Films from Central Powers countries on the screens of the occupied Bucharest (1916–1918) (II)

Once Romania joined the war, alongside with the Allies, by the end of the summer of 1916, the cinema theatres were closed, like all other places of entertainment. This was a significant blow to townsfolk used to spend their free time in theatre halls. However, it did not last long, because on September 11, they are reopened on special schedules, only from 3 to 6 p.m. In the first days of October, patriotic and propaganda films like „Martiriul Românilor din Ardeal” (The Martyrdom of Romanians in Transylvania), were being run. In the first decade of the next month, it was announced the work on the „historic and patriotic film the Great War for the Liberation of the Romanian Nation”, which followed to contain scenes of the recent fighting on the front. The film was expected to be released on November 14 at „Zaharia” cinema theatre.

However, the situation on the front was not favourable for the Romanian armies and soon the enemy occupied the south of the country. The German occupational civil and military administration intended to make of Romania an example of good management and judicious care for the welfare and contentment of mind of the residents – even if all this was mere propaganda.

*Key words:* historic film, patriotic film, „Zaharia” cinema theatre, filmic repertoire.

În același interval când era prezentat filmul de propagandă menționat, pe celelalte ecrane bucureștene rulau filme cu titluri atrăgătoare prin nota lor romantică, dramatică sau misterioasă-lugubră în care protagoniști erau staruri ale ecranu-

lui vremii: la Regal era „Femeia judecată” cu Maria Carmi, la Doamnei „Contesa Hela” cu Hella Moja, la Clasic „Martira amorului” cu Ellen Richter, la Model „Cântecul vieții” cu Alwin Neuss [14, p. 4]. În alte reclame apărute tot acolo nu erau specificați actorii,

ci doar titlurile, foarte sonore, ale peliculelor difuzate: la Vlaicu „Fiica contrabandistului”, la Bristol „Să se facă lumină”, la Terra „Elixirul uitării”, la Lux „În vârtejul vieții...”, iar la Palace „Scheletul” [14]. În intervalul 30 octombrie – 1 noiembrie, pe ecrane au putut fi vizionate filmele „Umbra diavolului” cu Mia May în rol principal, „Casa patimilor” cu Maria Carmi, „Puterea soartei” și „Pumnul soartei”, ambele cu Alwin Neuss, precum și „Păcatul castelanei”, „Tortura sărmanei artiste”, „Dragoste și nebunie”, „Iubire vinovată”, „Talismanul prevenitor”, „Fantomă” – la ultimele nefiind trecuți interpreții [15; 16; 17]. În general, erau alese titluri de senzație care să asigure un public numeros, curios să afle mai mult despre personajele și poveștile tragice pe care le anunțau: „Om și demon” cu Joseph Schildkraut [8, p. 2], „Moartea zadarnică” în care roluri principale aveau Waldemar Psilander, Elza Frölich și Ebba Thomson, „Satanita” cu celebra cântăreață Christel Holch [2, p. 2], „Depravata” cu Mia May, „Slăbiciunile femeii” cu Maria Carmi, „Castelanul din Hohenstein” cu Bern Aldor [22, p. 4], „Iubire vinovată” cu Rita Sacchetto [23, p. 2], „Bandiții demascați” cu Sybil Smolowa [24, p. 2], „Nu pot uita trecutul” cu Leda Gys, „Răzbunarea sângelui” cu Paul Wegener [26, p. 4] și tot cu acesta „Vrăjitorul morții” [28, p. 2], „Fata din popor” cu Rosa Porten [29, p. 2], „Moartea regelui diamantelor” cu Olaf Fønss [37, p. 2] și tot cu el „Asasinul misterios” [38, p. 2], „Viața unei cocote” cu Erna Morena [33, p. 2], „Mâini invizibile” cu William Voss [33], „Răpirea frumoasei cadăne” cu Rita Sacchetto [43, p. 2], „Iubire vinovată” și „Americana în harem” [49, p. 3] în care tot ea era star, „Dragostea ta! e viața mea...!” cu Ellen Aggerholm [44, p. 4], „Regina din Travenkore” cu Elga Beck [36, p. 3], „Pe calea desfrâului” și „În întâmpinarea morții” cu Ebba Thomson [40, p. 2; 48, p. 2], „Lanțuri rupte” cu Henny Porten [45, p.4] și tot cu ea „Aventura unei văduve” [54, p. 4] și „Căsătorie nenorocită” [55, p. 4], „Omul cu masca” cu Fritz Odemar [48, p. 4], „Contesa criminală” cu Maria Fein, „Siberia” cu Clara Young [50, p. 4], „Pe pragul decăderii” cu Olga Desmond [51, p. 4], „Misterele Africii” cu Mia și Joe May [52, p. 4], „Femeia viperă” cu Edith Meller [54, p. 4], „Făgăduiala” cu Lya Mara [59, p. 4] și tot cu ea „Logodnica aristocratului” [66, p. 4], „Patimile tinereții” cu Camilla Hollay [60, p. 4], „Mândrie și amor” cu Gilda Langer [63, p. 4], „Artă, drept și crimă” cu Mady Christians [63], „Când doi se iubesc” cu Igaly Sandy [60, p. 4], „Aventura Lady-ei Glane” cu Otto Pietsch [60], „Rațiunea inimii” cu Erna Morena și Harry Liedtke [60], „Ștrengărița” cu Rita Clermont [64, p. 4], „Păianjenul Evei” cu Alwin Neuss și Wanda Barre [66, p. 4], „Coruptă de un frate” cu Eva Speier [66],

„Homunculus” cu Olaf Fønss [65, p. 4] etc. etc. Toate aceste filme dramatice erau însoțite de comedii menite să destindă nervii spectatorilor și de jurnale de actualități de pe front care să-i informeze iar, în pauze sau în final, se produceau cântăreți, dansatori, scamatori sau comedianți ce prezentau cuplete și mici spectacole de divertisment. Proiecțiile erau însoțite de un fond muzical asigurat de unul sau mai mulți instrumentiști. Uneori, pentru anumite filme mai deosebite, erau angajate chiar orchestre de câte 10 persoane [19, p. 3].

Nu erau difuzate doar filme de ficțiune bazate pe scenarii moderne, ci puteau fi văzute și ecranizări după autori clasici așa cum a fost „Când îmbătrânim” după un roman al scriitorului maghiar Jykai Myr, produs, așa cum informa periodicul „Scena” de Casa Apollo din Viena și Budapesta [18, p. 3; 19, p. 3; 20, p. 3-4], „Pergamentul morții” după Honore de Balzac, „extraordinară dramă în 4 acte cu o montare și un lux superb” [29, p. 4], „Misterele conștiinței sau Portretul lui Dorian Grey” după Oscar Wilde, având într-un rol principal pe actrița maghiară Camilla Hollay [53, p. 4], „Azilul de noapte” după Maxim Gorki [57, p.4], „Salambo” după Gustave Flaubert [61, p. 4].

În materie de spectacole – fie că era vorba de teatru, operă, concerte sau cinematograf – ocupanții germani au făcut mari eforturi pentru a fi aduse la București cele mai bune trupe și producții de ultimă oră. Au fost introduse și noi tipuri de spectacol, până atunci necunoscut în București, în care era împletit jocul actoricesc și proiecția de film. Într-un articol din paginile „Scenei”, intitulat *Filme dramatice, sketch și sketch-uri cinematografice*, publicului Capitalei îi era explicat noul gen de reprezentatie: „În secolul al douăzecelea au făcut progrese uimitoare trei ramuri artistice în care predomină mișcarea dramatică, lăsând de o parte mai mult sau mai puțin simțămintele sufletești, adică: filmele dramatice, sketch-ul și sketch-ul cinematografic. (...) Drama cinematografică e mai sentimentală ca sketch-ul. Deoarece îi lipsește graiul, e bazată pe efecte exterioare, și de aceea acele drame a căror acțiune e mai bogată, sunt cele mai bune. De aceea în astfel de drame predomină cu predilecție scene sentimentale, duioase, scene de dragoste la lumina lunii. În tehnică, filmul dramatic întrece cu mult sketch-ul, căci lui îi stă la dispoziție toată sceneria posibilă. (...) Ce este însă un sketch cinematografic? Un sketch cinematografic este un amestec între film și dramă. Acțiunea acestei noi ramuri artistice consistă într-aceea că partea cinematografiată influențează asupra spectatorului cu mai mare intensitate, căci cu câteva clipe înainte el a văzut pe interpretatorul rolului în persoană, îi mai sună în urechi zgomotul vocii artistului, mai are

impresia vizuală de culorile costumelor. În sketch-ul cinematografic se evită enervarea spectatorului prin faptul că nu mai treci brusc de la o scenă la alta, partea cinematografică servește de transit. Din cauza aceasta e posibil ca un sketch cinematografic să aibă un subiect comic, ceea ce la un sketch n-ar fi posibil. (...)” [30, p. 3].

Administrația germană s-a îngrijit să invite mai multe celebrități ale scenei care să se producă în Capitala României. Pe 1 ianuarie 1918 a debutat spectacolul unei cunoscute actrițe berlineze Wanda Treumann, intitulat „Căsnicia divorțului”, pe care presa l-a anunțat în termeni laudativi: „(...) Sketch-urile cinematografice consistă, după cum se știe, din scene jucate în realitate și scene cinematografice care la un loc formează o comedie sau o dramă. Sketch-ul este un spectacol foarte apreciat și căutat în străinătate și nu ne îndoim că și aci la noi va atrage, fiind ceva nou. (...) Un astfel de subiect delicios, interpretat de artiști de rangul întâi, în cap cu o celebritate ca Wanda Treumann, cu siguranță că va face senzație. Acest gen de spectacol va fi cultivat pe o scară mai întinsă de către Direcția Teatrului Carol cel Mare. Toate celebritățile artei cinematografice vor veni în București, pentru ca să reprezinte sketch-uri” [29, p. 2]. Evenimentul era atât de însemnat încât periodicul titra, cu mândrie: *Wanda Treumann la București*. Cele șase acte ale spectacolului erau astfel împărțite: „3 jucate pe scenă în realitate și 3 cinematografiate”, iar alături de Wanda Treumann mai evoluau actorii Hugo von Deyn, Rudolf Dollong și Mary Scheller [32, p. 2]. Complexul spectacol ce împlătea filmul cu jocul pe scenă, precum și protagonistul lui s-au bucurat de o primire entuziastă consemnată într-o cronică laudativă intitulată *Reprezentațiile extraordinare de la Teatrul Carol cel Mare*, ilustrată cu un portret grafic al star-ului: „(...) Dacă nu s-ar fi prezentat în condițiuni atât de excelente, publicul nostru răsfățat și bun cunoscător de teatru ar fi primit cu răceală această inovațiune. Căldura însă cu care celebra artistă Wanda Treumann a fost primită la primele reprezentațiuni se datorește în primul rând modului excelent cum a fost interpretat sketch-ul și îndeosebi valorii însăși a comediei, care e plină de un spirit picant. Wanda Treumann îndeplinește toate condițiunile unei artiste desăvârșite mai cu seamă pentru acest gen de spectacole. Pe lângă marele său talent artistic d-sa mai posedă și toate calitățile fizice necesare ca o artistă să încante publicul într-o comedie spirituală «Căsnicia divorțului» (...)” [31, p. 2].

Distinsei oaspete i-a fost luat și un interviu publicat în periodicul „Scena” din 6 ianuarie 1918 în care ea mărturisea că, debutând pe scena de teatru, rămăsese legată de aceasta, iar cinematograful a fost

doar o pasiune trecătoare, dar, în acel moment, agreea noul gen de spectacol sketch-ul ce-i permitea să le îmbine pe cele două [32, p. 1]. La scurt interval, la începutul lui februarie 1918, a sosit Alwin Neuss, o altă celebritate a scenei germane ce se impusese și în restul Europei în roluri shakespeariene. În preziua sosirii sale a fost publicat un amplu portret în paginile „Scenei” [34, p. 1; 35, p. 2], iar apoi o prezentare a reprezentației sale, „Ultimul act”: „(...) Imensa sală a Eforiei era neîncăpătoare pentru publicul ce venise să vadă «în carne și oase» (...) pe unul din cei mai cunoscuți artiști germani de cinematograf, pe Alwin Neuss. (...) «Ultimul act», sketch-ul reprezentat, e o puternică tragedie cinematografică care ține încordată atenția spectatorilor și în care Alwin Neuss, cu temperamentul său și o mimică desăvârșită, ne prezintă o scară întreagă de situațiuni și treceri sufletești, până la deznodământul fatal. Publicul, pentru emoțiunile avute, l-a răsplătit cu aplauze nesfârșite. O bună parteneră, într-un rol mai mult mut, a fost Elsa Norden, din ansamblul Teatrului Național (...)” [36, p. 2]. Cu obișnuita-i fatuitate, periodicul „Scena” anunța prezența sa în capitală: *Marele artist ALWIN NEUSS la București*. Pe 9 martie, în București, rula în același timp trei filme care îl aveau protagonist pe Neuss: la Cinema Vlaicu „Clubul celor nouă”, la Terra „Decădere, geniu și amor”, iar la Orient (fostul Bristol) „Cântecul vieții” [42, p. 4].

Un alt star al cinematografului germane, Rita Sacchetto, a fost adus la București, în luna martie 1918, spre a da două reprezentații extraordinare [46, p. 1, 4]. Presa îi saluta filmele și prezența la câte un spectacol: „La Cinema Apollo din Strada Doamnei se reprezintă azi *Iubire vinovată* cu celebra Ritta Sacchetto (sic) în rolul principal. Cadrul acțiunii și subiectul sentimental al acestei drame fac din ea o perlă a cinematografului. Ritta Sacchetto, care actualmente se află în București, va onora cu prezența ei reprezentația, care va fi grandioasă” [47, p. 2].

Pentru a fi introdus un recent film în care evoluă Leda Gys, a fost publicat un articol – *Drama sentimentală în cinematografie* – unde era făcută o analiză a repertoriului cel mai gustat de public: „Majoritatea operelor cinematografice sunt drame sentimentale. Publicul are o deosebită predilecție pentru tot ce este atingător, pentru tot ce mișcă, căci cu cât subiectul unui film e mai tragic cu atât mai mult place filmul. În ultimul timp, subiectele dramelor tratează în special, în foarte multe filme, patimile omenești ca de pildă «Aristocrata alcoolică», «Satan opium», «Drumul lacrimilor». De asemenea se văd cu plăcere în filme conflictele amoroase din viața omului, ca: «Amorul și onoarea», «Amorul și nebunia», «Amorul Hettei Raimond» etc. etc. Aceste

două ramuri ale artei cinematografice sunt cuprinse în mod perfect într-un film care se reprezintă actualmente la cinematograful *Apollo* din str. Academiei intitulat: *Ceea ce n-am putut uita*. (...) Ceea ce dă acestui film un avantaj special este extraordinara frumusețe a interpretatoarei care în costume grațioase apare ca o figurină de porțelan. Acțiunea se petrece în Barcelona în mijlocul unor tablouri admirabile. Interioruri încântătoare dau acțiunii un cadru și mai intensiv. Din toate punctele de vedere acest film este tot ce poate fi mai perfect în arta cinematografică” [71, p. 2].

Majoritatea filmelor ce se difuzau pe ecranele bucureștene erau melodrame care, pe multe spectatoare sensibile, le lăsau cu lacrimi în ochi. De aceea, într-unul din anunțurile pentru o recentă premieră, reporterul asigura că acțiunea nu va mai fi la fel de tragică: „Cine nu cunoaște din filme pe *Hella Moja*. Interpretarea ce această artistă dă rolurilor ce i se încredințează face ca filmele jucate cu dânsa să întrunească mai totdeauna perfecțiunea. Rolul său din *Povestea dragostei*, filmul ce rulează de Luni la «Teatrul-Terra-Cinema» îl transformă într-o *capo d'operă* a artei cinematografice. *Sexul frumos nu are de ce să plângă de rândul acesta, filmul este pe gustul său*” (subl. n. A.S. I.) [58, p. 3].

Dar, acesta era genul preferat al publicului, așa că proprietarii de cinematografe contractau cu precădere pelicule cu asemenea subiecte spre a-și asigura deverul. Unii specificau acest lucru chiar în reclamele inserate în presă: „Direcțiunea grădinii cinema «Astoria» din Bulevardul Elisabeta, încurajată de imensul concurs ce i se dă din partea unui numeros și select public, a angajat cu mari sacrificii un mare stoc de filme sentimentale și senzaționale nemaivăzute încă în Capitală, de la renumita casă Nordisk din Copenhaga. De remarcat este filmul «Regele tigrilor» (sau fiorosul bandit) în 3 mari serii. Inaugurarea primei serii va avea loc mâine, luni 22 iulie și va urma regulat toate celelalte serii la schimbarea programului care se face săptămânal” [56, p. 2].

Pe lângă filme artistice erau date și jurnale de actualități în care, bineînțeles, erau evidențiate victoriile trupelor Puterilor Centrale pe toate fronturile, sau erau prezentate diverse ceremonii grandioase ocazionate de diverse evenimente precum aniversarea feldmareșalului Hindenburg, dat la Cinema Select-Central pe 10 decembrie 1917 [25, p. 3] și pe 14 decembrie la Terra, sub titlul *Sărbătorirea aniversărei a 70-a a Generalului Feldmareșal Hindenburg* [27, p.3]; tot pe 10 al aceiași luni, rula la matineu, la Teatrul Carol cel Mare, filmul *Împăratul Wilhelm al II-lea în România* [25, p. 3], folosindu-se un montaj al filmelor făcute de operatorii militari germani cu

ocazia vizitei Kaiserului în țara noastră, desfășurată între 20 și 24 septembrie 1917. Cu ocazia zilei de naștere a Kaiserului Wilhelm II, în Capitală fuseseră organizate ceremonii speciale ce fuseseră filmate, iar pelicula rezultată a fost difuzată pe ecrane, așa cum anunța, cu multă emfază, presa: „Ziua memorabilă a sărbătoririi zilei de naștere a Împăratului nu a fost redată numai prin fotografii, ci a fost și cinematografiată. Acest film va fi proiectat cu începere de azi la Cinema Select, la Clasic și la Teatrul Eforie. Printr'aceasta după mult timp se va proiecta din nou un film luat în București. Pentru toți cei care au asistat la paradă și mai cu seamă pentru aceia care n'au putut lua parte va fi de mare interes să vadă acest film, care pe lângă vederi foarte reușite cu Exelența Sa Feldmareșalul, a dlui Guvernator Militar și a Împuterniciților Statelor Aliate, mai cuprinde vederi foarte interesante a vieții pe străzi de înainte și după paradă” [41, p. 3]. Uneori erau programate și filme care din producții de actualitate deveniseră, prin scurgerea timpului, documentare istorice. Așa a fost cazul cu *Funeraliile Regelui Carol I* – surprinse pe peliculă cu 3 ani în urmă, în 1914 – dat la Cinema Palace de pe Bulevardul Elisabeta nr. 16, începând cu data de 30 noiembrie 1917, ca o completare a filmului de ficțiune *Intriga vieții* [21, p. 3].

Colțuri din Capitală erau preconizate a fi folosite drept locație pentru un film de anvergură la care se începuse lucrul la sfârșitul iernii lui 1918. Așa cum informa periodicul „Scena”, această pelicula se voia o ilustrare a epopeii neînfricaților „husari ai morții”, cum era numită acea unitate de cavalerie ușoară ce purta pe căciulă, ca emblemă distinctivă, un craniu din alamă: „Bucureștiul este prima oară teatrul unor operațiuni cinematografice, contribuind în parte la lucrarea unui mare film istoric «Mackensen, husarii lui și istoria lor» din epoca fredericiană până în zilele de astăzi. Autorul acestei lucrări cinematografice e renumitul regizor de cinematograf, dl Otto Lins-Morstadt. Executarea operațiunilor este încredințată priceputului operator dl. Otto Jäger. Rolul principal este reprezentat de cunoscuta și mult apreciată artistă Edith Camphausen din Berlin. Următorii membri ai ansamblului german de la teatrul Național, cari au mai apărut în diferite filme rulate pe scenele cinematografice din Austria și Germania, au fost câștigate să-și dea concursul lor, care se dovedește a fi foarte prețios: Milly Reiman, Claire Tlach, May Liebl, Ernst Loewe ș. a. Deoarece partea a 2-a a filmului reprezintă o acțiune ce se petrece în România, se fotografiază în același timp cele mai interesante împrejurimi ale Capitalei, figuri din popor, panorama generală a orașului București etc., care sunt în legătură cu desfășurarea acțiunii istorice și vor fi proiectate



Hella Moja



Ellen Richter



Mia May



Joseph Schildkraut



Waldemar Psilander



Bernd Aldor



Rita Sacchetto



Sybil Smolowa



Paul Wegener



Rosa Porten



Olaf Fonss



Erna Morena



Henny Porten



Olga Desmond



Lya Mara



Mady Christians



Harry Liedtke



Wanda Treumann

tate pe pânză odată cu filmul mai sus pomenit” [39, p. 2]. Regizorul Lins-Morstadt (1889–1962) a realizat până la urmă acest film în același an, sub titlul *Totenkopfreiter* („Călărețul cap de mort”) ce l-a avut printre actori chiar pe feldmareșalul von Mackensen interpretându-și propriul rol.

Calitățile de cronicar de film ale unui tânăr soldat, Herbert Lewandowski, în etate de doar 20 de ani, ce ajunsese să lucreze în cadrul biroului de propagandă a feldmareșalului Mackensen la București, au fost valorificate în paginile „Scenei” ca și ale „Săptămânii ilustrate”, periodicul de cultură al ocupantului german. În cel dintâi periodic publicase portretul lui Alwin Neuss despre care s-a vorbit mai sus [9, p. 1]. În luna ianuarie 1918 semna în cea din urmă articolul *Cinematograful în România* unde evidenția calitățile deosebite ale peliculelor din țara sa: „Filmele germane stăpânesc piața nu numai ca o urmare a situației militare, ci și din cauză că au devenit iubite. (...) În primul rând arta filmelor germane are superioritate față de aceea a dușmanului, prin morala ei. În fiecare film german este ceva de pedagog!” [10]. Pe 11 februarie apărea alt articol bine documentat și argumentat al lui Lewandowski în „Scena”. Sub titlul *Lumea filmului*, el expunea o viziune modernă, chiar revoluționară, asupra întrebuirii filmelor ca mijloc în educația tineretului precum folosirea lor în loc de cărți, la cursurile de istorie sau de geografie, apoi preconiza realizarea de pelicule despre „viața conducătorilor omenirii care au murit”, sau filme medicale, cu operații chirurgicale și filme de propagandă. În încheiere sublinia, din nou, superioritatea filmului german la vreme de război și saluta preponderența peliculelor din țara sa pe ecranele bucureștene [11, p. 2]. De precizat că, după război, Lewandowski (1896–1996) a mai continuat să se preocupe, o vreme, de film [6], dar a devenit mult mai cunoscut prin studiile sale privind erotismul în literatură și artă, *Das Sexualproblem in der modernen Literatur und Kunst* (1927), *Les „Enfers”*. *Panorama de l’erotisme. Domaine allemand* (1962) și *Römische Sittengeschichte* (1964) [1]. Ca și în film ori pe scena de operă sau varieté, și în presă erau aduși și folosiți la București oamenii cei mai buni care slujeau Imperiul German.

Între alții, în capitala României a venit și Erich Pommer [70, p. 14], viitorul producător al unora dintre cele mai importante filme expresioniste, între ele înscriindu-se „Cabinetul doctorului Caligari” (1919). Tânărul subofițer de 27 de ani, decorat cu Crucea de Fier pentru bravură și rănit la umărul drept, a fost mutat la Bufa – abreviere de la Bild- und Film-Amt (Serviciul de Fotografie și Film), organism înființat pe 30 ianuarie 1917 de Ministerul

de Război german spre a face propagandă pe front și în țările ocupate. A fost însărcinat cu elaborarea programelor de știri săptămânale, cu filmele documentare și de educație patriotică. Remarcându-se, a fost promovat șef al Departamentului Cenzurii de Film al Administrației Militare din România [73, p. 19-20]. Rolul său a fost foarte important în aducerea peliculelor celor mai recente și mai valoroase, având grijă ca producțiile germane să prevaleze. Avea deja experiență în acest sens pentru că, înainte de război, fusese reprezentant al companiei de filme Eclair pentru Europa Centrală și de Est. Pe 1 iulie 1917 a pus bazele Asociației Balkan Orient Film, care a funcționat, cu succes, până în preajma retragerii germane din România, când a fost vândută Societății Soarele. Pommer a contribuit și la normalizarea vieții artistice bucureștene. Actorii lirici și dramatici rămași în Capitală i-au adresat o măgulitoare scrisoare de mulțumire prin care își arătau recunoștința că, datorită diligențelor sale, începând cu seara de 16 iulie 1917, li se permisese să reia spectacolele ce fuseseră întrerupte odată cu ocuparea Bucureștilor de armatele Puterilor Centrale. Între semnatari se aflau Al. Demetrescu De Sylva, Jean Niculescu, Alex. C. Bărcănescu, Marioara Voiculescu, Ecaterina Vasiliu, Lily Tănăsescu, Anna Grand, Marie Carla Fuhn și Nicu Kanner [73, p. 19].

Lewandowski nu a fost singurul teoretician și analist al peliculelor ce erau difuzate pe ecrane în acea vreme. În decembrie 1917 a fost publicat un articol anonim intitulat *Comedia în arta cinematografică*, unde era subliniată valoarea peliculelor recente, lucrate după scenarii de Hans Brenner și Paul Otto, în care protagoniste erau Asta Nielsen, Hella Moja, Henny și Rose Porten [5, p. 2]. Un alt articol, *Despre film*, era semnat de Rudolf Weinmann și fusese tradus de Ion Negură pentru „Scena” [72, p. 1-2]. Acesta oferă o analiză profundă asupra artei filmului, subliniindu-i superioritatea față de teatru. Pornind de la truismul „Literatura e arta cuvântului. Dar în film nu există vorbire”, autorul atrage atenția asupra artei actorului care pune în umbră, până la anihilare, textul poveștii de bază: „În teatru, când o piesă e proastă, actorul nu poate trece dincolo de cuvintele scrise de autor. Altfel e la cinematograf: cătușele cuvântului cad. Și arta creatoare a regizorului și interpretului câștigă căi libere. Mimica și gesturile găsesc cel mai întins tărâm. Autorul dă doar noțiunile generale: iubire, gelozie, ură, sau acțiunea exterioară: întâlnire, despărțire etc. Totul e opera pantomimei, a înscenatorului filmului, și a individualității și capacității interpretului. În cinematograf, cea mai bună operă literară devine operă de artă prin forma reprezentării. Exprimarea pur mimică a simțămintelor și patimilor



ne face impresia puternică a vieții reale. (...) Multe lucrări cinematografice nici nu pomenesc de minunile autorului, ci aproape totdeauna de interpreți. Ei plăzmuiesc forma. Și astfel arta” [72, p. 2]. Creația pe peliculă are avantajul că oferă verismul pur, ceea ce nu se putea obține pe scena italiană: „Mai mult ca în teatru, la film socoți a vedea viața reală, mulțumită redării scenice naturaliste, în înțelesul cel mai îndrăzneț al cuvântului, și astfel că, în această direcție, el lasă în urmă năzuințele și cuceririle teatrului.” În încheierea articolului său, Weinmann conchidea: „Piesa cinematografică, filmul e în afară de literatură, care poate fi doar arta cuvântului. Ea e însă în lăuntru artei, fiindcă poate da cele mai puternice momente mimice de natură lirică, comică. De aceea hotărâtoare și esențială e individualitatea interpretului. Nicăieri nu-i atât de însemnată puterea de exteriorizare și frumusețea împrejurărilor. (...) Dacă piesa cinematografică e artă prin valoarea-i mimică, își sfarmă cătușele din punct de vedere dramatic, în timp ce nu ne ascunde, el ne scoate la iveală realitatea, *naturalizată* din cale afară și *nestilizată*” [72].

În pofida argumentației lui Weinmann și a afluxului și varietății peliculelor difuzate, realitatea era cu totul alta: din rezultatul încasărilor și din sondarea componenței publicului era tot mai evident că ecranul pierdea terenul în fața scenei clasice, așa cum preciza un cronicar al „Scenei” ce semna cu inițialele I. P.: „Pare că tot teatrul a eșit învingător. Într-adevăr, nervii moderni nu prea sunt compatibili cu reprezentațiile – câteodată obositor de stupide – de cinematograf.

Acțiunea intensă, zbuциumul exteriorizat pe scenă de către artiștii inspirați – iată ce atrage și ce înlănuie pe spectatorul de astăzi. Filmele pot atrage doar pe copii și pe femei. Pe copii, pentru că detectivii și bandiții de pe pânză le oferă întotdeauna un spectacol în limba lor numit interesant și pe femei, pentru că silueta câte unui Psilander e vecinic un punct slab și o ispită. «C'est la vie!» ar face un filosof domolit” [62, p. 3].

Filme sentimentale sau eroice, polițiste sau de aventuri, aveau pe generic nume importante ale filmografiei germane sau nordice ale momentului, unele fiind stele necontestate care și-au păstrat până azi valoarea, precum Paul Wegener, Henny Porten și Asta Nielsen, altele care demult au fost uitate precum Hella Moja, Maria Carmi, Leda Gys, Mia May, Joe May, Sybil Smolowa, Rita Sacchetto, Bernd Aldor, Fritz Odemar, Lya Mara etc.

Odată cu semnarea păcii de la București în primăvara lui 1918, în presa bucureșteană încep să apară știri despre spectacolele din Iași și este reluată comunicarea dintre cele două zone, ce până atunci fuseseră

despărțite, cu atâta brutalitate, de război. Au fost date publicității și articole referitoare la producțiile cinematografice din țările Antantei sau din teritoriul rămas neocupat: *Filmele Românești de război* [7, p. 2], *Cinematograful de stat bolșevic* [3, p. 2] și *Mișcarea Artistică în Franța* [12, p. 1]. În cel dintâi material era salutată contribuția unuia dintre talentații operatori militari, Constantin Ivanovici, activ pe frontul românesc în cadrul Serviciului Foto-cinematografic al Armatei și autor al mai multor pelicule difuzate pe ecranele ieșene. Notița despre producția de film din Rusia aducea precizări în legătură cu eforturile guvernului sovietelor de a da un impetus acesteia prin înființarea „pe lângă comisariatul luminării poporului a unui comitet cinematografic căruia i s-a dat un program științific și unul politic” ale cărui succese s-au dovedit în eradicarea epidemiei de holeră din Petrograd; pe lângă aportul propagandistic cineaștii ruși aveau în vedere ecranizarea unor opere literare, în special pe cele ale lui Turgheniev, cu ocazia celebrării centenarului nașterii marelui boier scriitor. În ultimul material era prezentat avântul luat de spectacolul cinematografic în Franța dovedit de marile încasări – 7248791 franci în 1915 și, respectiv, 14834714 în 1916 – doar cu trei milioane inferior celor al teatrelor, dar punând în inferioritate toate celelalte genuri de divertisment (concerte, circuri, cabarete și teatre de varietăți). Dar, în pofida acestui succes de casă, industria cinematografică franceză nu o ducea prea bine din cauza peliculelor americane care invadau piața cu toate că „proprietarii de fabrici, în frunte cu Charles Pathe se agită contra importului neîncetat de filme americane, care se pare că satisfac mai mult gustul publicului”.

Ca un semn al marilor schimbări politice, a decretării mobilizării generale [67, p. 1; 4, p. 172-173], a ultimatumului impus Puterilor Centrale ce avea să ducă la iminenta retragere a armatelor de ocupație, încep să fie difuzate, din nou, filme din țările aliate după redeschiderea sălilor de spectacol ce fuseseră închise odată cu reluarea, *de jure*, a stării de război. Astfel, pe 2 noiembrie s-a anunțat reluarea reprezentațiilor la Cinema Eforie, unde erau programate pelicule franțuzești [68, p. 2]. În același număr și într-unul din următoarele al periodicului respectiv se anunța că, împreună cu unitățile aliate așteptate să sosească în Capitală, avea să vină și celebrul actor de origine română ce se afirmase pe scena pariziană, De Max, care, ca ofițer francez, avusese misiunea de talmaci al armatei de la Salonic [13, p. 2]. În completarea reprezentațiilor aveau, de acum încolo, să fie proiectate scene de actualitate din țară, de pe frontul românesc, cu generalii iluștri și cu familia regală<sup>1</sup> [69, p. 2].

Cu toate împilările și mizeriile cotidiene cauzate de lipsurile materiale și de abuzurile administrației militare, din punct de vedere al spectacolelor cinematografice și al actorilor ce au fost invitați la București, perioada ocupației nu a fost chiar atât de

neagră, iar locuitorii au avut constant posibilitatea de a evada din rutina și necazurile zilnice prin vizionarea celor mai recente și valoroase pelicule, ce le satisfăceau nevoile estetice și le ofereau câteva ore de relaxare, distracție și visare.

#### Notă

1. „Majestățile Lor Regele și Regina tuturor Românilor, precum și marii noștri generali Averescu, Grigorescu și Berthelot, în fruntea armatei Române, sunt obiectul unei vii manifestațiuni la cinema «Clasic» din Bulevard. În plus: Superbul Homunculus, partea a V-a, «Nimicirea omenirii».”

#### Referințe bibliografice

1. Biografie von Herbert Lewandowski. În: „Der Bund” 21. Morz 1976.
2. „Bukarester Tagblatt” nr. 24/ 7 Ianuarie 1917.
3. Cinematograful de stat bolșevic. În: „Scena” nr. 237/6 Septembrie 1918.
4. Ciobanu Nicolae. Cronologia Primului Război Mondial 1914–1919. București: Ed. Academiei de Înalte Studii Militare, 2001.
5. Comedia în arta cinematografică. În: „Scena” nr. 86/21 Decembrie 1917.
6. Die Seele des deutschen Film. În: „Film-Kurier”, 16 Iulie 1923.
7. Filmele Românești de război. În: „Scena” nr. 226/25 August 1918.
8. „Gazeta Bucureștilor” No. 20/3 Ianuarie 1917.
9. Lewandowski Herbert, Alwin Neuss. În: „Scena” Nr. 25/30 Ianuarie 1918.
10. Lewandowski Herbert, Cinematograful în România. În: „Săptămâna ilustrată” nr. 27/23 Ianuarie 1918.
11. Lumea filmului. În: „Scena” nr. 37/11 Februarie 1918.
12. Mișcarea Artistică în Franța. în: „Scena” nr. 261/30 Septembrie 1918.
13. Paal, De Max. În: „Scena” nr. 307/4 Noiembrie 1918.
14. „Scena” nr. 13/9 Octombrie 1917.
15. „Scena” nr. 34/30 Octombrie 1917.
16. „Scena” nr. 35/31 Octombrie 1917.
17. „Scena” nr. 36/1 Noiembrie 1917.
18. „Scena” nr. 52/17 Noiembrie 1917.
19. „Scena” nr. 53/18 Noiembrie 1917.
20. „Scena” nr. 60/25 Noiembrie 1917.
21. „Scena” nr. 65/30 Noiembrie 1917.
22. „Scena” nr. 69/4 Decembrie 1917.
23. „Scena” nr. 72/7 Decembrie 1917.
24. „Scena” nr. 74/9 Decembrie 1917.
25. „Scena” nr. 75/10 Decembrie 1917.
26. „Scena” nr. 77/ 12 Decembrie 1917.
27. „Scena” nr. 79/14 Decembrie 1917.
28. „Scena” nr. 83/18 Decembrie 1917.

29. „Scena” nr. 91/26 Decembrie 1917.
30. „Scena” nr. 95/30 Decembrie 1917, .
31. „Scena” nr. 2/3 Ianuarie 1918.
32. „Scena” nr. 5/6 Ianuarie 1918.
33. „Scena” nr. 22/26 Ianuarie 1918.
34. „Scena” nr. 25/30 Ianuarie 1918.
35. „Scena” nr. 28/2 Februarie 1918.
36. „Scena” nr. 31/5 Februarie 1918.
37. „Scena” nr. 33/7 Februarie 1918.
38. „Scena” nr. 36/10 Februarie 1918.
39. „Scena” nr. 38/12 Februarie 1918.
40. „Scena” nr. 42/16 Februarie 1918.
41. „Scena” nr. 58/ 4 Martie 1918.
42. „Scena” nr. 63/9 Martie 1918.
43. „Scena” nr. 65/11 Martie 1918.
44. „Scena” nr. 70/16 Martie 1918.
45. „Scena” nr. 72/18 Martie 1918.
46. „Scena” nr. 75/21 martie 1918.
47. „Scena” nr. 77/23 Martie 1918.
48. „Scena” nr. 87/4 Aprilie 1918.
49. „Scena” nr. 106/23 Aprilie 1918.
50. „Scena” nr. 114/1 Mai 1918.
51. „Scena” nr. 121/11 Mai 1918.
52. „Scena” nr. 133/24 Mai 1918.
53. „Scena” nr. 142/2 Iunie 1918.
54. „Scena” nr. 151/11 iunie 1918.
55. „Scena” nr. 172/2 Iulie 1918.
56. „Scena” nr. 191/21 Iulie 1918.
57. „Scena” nr. 233/2 Septembrie 1918.
58. „Scena” nr. 236/5 Septembrie 1918.
59. „Scena” nr. 240/ 9 Septembrie 1918.
60. „Scena” nr. 248/17 Septembrie 1918.
61. „Scena” nr. 255/24 Septembrie 1918.
62. „Scena” nr. 259/28 Septembrie. 1918.
63. „Scena” nr. 269/8 Octombrie 1918.
64. „Scena” nr. 277/ 16 Octombrie 1918.
65. „Scena” nr. 278/17 Octombrie 1918.
66. „Scena” nr. 293/2 Noiembrie 1918.
67. „Scena” nr. 302/12 Noiembrie 1918.
68. „Scena” nr. 305/2 Noiembrie 1918.
69. „Scena” nr. 307/4 Noiembrie 1918.
70. Tudor Caranfil. Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei 2. București: Ed. Polirom, 2009.
71. Veleanu A. Drama sentimentală on cinematografie. În: „Scena” nr. 89/ 24 Decembrie 1917.
72. Weinmann Rudolf. Despre film. În: „Scena” nr. 187/17 iulie 1918.
73. Wolfgang Jacobsen. Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte. Argon Verlag, Berlin, 1989.

## **Eroul liric în ipostaza de *alter ego* al creației lui Emil Loteanu: particularitățile dialecticii anima-animus**

### *Rezumat*

#### **Eroul liric în ipostaza de *alter ego* al creației lui Emil Loteanu: particularitățile dialecticii anima-animus**

Autobiografismul creației romantice se manifestă prin corelația „vis-arta”, mai puțin prin cea tradițională viață-artă. Or, artistul de această factură spirituală este impulsivat din interior să evoce nu realitatea imediată, ci efervescența visurilor și splendorile imaginației, deci să-și transsimbolizeze eroului său liric doar aspirațiile sale eroice, altruiste, mărețe.

Predominarea în palmaresul regizorului, prin ponderea valențelor confesionale, a chipului eroinei, nu a eroului, este consolidată de persistența, chiar obsesia maestrului de a cânta mitul eternului feminin în cele mai diverse versiuni și interpretări.

Apelând la „psihologia adâncurilor”, s-a constatat fenomenul: în ecuația protagoniștilor operei loteaniene, puterea caracterului, curajul, chiar și posesivitatea sunt mult mai decisive la personajele feminine, cele masculine cedând vigoriei și vitalității iubitelor sale. Pe de altă parte, eroii lirici se caracterizează prin stările de spirit asociate de secole sexului frumos: visători, sensibili, mereu supuși frământărilor și angoasei.

Această distorsiune antropologică explică situarea Femeii în ipostaza majoră a Axis Mundi, iar a bărbatului – în cea a fiului rătăcitor, care și-a uitat rolul. În cinematografia lui Emil Loteanu nostalgia mitului paradisiac al androginului este contracarată prin împuternicirea eroinelor lirice cu funcții de ocrotire și salvare a lumii, anume ele recuperând fisurile jumătății sale.

**Cuvinte-cheie:** erou liric, arhetipul Anima-Animus, autobiografismul artistului romantic, instinctul matern al salvării lumii, răsturnarea ecuației „femeie-bărbat”, catastrofa antropologică, femeia visurilor.

### *Summary*

#### **The lyrical hero in the alter ego hypostasis in Emil Loteanu's creation: the particularities of the anima-animus dialectics**

The autobiography of romantic creation is manifested through the correlation „dream – art” and less through the traditional „life – art”. The artist of this spiritual texture, is however, impelled from the inside not to evoke the immediate reality, but the effervescence of the dreams and the splendours of imagination, so to transmigrate to his lyrical hero only his heroic, altruistic, and great aspirations.

The predominance in the film director's records of the heroine's character, not of the hero's, through the weight of confessional valences, is reinforced by the master's persistence, even his obsession with the singing of the myth of the eternal feminine in the most varied versions and interpretations.

Appealing to the „psychology of the depths”, the following phenomenon has been stated: in the equation of the protagonists of Loteanu's works, the power of character, courage, even possessiveness are more decisive in feminine characters, the masculine ones yielding to the vigour and vitality of their loved ones. On the other hand, the lyrical heroes are characterized by the spiritual states associated with the beautiful sex for centuries: dreamers, sensitive, always subject to turmoil and anxiety.

This anthropological distortion explains the situation of the Woman in the major hypostasis of Axis Mundi, and of the man in that of the wandering son, who has forgotten his role. In Emil Loteanu's cinematography, the nostalgia of the paradisiac myth of the androgyne is countered by empowering the lyrical heroines with the functions of protecting and saving the world, they are the ones recovering the cracks of their second halves

**Key words:** lyrical hero, Anima-Animus archetype, romantic artist autobiography, maternal instinct of saving the world, overturning the „woman – man” equation, anthropological catastrophe, the dream woman.

Lidia Ghinzburg, celebrul exeget al fenomenului liric în artă, afirmă în cartea sa antologică „О лирике”: „Specificul lirismului constă în faptul că în actul creației omul este prezent nu numai ca autorul și obiectul imaginii artistice, ci și ca subiectul ei, inclus în structura discursului în calitate de element determinant”. Exemplele elocvente ale manifestării lirismului autoarea le regăsește în sfera romantismului, accentuând imperativul demersului de această filiație spirituală de a-și „disloca imaginația și inspirația în sferele idealului și al visului” [6, p. 160]. În aceeași ordine de idei, Mihail Bahtin, relevând profunzimile filosofice și psihanalitice ale relației autor-erou liric, atestă un alt fenomen de o importanță majoră când „reflecțiile autorului despre personaj se îndreaptă în interiorul plâsmuirii, văduvindu-l pe autor de transingrediența procesului constituirii și desăvârșirii propriului eu: „Iată de ce „autorul începe să aștepte de la eroul său liric întruparea revelațiilor propriului spirit și suflet” [5, p. 157]. Această întrepătrundere, la nivelul identificării și înrudirii totale, denotă un proces extrem de complex, chiar dramatic.

Or, afecțiunea autorului față de *alter ego*-ul său liric se confruntă cu ranchiuna subconștientă față de hoțul involuntar al trăirilor sale interioare. În cazul creației cinematografice, unde eroul liric își multiplică manifestările personalității prin expresivitatea concret-vizuală a imaginii filmice, regăsirea propriului eu al autorului în personajul liric, adică în Altul, este periclitată, nepremeditat, de șocul necorespunderii fatale a imaginii interioare despre sine cu cea exterioară evocată de actor – o persoană umană în carne și oase, cu o personalitate imanent deosebită. În ipostaza de erou liric, actorul nu recurge la o sintetizare rațională dintre eul său și tipologia diverselor fapte umane, ce-și manifestă ființa prin acțiuni și fapte, ci are drept sarcină relevarea universului interior de gândire și simțire al artistului neoromantic. Mai mult decât atât, interpretul este îndemnat de însuși prototipul (regizorul) să-i răpească din suflet cele mai îmbătătoare speranțe și visuri ardente, axate pe o zbuciumată căutare a idealului și a absolutului.

Astfel, proiectând *alter ego*-ului său liric în lumea tainică a visurilor, prototipul, volens-nolens, este impus să-l depoziteze în forul interior al unei alte ființe umane. Pe de altă parte, într-o asemenea operă de artă, intimitatea relației autor – alter ego este investită cu valențele originare „părinte – copil”. E o coeziune destinală, deoarece eroul liric al artistului romantic îl moștenește, îl continuă în spațiu și timp, îl face nemuritor. Și asta deoarece eroul liric este plâsmuit din cea mai răscolitoare și desăvârșită trăire spirituală: nostalgia lumii ideale.

Complexitatea caracterului exploziv al relației artistului romantic cu *alter ego*-ul său – eroul liric – se explică prin fragilitatea substanței ce-i predestinează existența: stările de spirit și trăirile sufletului. Asociindu-se disperatei interogații alter ego-ului liric al lui Mihail Lermontov – Mțiri, „Oare poți să-ți povestești sufletul?”, romanticii subjugă totuși toate mijloacele de expresie artistică anume acestui scop. Or, dezvăluirea vieții sufletului prin intermediul personajului cinematografic, care apare pe ecran în multitudinea manifestării făpturii sale fizice, spre deosebire de literatura cu caracterul sugestiv și convențional al poeziei verbale, trezește inopinat la autor o stare de confuzie cumplită în urma nerecunoașterii definitive în chipul cinematografic a propriei identități.

Aș îndrăzni să insist *ab inițio* asupra faptului că în palmaresul eroilor lirici ai regizorului Emil Loteanu domină, prin ponderea valențelor confesionale, chipul eroinei – nu cel al eroului. Am putea explica fenomenul predominării în cinematograful loteanian celor mai substanțiale stări de spirit ce certifică superioritatea psihicului și sufletului feminin prin persistența, chiar obsesia în creația loteaniană, a mitului eternului feminin în cele mai diverse derivate ale visului ontologic al înțelepciunii și eternității lumii. Pe de altă parte, luând în considerare că inima, nu rațiunea, trăirile afective inconștiente, nu conștiința, visul, nu realitatea, edifică cetatea crezurilor romantice, este lesne de observat că artistul de această factură este călăuzit din interior de arhetipul numit de Gustav Carl Jung – Anima, adică al imaginii bărbătești despre femeie de natură inconștientă, și caracter preponderent emoțional al erosului matern [2].

Or, Artistul, unicul dintre trăitorii pe pământ, este hărăzit să trăiască în zodia împlinirii (la nivel spiritual) mitului androgenului, fiindcă actul creației artistice este axat concomitent pe relevarea atât a personajului masculin, cât și a celui feminin. Desigur, dacă nu cunoști sufletul feminin nu ai cum să vorbești despre lumea prin spectrul sensibilității viziunii aparte a femeii, cum a făcut-o, cu brio, un Tolstoi, un Pușkin, un Flaubert, un Stendhal. Or, anume artistul recuperează în creație (nu și în viață!) plenitudinea existenței umane în unitatea feminin-masculin, când două jumătăți rătăcite în lume s-au întâlnit și s-au contopit într-o unitate supremă.

Anume Femeia este situată nu numai în centrul narațiunii, ci este prezentă în calitate de călăuză eternă a omenirii și purtătoarea sensului suprem al existenței umane. De aceea pierderea iubitei – un laitmotiv obsedant al creației maestrului, evocă ideea romantică a tragismului inerent al existenței.

Anume fatalitatea acestei pierderi semnalizează imanența statutului dramatic al eroinelor sale: Ioana este părăsită de primul său iubit, Leanca răpită, Rada și Olenika omorâte, Ana Pavlova, Veronica Micle mor prematur. Am constatat mai devreme cristalizarea mitului personal al lui Emil Loteanu – mitul dragostei neîmplinite cu cele mai profunde semnificații ancestrale, filosofice și psihologice, venite din spațiul paradigmatic al nunții mioritice. Se pare că, înflăcăratul artist a fost atât de fascinat de tragismul destinal al acestui mit încât a vegheat ca niciodată femeia-vis să nu devină o realitate, atât în viața afectivă a eroilor săi cât și în a sa proprie.

Astfel Ioana din „Poienile roșii” și Amparo din „Această clipă” – eroinele cinematografului loteanian al anilor '60, reprezintă, cu firescul aparte al unor interprete fără studii actricești, idealul femeii pudice, mândre, de o probitate etică și spirituală desăvârșită. Puritatea și inocența Femeii sunt cele mai incontestabile virtuți în care regizorul la cea oră crede cu toată înflăcărea. Cineastul descoperă în Ioana și Amparo acea stare feciorelnică unică în pragul primei iubiri, când persistă frica copleșitoare de a nu fi demnă de cel sortit. Neîntâlnind încă dragostea, ele nu se cunosc în calitate de jumătate a cuplului peren bărbat – femeie. În acest sens, răscolitoare devine în primul rând făptura Ioanei, Amparo suprimându-și nașterea femeii în condițiile istorice avane ale războiului civil din Spania. Păstorita Ioana însă, în gesturile, privirile, în tăcerea enigmatică și în legănarea corpului, emană paroxismul presimțirii primei iubiri. E o stare - limită în spațiul cumpenei existențiale pentru o femeie „a fi ori a nu fi”.

Ioana se înscrie perfect scenariului inițiatic, parcurgând toate treptele cunoașterii misterului primei iubiri. Una din cauzele receptivității exhaustive a Svetlanei Toma a rolului Ioanei constă în coincidența semnificativă stărilor de spirit unei june care încă nu a cunoscut iubire, dar trăiește frenezia premonițiilor „dulcilor dorințe”. Or, tânăra fată nu juca, ci își trăia istoria primei iubiri cu propriul „orășean” în făptura fermecătoare și efervescentă a regizorului Emil Loteanu. Nu era vorba deci de măiestria actoricească, ci de acea întrepătrundere între viață și artă, care a făcut posibilă surprinderea sentimentului duos când inima cântă. Cinematografia, fiind o artă care posedă valențe transcendente de a evoca cele mai tainice stări de spirit, a găzduit, cu o veridicitate aproape repertoriească, balansarea sufletului eroinei (dar și Svetlanei Toma!) între spaimă și încântare, tristețea pierderii statutului feciorelnic și nesațul unor zări noi și sentimente necunoscute.

Or, revelațiile splendorii primei iubiri și, în același timp, intuirea fragilității ei, anume din motivul că

era prea frumoasă ca să fie adevărată, mergeau braț la braț una cu alta. Ah, cât de bine înțelegea temerile juneții față de probele acestei călătorii inițiatică maestrul! Cât de singure în fața imensității dragostei se simțeau laolaltă Ioana și Svetlana Toma. Premonițiile triste se adevereau pe parcursul derulării subiectului filmului în toată amploarea – prima iubire nu are cum să aibă sorti de izbândă, mitul fericirii ca și cel al eternei tinereți dovedindu-se o nălucă. Erau dezolantele concluzii ale regizorului Emil Loteanu, care prin alter ego-ul său feminin își lua rămas bun de la tinerețea sa zbuciumată, flămândă la propriu și la figurat, dar cu ochii înflăcărați de credință în rosturile majore ale vieții, dar și de visul imanentei fericiri. Iar dacă viața a fost crudă cu el, regizorul se simte în drept să se răzbune pe prima sa Galatee, Ioana – rod al celor mai frumoase visuri ale vârstei neprihănite.

Si, totuși, Loteanu preferă să se autoamăgească, continuând cu zel căutarea femeii ideale. Nu se dă învins, explorând spațiile mai pitorești și enigmatice. Anume din speranța de a regăsi totuși întruchiparea desăvârșită a eternului feminin de o forță inepuizabilă s-au înfiripat Amparo, Leanca, Rada, Olenika, Ana Pavlova, Veronica Micle. Persistența complexului lui Pygmalion în funcțiile sale, preponderent recuperatoare, îl călăuzește, epuizând duioșia, sinceritatea, sacralitatea femeii-inger, să-și cioplească Galateele dintr-un material mai rezistent și durabil. Astfel și apare galeria de eroine dârze, cu o personalitate puternică, integre și rebele, care eclipsează prin vigoare și curaj personajele masculine. Anume prin această inversare a firilor eroilor titulari se explică paradoxul preponderenței profesionale a eroinei lirice în discursul loteanian, care de fapt confirmă o legitate evidentă: personajele feminine ale lui Emil Loteanu sunt purtătoare a mai multe calități și manifestări, considerate exclusiv bărbătești.

În ecuația Ioana – „Orășeanul”, Amparo – Mihai Adam, Leanca – Toma Alistar, Rada – Zobar, Olenika – Kamîșev, puterea caracterului, curajul, chiar și posesivitatea (mai ales la Leanca și Rada) sunt mai decisive și pregnante în personajele feminine, cele masculine cedând vigoriei dar și vitalității, jumătății sale. Astfel, particularitățile paradoxale, dar și justificate de evoluția dialecticii „Anima-Animus”, în ultimele secole ale mileniului doi, confirmă inevitabilitatea femininocentrismului creației filmice a lui Emil Loteanu.

Anume în Femeia, Loteanu regăsește eroina lirică ideală pentru a găzdui temperamentul său de o virilitate excepțională în dorința nestăvilă de a cuceri lumea și de a câștiga prin artă pariul nemuririi. Pe de altă parte, lirismul copleșitor, sensibilitatea, chiar vulnerabilitatea omului în fața vicisitudinilor vieții

și a destinului sunt extrapolate preponderent în spațiul eroului liric – Mircea Lașcu, „Orășeanul”, Mihai Adam, Toma Alistar, Loico Zobar, Dmitri Kamișev, Mihai Eminescu. Făpturile acestea, atât de fermecătoare, creative, nobile, nu posedă însă arta de a trăi, de care sunt hărăzite din plin eroinele, ci își duc sorocul cu înfrigurarea celor ce presimt imanența înfrângerii. De aceea, intuitiv, toți acești eroi resping dragostea, rămânând astfel fără jumătatea sa, adică neconsolidați, descoperiți în fața calvarului vieții.

Când e vorba de Amparo – eroina filmului „Această clipă”, constatăm o oarecare superficialitate în configurarea chipului tinerei patriote a Spaniei. Deși, și de data aceasta (cum va fi și în viitor), Loteanu invită în film nu o actriță, ci o personalitate umană – pe matematiciana Maria Sagaidac, care, prin tăria de caracter și sobrietate, este de fapt mai degrabă un tip de femeie dominată exclusiv de virtuțile lui Animus. Poate de aceea, deși frumoasă, gîngășă, emanând parfumul altor zări (Amparo e o partizană spaniolă), devenind impulsul major în regenerarea spirituală a lui Mihai Adam, impresionează nu în calitate de eternă iubită, ci femeia-om, de aceea se și mizează mai mult pe dezvăluirea trăsăturilor ei civice, nu celor lirice. Pe Amparo o succedă Leanca nebună din pelicula „Lăutarii”, prezentă în film, ca și iubitul ei Toma Alistar, în trei ipostaze: Leanca – copil, Leanca – jună, Leanca – bătrână.

Fiind una dintre cele mai răvășitoare eroine din palmaresul loteanian, complexitatea sugestivă și simbolică a prezenței sale pe ecran se datorește nu atât jocului Olgăi Câmpeanu – Leanca jună, care nu este hărăzită din interior de temperamentul excepțional al eroinei sale, ci forței trăirii iubirii disperate față de ea a lui Toma, în primul rând, dar și virtuozității montajului, și muzicii, însuflețirii peisajului, și, nu în ultimul rând, talentului actriței Galina Vodeņițkaia – interprete Leancăi în bătrânețe, care a reușit, prin evocarea intensității nostalgiei iubirii pierdute, să dezvăluie dramatismul sfâșietor al dragostei răpite. În „Lăutarii”, pentru prima oară cu atâta evidență, chipul Femeii devine nu numai *axis mundi*, ci și axa creației, Leanca devenind pentru Toma Femeia visurilor, care se pretează cel mai mult pentru a fi Muza artistului. Spre deosebire de excelarea Animei regizorului în halourile sacre ale Fecioarei, proiectate asupra Ioanei și Amparo, Leanca conține deja ecourile, oarecum refulate în eroinele precedente, de factura dionisiacă care determină efervescența magică a celor mai puternice trăiri umane cum at fi atât patimile iubirii, cât și extazul creator.

O altă eroină – Rada, clădită deja în exclusivitate pe filonul dionisiac, apare în plină maturitate a harului regizorului în condițiile complexe ale refugiului-

exil și ale acerbei concurențe în cadrul „Mosfilm”-ului, când apar primele semnale ale prăbușirii a două mituri călăuzitoare în creația neoromanticii a lui Emil Loteanu: mitul eternei libertăți și mitul eternului feminin. Rada, spre deosebire de Ioana și Leanca, este adusă pe ecran nu la vârsta juneții sensibile și vulnerabile *sui generis*, ci în cea a apogeeului feminității. Deoarece Loteanu vorbește în filmele sale mereu despre o singură femeie, cea a visurilor sale, în „Șatra” parcă reînvie Leanca furată de la Toma Alistar, care nu a avut noroc s-o cunoască în plină înflorire, dar bănuia, din spectrul paraxismatic al unui îndrăgostit pe viață, splendoarea ce va răsări peste lume. Rada recuperează această nedreptate sfruntată.

Este semnificativ că rolul acestei răzvrătite îl interpretează aceeași Svetlana Toma, dar, vai, cât de puțin a păstrat interpreta din duioșia blândeții ochilor de căprioară ai Ioanei! În „Șatra” se produce o izbucnire senzațională a unui temperament estompat sau nebănuț de regizor anterior. Actrița, inopinată, nu numai că nu-și deplânge inocența și fragilitatea de altădată, ci se eliberează conștient de idealismul reveriilor primei sale eroine într-o excela în lumina efervescentă a unei eroine triumfătoare, căreia îi aparține tot universul. Un imbold intuitiv, ghidat de Emil Loteanu, îi atribuie rolului Radei un statut recuperator și pentru acele goluri din viața și destinul Leancăi furate de la Toma Alistar anume când tinerețea scânteietoare abia se înfiripa în făptura-i feciorelnică. Rada emană parcă niște momente visate, nu și trăite, ale predecesoarei sale... Or, ponderea imaginii Radei se susține implicit prin fructificarea acelei stări de spirit încântătoare ce s-a întrevăzut deja la Leanca, dar a atins apogeu la Rada – „Lumea este a mea”. Cu părere de rău, această încredere în viitorul scilipitor își pierde pe parcurs invincibilitatea, deoarece, cum am menționat mai devreme, „Rada a știut să-și demonstreze statutul reginei de șatră oprind cu forța privirii galopul cailor înfierbântați, dar în calitate de iubită până la urmă a eșuat, nefiind în stare să oprească caii destinului” [3, p. 54].

Forța excepțională de seducere a Radei, înzestrată de taina originilor, o situează involuntar în rândul scilipitoarelor femei fatale, cum ar fi o Manon Lesco, o Esmeralda, o Carmen – ostatice scenariului neînduplecat al splendorii feminine, sortite morții tragice. Acelei femei, care predestinează și celora ce o iubesc să-i urmeze calea necruțătoare în neființă. Rada emană splendoarea unei frumuseți ingenue ce-l preface în rob nu numai pe pasionalul Loico Zobar, ci și pe nobilul, atât de vrăjit din prima clipă de Rada, încât este în stare să-i arunce la picioare averea, reputația, chiar și viața. Sugestivitatea filmului evocă, în făptura-i încântătoare prin firescul existen-

ței în sânul naturii, nostalgia paradisului pierdut al începuturilor, proprie oricărei ființe umane cu suflet și imaginație. Anume Femeia – stăpâna lumii, întrupată în Rada, devine călăuză spre recuperarea acelor zări pierdute. Omorând-o, Zobar văduvește lumea de întruchiparea visului suprem al regăsirii frumuseții absolute. Și totuși, anume Rada, cea frântă în zbor, rămâne biruitoare în lupta orgoliilor îndrăgostiților, deoarece moare integră și neînfrântă, spre deosebire de Zobar, devastat de cel mai mare păcat omenesc, moștenit de la Cain, comis celeia pe care a iubit-o mai mult decât viața, dar mai puțin decât propriul orgoliu de bărbat.

Fenomenul dialogului interior între eroinele sale lirice, atât de impresionant la Emil Loteanu, denotă zbuciumul căutării idealului vieții. Pe de altă parte, anume rezonanța în mândra Rada a eroinelor filmelor premergătoare constată o perpetuă vină a regizorului față de Galateele sale părăsite. În aceeași ordine de idei, Olenika din „Dulcea și tandra mea fiară” devine un personaj-sinteză prin asimilarea imaginii angelice a Ioanei, sfârtecate de rebeliunea Leancăi și posesivitatea Radei. Oscilând între revelațiile femeii în ipostaza sacră și premonițiile ursitei eroinei fatale, Olenika devine o eroină axată pe paroxismul contrariilor. Or, eroina, cu chip de înger, este ambiționată, la fel ca Rada, să cucerească lumea, amândurora fiindu-le dat să trăiască într-o perioadă când agonizează o epocă istorică, iar omenirea nu mai știe pe ce cale să o ia. Iată de ce fiecare dintre personajele masculine ale filmului o percep pe eroină ca pe acea ancoră care ar acua corabia vieții lor, protejând-o de vârtoarea ucigătoare a lumii în descompunere.

Am vorbit anterior despre caracterul pygmalionic al creației regizorului la modul general [4], evidențiind tristul paradox în aproape toate filmele sale efectul pygmalionic, atât de efervescent într-o operă de artă, aprofundează sentimentul zădărnirii căutării femeii viselor sale în viață. Aprinzând flacăra primei iubiri la Svetlana Toma, Olga Câmpănu, Galina Beleaeva, deși în artă era crud cu ele, condamnându-le la despărțire, răpire, chiar omor, în viață căuta să repare vitregia destinelor eroinelor sale. Însă, de fiecare dată, se lăsa păgubaș, ne mai regăsind Femeia ideală în chipurile reale ale interpretelor. Galateile sale, continuându-și destinele stelare în poezii și filme, în existența lor zi de zi risipindu-și reveriile feerice. Ca să nu fie devorate de cruzimea realității, chipurile adorate, regizorul era impus să le părăsească, situându-se ca și alter ego-ul său Toma Alistar în preajma destinului mioritic... Această condiție luciferică, pe care a îmbrățișat-o cu ardoare, îi producea cel mai mare chin omenesc, dar garanta perenitatea harului artistic [7, p. 132].

Autobiografismul filmelor lui Loteanu – una dintre cele mai impresionabile trăsături ale discursului său, se răsfrânge în modul cel mai evident și în eroul său liric. Tipologia eroului liric al regizorului se înscrie, cu aceeași elocvență, în spațiile consacrate eroice, dar și în cele ale eternului iubit și artistului damnat. Eroul liric, astfel, în calitate de alter ego excelează în spațiile de o deosebită rezonanță: cel al altruismului eroic, cel al iubitului, condamnat la pierderea Euridicii sale, și cel al marelui singuratic. Deja Mircea Lașcu din filmul de debut al lui Emil Loteanu inaugurează preeminența unui erou liric sensibil, visător, vulnerabil chiar și în postura sa eroică a unui luptător pentru fericirea lumii. În acest personaj, Emil Loteanu dezvăluie cu lux de amănunte intensitatea trăirii personale a crezurilor ademenitoare ale mitului eternei revoluții. De fapt, regizorul îl înscrie pe Mircea Lașcu în contextul eroilor-martiri ai pasiunii romantice de a schimba lumea.

Motivele autobiografice se fac văzute din primele scene, când ofițerul român emigrează în Basarabia pentru a participa personal la revoluția rusă, concepută de el ca o probă inițiativă în vederea transformării Haosului în Cosmos. Loteanu se recunoaște în acest erou anume în oglinda acelorași impulsuri ale romantismului revoluționar al lui Mircea Lașcu, confirmând, tangențial, sensul major al revenirii în Basarabia prefăcută deja în RSSM a junelui idealist în 1952. Prin puterea pătrunderii în forul interior, de o noblețe aleasă, al lui Mircea Lașcu, Emil Loteanu plămăiește cu inspirație imaginea mărinimoasă a unui veritabil intelectual, investit atât de caracteristicile universale, cât și de cele ancestrale.

În următorul său film, „Poienile roșii”, Emil Loteanu, deslușind în adâncurile ființei sale paradoxul de a purta în sine vocația cântării eternului feminin, fără să-l recunoască în viață, întrupează această nesăbuiță bărbătească în făptura celui de al doilea erou liric – „Orășeanul” Andrei Gruia. Cu un impresionant dram de sinceritate surprinde infantilismul, superficialitatea, chiar și un grad de lașitate al alter ego-ului său liric ispășind împreună cu el vina pentru sacrilegiul comis față de Ioana – emblematica sa eroină la paragraful tinereții rănite.

Temperamentul furtunos al regizorului nu poate însă să admită la acea oră adevărul ce i s-a relevat. Iată de ce el năzuiește să demonstreze lumii, dar și sie însuși validitatea bărbatului în sfera iubirii. Din această necesitate recuperatoare, cu un iz ascuns de autoamăgire, se întrupează Toma Alistar și Loico Zobar, dar și, într-o oarecare măsură, Mihai Adam, consolidându-se în făpturile bulversante ale cinematografului loteanian ale unor eterni îndrăgostiți, care pun pe altarul dragostei propriul destin și chiar viața.

De același potențial providențial al dragostei bărbătești devotate și pasionale sunt hărăziți Loico Zobar, dar și cel mai împătimit și orbit de sublimul sentiment alter ego al regizorului – Toma Alistar. Emil Loteanu, prin intermediul acestor cavaleri ai visului mării iubiri, evocă însă imanența dragostei neîmplinite ca o tristă certitudine a existenței umane. Această filosofie, determinată de tragismul inerent al finitudinii vieții, proprie în cea mai mare parte simțirii romantice a lumii în calitate de oponent neînduplecabil al visului fericirii, îl determină pe Loteanu să certifice catastrofa globală a înstrăinării de univers anume prin fatalitatea pentru existența umană, dar și arta neîmplinirii mesajului androgin. Or, cum certifică Mircea Eliade: „Feminitatea” ca și „masculinitatea” e un mod de a fi particular ... acest mod particular este obligatoriu precedat de un mod de a fi total. Când avem de a face cu creatori se pare că accentul cade pe capacitatea de a crea... simțită ca o plenitudine nediferențiată – stare primordială” [1, p. 266].

Apogeul căutărilor asidue ale întruchipării unui bărbat adevărat al neamului devine făptura măreață și tragică a creatorului anonim Toma Alistar, acel erou liric prin care destăinuirile sufletului artistului ating culmea dialogului cu lumea, deoarece nu există nici un rost existențial de importanță primordială care să nu fie luat în dezbatere: dragostea neîmplinită, viscoalele vieții, dezacordul dramatic dintre vis și realitate, vicisitudinile destinului, chemarea, singurătatea profetului, eterna căutare a sensului prezenței în lume etc. etc. Triada clasică prototip – autor – erou în configurarea protagonistului din „Lăutarii” înregistrează atât un grad suprem al conexiunii, cât și un inerent caracter paradoxal, deoarece se clădește pe o sinceră venerație și divinizare, dar și o tactică gelozie față de acela ce a cucerit Olimpul artei. Toma Alistar, conținând chintesența imaginii ideale a eroului spiritual al neamului, cu timpul, devine o oglindă vrăjtită, în care tot mai des evită să se uite cineastul, damnat de eterna spaimă de a nu coresponde alter ego-ul său liric desăvârșit.

Galeria de protagoniști loteanieni, compusă din palmaresul de glorie al națiunii: haiducii, lăutarii, intelectualii idealisti, poetul neamului Mihai Eminescu, se completează în ultimele decenii de personaje masculine greu de închipuit anterior. Căderea și dezagregarea chipului Bărbatului adevărat se produce laolaltă cu detronarea mitului eternului feminin în filmul destinal pentru creația și viața sa personală „Dulcea și tandra mea fiară”. Pare-se că întâlnirea cu opera lui Cehov a însemnat un reviriment în însăși substanța intimă a crezurilor sale. Ajuns la mijlocul vieții sale, cum ne sugerează geniul lui Dante, și Emil Loteanu s-a „rătăcit într-o pădure obscură”.

Or, fără să-și dea seama până la capăt, cineastul întreprinde o confesiune în spațiul celui mai tensionat domeniu al existenței umane – relația bărbat-femeie, dezvăluind propriile atitudini, pasiuni, obsesii, dar și preeminența spiritului posesiv, consecințele cursei pygmalionice.

„Dulcea și tandra mea fiară” semnaleză imanența transsimbolizării discursului preponderent romantic într-o structură complexă și paradoxală prin armonia contrariilor. Sesizăm în premieră reprofilarea alter ego-ului liric al regizorului din spațiul ideal al armoniei feminine în cel haotic și inconsecvent al personajelor masculine. Așa se întâmplă deoarece aici se produce o înstrăinare de alter ego-ul său feminin, deoarece Olenika, evocând acea duplicitate care, deși inerentă firii majorității bărbaților, nu este admisă sexului frumos.

Emil Loteanu își pierde elanul de a-și proiecta cele mai frumoase visuri unei tinere, deși încântătoare, dar dominate de Anima în ipostaza ei demonică. Este extrem de dureroasă, conștientizarea căderii imaginii Femeii ideale de pe pedestalul instaurat de romantici, care se produce parcă în afara voinței regizorului ca o izbucnire a premonițiilor inconștientului, ce nu mai poate fi îmblânzit de utopii și reverii. Totuși, deși aproape disperat, regizorul îi atribuie Olenikăi statutul îngerului decăzut.

Pe de altă parte, în acest film se schimbă radical și imaginea celui de al doilea univers antropologic, care aparține lumii bărbătești. Alter ego regizorului se divizează în cele trei personaje, deoarece, cum am semnalat mai devreme, el se identifică temerar cu fiecare dintre ele. Dezintegrarea ființei bărbătești: cinică și superficială (cneazul), voluptuoasă și suferindă (pădurarul), răzbunătoare a unui romantic dezamăgit (Kamîșev), diagnostichează descoperirea regizorului în sinele său interior atât ale înstrăinării de virtuțile mitului eternului feminin, cât și dezamăgirea în idealurile bărbăției perfecte. Autobiografismul de filiație psihanalitică se evidențiază anume printr-un necruțător examen de conștiință ce și-l face regizorul sie însuși, cel mai controversat personaj Kamîșev devenind acel erou liric ce relevă cel mai exhaustiv profunzimele conflictului interior al artistului Loteanu cu sine. Anume Dmitri Kamîșev, evocă traiectoria dramatică a istoriei sufletului regizorului: de la victorioasa credință în preeminența înălțătoarelor virtuți romantice până la condiția unui cinic, în care se ascunde un spirit rătăcitor ce se răzbună pentru visurile răpite de proza vieții.

Evident, în acest film Emil Loteanu își revendică, pentru a-i găsi explicația, statutul său de Don Juan. Triplarea alter ego-ului în cele mai tipice caractere bărbătești îi permite să iasă din cercul pro-

prilor victorii și înfrângeri pe tărâmul dragostei în spațiul polidimensional al secolului al XX-lea, unde s-a constatat prin mai multe opere de artă excepționale imposibilitatea împlinirii mitului androgenului. Fără să-și dea seama, cum certifică propriile mărturii, alegerea povestirii „Drama la vânătoare” a lui Cehov semnifică maturizarea conștiinței de sine a artistului, care simte o necesitate vitală de a-și raporta crezurile venite din spațiul ancestral cu cele universale prin capacitatea unică a marelui scriitor de a-și extrapola mesajele umanistice în profunzimile scrutărilor psihanalitice firii personajelor sale. Dmitri Kamîșev devine primul alter ego al lui Emil Loteanu, care si-a risipit virtuțile spirituale și morale. Totuși, Emil Loteanu are curajul să nu încerce să se amăgească pe sine însuși și, demonstrând cel mai acut simț de autocritică, urmărește cu luciditate traiectoria tragică a prefigurării acestui personaj romantic într-o bestie criminală.

Inversarea rolurilor în ecuația bărbat – femeie denotă atât repercusiuni universale cât și cele ancestrale. Or, în panteonul personajelor arhetipale românești se evidențiază, prin mesajul său ființial, eroul nostalgic, eclipsând valențele eroice ale celui cuceritor și salvator, ceea ce duce *ab initio* la o metamorfoză nepremeditată a statuturilor feminine și masculine ale ființei umane. Or, când e vorba de preeminența chipului bărbatului-salvator al lumii în halourile eroicului, cum se întâmplă la alte popoare, cel al femeii se configurează implicit în albia unor slăbiciuni mișcătoare și capricii fermecătoare, când însă este vorba de preeminența filierei lirice în tonalitatea nostalgică a arhetipului bărbatului român, schimbarea radicală a coexistenței Anima – Animus devine un imperativ.

Literatura română a secolului trecut demonstrează cu lux de amănunte că paradigma iubirii disperate, până la uitarea de sine, în arta românească se regăsește cu o frecvență mult mai intensă la eroinele povestirilor de dragoste, cum ar fi Matryi, Uruma, Adela, Lolerei, Doamna T. etc., personajele masculine nefiind în stare să răspundă uraganului de energie spirituală și sexuală, ce, din instinctul de conservare, le trezește o frică atavică. În romanele lui Zaharia Stancu, Mircea Eliade, Ionel Teodoreanu, Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, dar și în opera lui Ion Druță, Grigore Vieru, Emil Loteanu, anume bărbații nu posedă arta regăsirii și contopirii cu altă persoană, deci a refacerii unui tot întreg, rămânând eternii vinovați că nu se produce reintegrarea jumătăților providențiale. Și dacă Andrei Gruia o concepe pe Ioana doar în cadrul peisajului baladesc al munților Carpați, nicidecum și ale celui urban, Toma Alistar și Loico Zobar, deși sunt dotați de același har al tră-

irii pasionale a iubirii, nu dețin forța să lupte pentru fericirea sa.

Deși personajele masculine îndeplinesc funcția majoră a consacrării eroice (neînfricării revoluționari Mircea Lașcu, Ștefan Mugar, Fane Felinaru – „Așteptați-ne în zori”, Mihai Adam – „Această clipă”, Radu Negostin – „Lăutarii”, Loico Zobar – „Șatra”), anume relațiile lor cu femeile denotă fenomenul când Femeia este situată tot mai pregnant în ipostaza majoră a *axis mundi*, iar bărbatul în cea a fiului rătăcitor, care și-a uitat rolul. Din spectrul mesajului testamentar și mântuitor al mitului androgenului, femeia, sortită de Dumnezeu să recupereze „golurile” în ființa bărbatului, își asumă misiunile nefirești, deoarece altfel jumătățile, afectate de fisurile uneia dintre ele, nu vor putea fi „lipite”, formând entitatea providențială.

Paroxismul inversării rosturilor eterne ale existenței umane întrepătrunde subtextul narațiunii filmului „Dulcea și tandra mea fiară”, unde personajele masculine, toți ca unul obsedați de fermecătoarea Olenika, demonstrează atrofierea priceperii native de a o cuceri altfel decât omorând-o. Este semnificativ că acest film confesional este turnat la Moscova, în perioada când refugiul necruțător s-a transformat într-un exil dublu din patria istorică (Basarabia) și din patria artistică (neoromantismul), deoarece toate speranțele că smogul stagnării neînsuflăte va fi sfârtecat de aerul tare de munte al veritabilei arte, care va tămădui societatea bolnavă, s-au risipit. Autobiografismul filmului constă însă și în necesitatea interioară de a-și face examen de conștiință anume la paragraful cel mai intim și dureros – vina față de aceea pe care a venerat-o cu ardoare – Femeia.

Or, disperat de începutul detronării celui mai îndrăgit mit al său – cel al eternului feminin, Emil Loteanu, demonstrând puterea nebănuită de a-și asuma și un înalt grad de culpabilitate, sugerează involuntar un adevăr trist – imposibilitatea salvării Bărbatului de Femeia ideală, imaginea căreia, dar și viața reală, a fost pângărită tocmai de el pe parcursul secolelor. De aici, traiectoria dramatică a chipului eroinei lirice de la idealul Fecioarei Maria la conceperea femeii, în ipostaza Mariei Magdalena –victimei voluptății bărbătești.

Am remarcat mai devreme că această catastrofă antropologică a avut un impact asupra mai multor scriitori din spațiul românesc. Loteanu, neintenționat și poate fără să-și dea seama, se raliază meditațiilor în această sferă, îmbogățind-o cu intuiții și sugestii frapante, printre care cea a stabilirii motivului răsturnării ierarhiilor milenare, în miezul căreia stă motivul profund al instinctului matern de restabilire a armoniei, afectate de prorocirile acerbe ale „sfârșitului lumii” de către fiii rătăcitori – bărbații.

Or, eroinele lirice ale lui Emil Loteanu: suavă, dar integră și viguroasă, Ioana, eroică Amparo, rebele Leanca și Rada, într-o altă coloratură Olenika, Veronica Micle și Ana Pavlova, demonstrează cu lux

de amănunte schimbarea sensurilor duetului etern bărbat – femeie, când anume ele sunt impuse să-și însușească în întregime funcțiile de ocrotire a vieții și a viitorului omenirii.

### **Referințe bibliografice**

1. Eliade M. Mitul eternei reînnoiri. Mituri, vise și mistere. Eseuri. București: Editura Științifică, 1991.
2. Jung C.G. Arhetipurile și inconștientul colectiv. București: Trei, 2003.
3. Plămădeală A.-M. Creația cinematografică a lui Emil Loteanu: opera deschisă. Natura în ipostaza *alter ego*-ului discursului filmic. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale*, 2016.
4. Plămădeală A.-M. Discursul neoromantic al lui Emil Loteanu, prin spectrul psihologiei creației. În: *Arta, seria Arte audiovizuale*, 2009.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1974. / Bahtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moskva: Iskusstvo, 1974.
6. Гинзбург Л. О лирике. Москва: Искусство, 1979. / Ginzburg L. O lirike. Moskva: Iskusstvo, 1979.
7. Манн Т. Страдание и величие Вагнера. Собрание сочинений в X т., т. IX, Москва: Художественная литература, 1960. / Mann T. Stradanie i velichie Vagnera. Sobranie sochineni v X t. Moskva: Khudojestvennaia literatura, 1960.

## Un „bumerang estetic” sau valorificarea artelor prin film

### Rezumat

#### Un „bumerang estetic” sau valorificarea artelor prin film

Se știe că la afirmarea cinematografeiei drept artă și-au dat concursul toate genurile de artă (artele plastice, arta teatrală, arta muzicală, literatura) pentru ca ulterior această sinteză – cinematografia, prin filmul despre artă, să contribuie pregnant la evoluția și, în mod special, la procesul de valorificare a tuturor artelor. Acest *bumerang estetic*, prea puțin cercetat în filmologie, se conține în filmul despre artă – o categorie deosebită în evoluția filmului de non-ficțiune, fiind condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie filmică, adaptate sau împrumutate din arsenalul limbajului cinematografic, dar și prin elaborarea de noi viziuni. În filmul despre artă, cineastul operează deja cu repercusiunile unei interpretări sau concepții al autorului operei, ce s-a aflat la baza filmului. În acest caz, se produce un proces complex de interpretare a interpretărilor sau o reinterpretare prin intermediul unui nou limbaj – cel cinematografic (reanimarea imaginii, iluminarea, cadrulul, unghiulația ș. a.).

Aceste filme ne oferă posibilitatea de a ne convinge de funcționarea, din punct de vedere artistic și estetic, a mecanismelor acestui proces de conexiune a artelor, de transferare a operei originale în limbaj audiovizual, într-un produs cu existență estetică autonomă, realizându-și scopul său polifuncțional ce conține importante componente, cum ar fi valorificarea patrimoniului cultural, conservarea imaginilor operelor de artă, cultivarea cunoștințelor estetico-artistice ale consumatorilor de frumos ș. a.

**Cuvinte-cheie:** sinteza artelor, limbaj cinematografic, film despre artă, reinterpretare, limbaj audiovizual.

### Summary

#### An "aesthetic boomerang" or the valorisation of arts through film

It is known that all kinds of art (plastic arts, theatrical art, musical art, literature) contributed to the affirmation of cinematography as art so that later this synthesis – cinematography, through the film about art, – to make a significant contribution to its evolution and in particular, to the process of valorising all the arts. This aesthetic boomerang, too little researched in filmology, is contained in the film about art - a special category in the evolution of the non-fiction film, being conditioned by the use of various techniques and modalities of film expression adapted or borrowed from the arsenal of cinematic language, but also through the creation of new visions. In the film about art, the filmmaker already operates with the repercussions of an interpretation or conception of the author of the work, which is at the basis of the film. In this case, there is a complex process of interpreting the interpretations through a new language – the cinematic one (reanimation of the image, illumination, cadre, angles, etc.).

These films give the opportunity to convince us of the artistic and aesthetic functioning of the mechanisms of this process of connection of the arts; the transfer of the original work in audio-visual language into a product with an autonomous aesthetic existence, realizing its multi-functional purpose, which contains important components such as the valorisation of the cultural heritage, the preservation of the images of the works of art, the cultivation of the aesthetic and artistic knowledge of the consumers of the beautiful, and so on.

**Key words:** synthesis of arts, cinematic language, film about art, reinterpretation, audio-visual language.

Faptul că filmul a generat pe baza procesului de asimilare organică a celor mai importante genuri de artă (artele plastice, arta teatrală, arta muzicală, literatura) demult a devenit un adevăr axiomatic. Sintetizarea artelor a condiționat genetic formarea tuturor componentelor artei cinematografice, impunând-o, totuși, să-și găsească limbajul său, modalitățile proprii de redare ale celor mai diverse micro- sau macroprocese și fenomene din universul umanității. Acest proces a fost și rămâne a fi în atenția cineaștilor și teoreticienilor de film.

Încă la 1929, Serghei Eisenstein, celebru cineast și teoretician al artei filmului, demonstra că cinematografia, comparativ cu celelalte arte, manifesta mari posibilități de expresie și constituie un stadiu superior de realizare artistico-estetică „...fiind o sinteză a tuturor artelor, sinteză pe care grecii au pierdut-o, pe care Diderot s-a străduit, fără succes, s-o regăsească în operă, Wagner – în drama muzicală, Skriabin – în concertele cromatice” [9, p. 85].

Chiar de la începuturile cinematografeiei s-a conștientizat că procesul de sinteză în cadrul filmului este unul de confluență, deoarece filmul, la rândul său, exercită influențe considerabile asupra constituției artelor ce l-au generat. Serghei Eisenstein este unul dintre primii exegeți care a elucidat influența filmului asupra artelor mai importante – ceea ce se referă direct la filmul despre artă: „Filmul pentru sculptură e un lanț ce alternează formele plastice, ieșind, în fine, din imobilitatea seculară.

Pentru pictură filmul nu-i numai o soluționare a problemei mișcării imaginii, dar și o realizare a unui gen nou de artă plastică, artă ce evoluează într-un spirit liber, alternând, transformând și trecând una în alta forme, tablouri și compoziții – fapt posibil înainte numai muzicii. Muzica întotdeauna a posedat aceste posibilități, dar numai cu afirmarea cinematografeiei revărsarea ei melodioasă și ritmică obține posibilități expresiv vizuale, plastic sensibile și concret exprimate (...).

Pentru literatură e aceeași extindere a scriiturii severe a unei poezii și proze perfecte pentru un nou domeniu, unde, totuși, imaginea dorită se materializează nemijlocit într-o percepere audiovizuală.

...Numai aici se contopesc într-un tot unic toate acele elemente spectaculoase, care erau inseparabile la zorii culturii și pe care teatrul s-a străduit minuțios să le unească” [9, p. 86-87]. După o experiență mai îndelungată în arta filmului Eisenstein va menționa: „Numai aici, în film pentru prima dată s-a realizat o veritabilă artă sintetică – artă a unei sinteze organice prin esența sa” [9, p. 97].

Acest proces a fost elucidat de către teoreticieni, oameni de artă și cultură, cineaști la diversele stadii

ale evoluției artei cinematografice. Spre exemplu, esteticianul german Walter Benjamin, încă în prima jumătate a secolului trecut, ocupându-se cu teoria reproducerii operelor de artă, afirma: „Punând în criză întreg sistemul precedent al artelor, cinematograful oferă o reconsiderare critică și revoluționară a ceea ce înseamnă artele astăzi, modifică miraculos noțiunea de Artă” [6, p. 32]. Reputatul lingvist Roman Jakobson concluziona: „Asistăm la nașterea unei noi arte. Ea crește văzând cu ochii. Se eliberează de artele mai vechi, ba chiar începe să exercite asupra lor propria sa acțiune, își creează propriile norme, propriile legi, pentru a le viola după aceea în mod deliberat” [4, p. 33].

Cineastul și criticul de film Sorin Ilieșiu afirmă inspirat: „Filmul – copilul teribil al artelor, este a șaptea artă, fiindcă s-a născut din celelalte și fiindcă în el regăsim câte ceva din fiecare. A șaptea artă s-a născut prin filiație directă față de artele materne și totodată moșitoare ale filmului. Apoi, prin renașterea în film a celorlalte arte, și filmul a renăscut a doua oară. Artele materne au fost recreate chiar de propria lor creație, devenind fiice adoptive ale artei filmului. Dacă nașterea fotografiei a determinat, începând din secolul XIX, rescrierea esențială a istoriei artelor plastice, nașterea filmului a impus de un secol încoace regândirea și redefinirea tuturor celorlalte arte” [4, p. 32]. Astfel, la afirmarea cinematografeiei ca artă și-au dat concursul toate genurile de artă pentru ca ulterior cinematografia, prin filmul despre artă, să contribuie pregnant la evoluția și, în mod special, la procesul de valorificare a tuturor artelor. Acest „bumerang estetic”, prea puțin cercetat, se conține în filmul despre artă – o categorie deosebită în evoluția filmului de nonficțiune, fiind condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie filmică, adaptate sau împrumutate din arsenalul limbajului cinematografic, dar și de noi viziuni, ale cineaștilor. În cazul filmului despre artă, cineastul operează deja cu repercusiunile unei interpretări sau viziuni ale autorului operei, ce s-a aflat la baza filmului. Astfel, se produce un proces complex de re-interpretare a interpretărilor prin intermediul unui nou limbaj – cel cinematografic (reanimarea imaginii, iluminarea, cadrajul, unghiulația ș. a.).

Într-un veritabil film de artă are loc o fuziune organică între conținutul ideatic și compozițional al operei originale cu cele două componente principale (imaginea, coloana sonoră) a demersului cinematografic, sporind astfel forța de expresie a produsului finit – filmul. Desigur, acesta nu-i un proces mecanic. El antrenează multiple condiții artistice și estetice, care favorizează această fuziune pentru a genera noi semnificații, noi dimensiuni. Funcția reglatoare

a limbajului cinematografic dirijează evoluarea proceselor psihice în conștiința spectatorului prin cadraj, mișcarea camerei de filmat, unghiulație, montaj-alternanța planurilor, care fiecare are rolul său. Gros-planul, spre exemplu, influențează sau chiar stimulează procesul de asimilare a imaginii cinematografice și, în mod general, întregul act al percepției, precedat de cel al interpretării.

În aceste filme, viziunea cineastului este decisivă și rolul creator al aparatului de filmat devine fundamental. Chiar ținând cont de limita interpretării din perspectiva lui Umberto Eco, opera de artă ce se află la baza filmului, este supusă concepției cineastului, percepției subiective a acestuia sub aspect senzorial și intelectual. Astfel, filmul de artă, prin toate componentele sale, își manifestă mari posibilități de concentrare a realității interpretate deja – ceea ce reprezintă forța specific sugestivă și taina fascinației sale, participând la fenomenele artistice majore ale timpurilor noastre, contrapunându-le procesului de globalizare, prin renașterea și valorificarea operelor de artă și cultură.

După afirmarea filmului despre artă, mulți critici și teoreticieni de film și-au dat seama de enormele posibilități ale acestei categorii de filme în procesul de percepere și studiere a artelor. Élie Faure, cunoscut critic de artă francez, spre exemplu, era convins că „aportul imens al cinematografului constă în a ne fi demonstrat, prin mijloace exclusiv tehnice, caracterul „științific” sau, dacă vreți, riguros obiectiv, corespondențe de culori și analogii de forme prinse de rari artiști – mă gândesc mai ales la Vélazquez de Delft, la Dumesnil, la Goya, chiar la Monet” [4, p. 87]. Iar una din funcțiile principale ale filmului, în concepția lui Élie Faure, ține de „...educarea facultăților vizuale pe care marii pictori sau sculptori le-au dăruit unora și pe care numai cinematograful este capabil, prin funcțiunea sa spectaculară universală și puterea lui nelimitată de insinuaire, să le dăruiască tuturor” [4, p. 91]. Și, imediat după aceste constatări, criticul francez efectuează, și nu accidental, o privire retrospectivă la originile artei cinematografice, amintindu-ne de legăturile ei genetice cu artele plastice: „Sculpturile hinduse sau khmere, picturile lui Tintoretto, Rubens, Delacroix, spre exemplu, oare nu păreau să prezinte, prin spațiile noi pe care ni le dezvăluie, unghiurile de vedere îndrăznețe pe care le-au deschis asupra lumii, dramatica lor manipulare a proeminențelor și a adânciturilor, a luminilor și umbrelor, a suprafețelor care se rotesc, apar, dispar, arta de a înregistra pe peliculă niște volume în mișcare?” [4, p. 88].

Opera de artă este expresia autentică a eu-lui Creatorului ei, reprezentând construcții metaforice

sau simbolice, idei și compoziții originale, plăsmuite doar de acest autor, iar cineastul, creator al filmului de artă, se angajează să creeze în baza produsului artistic deja finisat, o altă operă, cea cinematografică.

În pofida mai multor condiții nefavorabile, impuse de ideologia regimului totalitar, iar apoi de cele ale economiei de piață, documentarul autohton, prin filmele dedicate artei și culturii, a contribuit la cercetarea și valorificarea unor componente importante ale patrimoniului spiritual, cum ar fi destinele și operele marilor creatori ai culturii noastre naționale. Din domeniul literaturii vom nominaliza filmele: „Dimitrie Cantemir”, „Vasile Alecsandri”, „Eminescu”, „Ion Creangă”, „Eu, Nicole Costenco” – toate semnate de regizorul Anatol Codru. „Cel care sunt” și „Aici departe” (dedicate scriitorilor Grigore Vieru și, respectiv, Dumitru Matcovschi), „Toamna lui Orfeu” (despre viața și opera lui George Meniuc) în regia lui Andrei Buruiană, „Izvorul lui Ion C. Ciobanu” de Ion Mija ș. a.

Filmografia Studioului „Moldova-film” integrează și filme dedicate unor artiști plastici: „Mihai Greco. Dincolo de culoare”, „Confesiune” (un film – portret al Valentinei Rusu-Ciobanu), „Spelunca” (despre controversatul artist plastic Aleksandr Gmelinski) – toate trei semnate de regizorul Mircea Chistrugă, „Obsesie” (creația plasticianului Lică Sainciuc), „Meșterul anonim” (o panoramă a frescelor secolului al XVI-lea din biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni) – regizor Vlad Druc, „Pulsul pietrei reînviată” – al regizorului Oleg Tulayev, „Gleb”, semnat de Valeriu Jereghi, „Mihai Bețianu” de Igor Isac ș. a. De menționat că în veritabilele filme de artă dedicate picturii se efectuează interpretarea picturii și nu fixarea sau imitarea acesteia.

Élie Faure, după ce a cercetat corelațiile filmului cu celelalte arte și, în mod special, cu cea plastică, a prevăzut generarea filmului despre artă în baza limbajului cinematografic: „Am descoperit cu o mirare crescândă că, grație relațiilor de tonuri care transformau pentru mine filmul într-un sistem de valori eșalonate de la alb la negru și neîncetat amestecate, în mișcare, schimbătoare pe suprafața și în profunzimea ecranului, asistam la o bruscă însuflețire, la o coborâre în mulțimea de personaje pe care le văzusem deja, imobile, pe pânzele lui El Greco, Frans Hals, Rembrandt, Velasquez, Vermeer, Courbet, Monet. (...) Aceste nume sunt cele care mi-au sugerat, întâi, cinematograful” [3, p. 35]. Dar Élie Faure e convins că astăzi cinematograful „este acela care influențează nu numai teatrul, dar și pictura, sculptura, dansul, arhitectura, însăși literatura și, în chip și mai ciudat, fotografia. Înzestrat cu puterea de a da un relief puternic jocurilor fizionomiei și atitu-

dinilor trupului, el a redat acestor jocuri și acestor atitudini demnitățile lor” [3, p. 66].

Vladimir Nilsen, teoretician de film, dar și operator, care a colaborat cu Serghei Eisenstein, depistează și descrie același efect invers, când cinematografia a influențat benefic arta plastică. El afirmă: „Cinematograful a îmbogățit pictura cu o mare diversitate de puncte de vedere, cu o privire nouă asupra obiectelor. Racursul cinematografic, relevat în dinamica filmării, intră în patrimoniul picturii contemporane. Cadrul cinematografic formează frecvent obiectul unei imitări directe de către pictori. Imaginile cinematografice sunt copiate adesea de pictură și particularitățile stilistice ale cinematografului își găsesc adesea oglindirea în pictură” [7, p. 72].

Prin filmele dedicate artei și culturii se reactualizează, se abordează direct sau indirect probleme și aspecte ce țin de identitatea națională, de europenitate, de procesele de interculturalitate.

Cineaștii au găsit formule filmice și pentru inepuizabilul nostru patrimoniu muzical exprimat cel mai frecvent prin genul de film-portret al unor interpreți. Spre exemplu, filmul „Aria” (dedicat destinului dramatic al Mariei Cebotari), „Vai, sărmana, turturică” (despre interpreta Maria Drăgan, hărăzită și ea cu un destin deosebit), ambele aparținând cineastului Vlad Druc. Filmele „Cântare dragostei” (film – portret al interpretei Maria Bieșu) și „Nicolae Sulac” sunt ale lui Andrei Buruiană. Compozitorului Eugen Doga i-au fost consacrate două filme documentare: „Eugen Doga” de Emil Loteanu și „Eterna” de Andrei Buruiană. În această categorie de filme se integrează și lucrările dedicate unor regizori și unor actori: Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Vasile Pascaru, Valeriu Gagi, Olga Ulițki, Petru Ungureanu, Mihai Volontir, Grigore Grigoriu, Svetlana Toma ș. a.

Mai multe documentare conțin o interferență a condițiilor estetice ale filmului de artă cu cele ale filmului etnografic sau etnofolcloric: „Roua de pe izvoare” și „Tălăncuța” ale regizorului A. Codru, „Și obosite mâinile tale”, „Goblen”, „Firul viu” semnate de Vlad Druc, „Creatorii de frumos” al lui Petru Ungureanu ș. a.

Cunoscutul cineast Emil Loteanu debutează în cinematografia de nonficțiune cu documentarul „Măria Sa Hora”, film de artă, dar cu o pronunțată substanță etnografică. Drept obiect de studiu el își alege cel mai complex și mai răspândit dans popular românesc, „Hora”.

În mod special, Emil Loteanu evidențiază în filmul său unul din simbolurile fundamentale ale lumii – cercul – figură de bază și în grafica „Horei” noastre. Simbol al perfecțiunii și al eternei mișcări – cercul, afară că „imită hora planetelor în jurul soa-

relui” (Romulus Vulcănescu), dispune și de o forță magică de apărare: arhitectura circulară a așezărilor rurale, a stânelor și a cetăților noastre.

Criticul de artă Élie Faure face o paralelă între film și dans, cărora le este omogenă aceeași misiune de a jonționa plastica cu muzica prin miracolul ritmului concomitent vizibil și auzibil. Apoi, după ce constată că „artele nu se șterg din memoriile noastre, dar ritmul și mișcarea dansului se pierd în uitare odată cu însăși existența dansatorului”, se întreabă retoric: „Cine știe dacă cinematograful, perpetuând dansul sub ochii generațiilor și, mai ales, gășind în propriile lui resurse mijlocul de a precipita în durată drama mișcătoare a formei, nu este dorit să le restituie demnitățile celor mai complete dintre artele plastice, care încorporează în ritmul lor toate mijloacele de expresie ale tragediei spirituale ce și-o împărțeau până acum arhitectura, sculptura, pictura și muzica?” [3, p. 20]. Aici se evidențiază funcția de salvagardare prin film a artelor populare, în mod special, a operelor coregrafice. Această funcție este caracteristică mai multor filme cu tematica respectivă: „Dansuri românești” (regie Ion Bostan), „Călușarii” (regie Laurențiu Damian), „Ecolul văii fierbinți” (regie Emil Loteanu), „Dansuri de toamnă” (regie Vlad Ioviță), „Jocul”, „La Horă”, „Vine nunta” (regie Andrei Buruiană), „Duminica sufletului” (regie Dumitru Fusu) ș. a. Aceste filme ne oferă posibilitatea de a ne convinge de funcționarea din punct de vedere artistic și estetic a mecanismelor procesului de conexiune a artelor, de transferare a operei în limbaj audiovizual, într-un produs cu existență estetică autonomă, realizându-și scopul său polifuncțional ce conține importante componente, cum ar fi valorificarea patrimoniului cultural, cultivarea cunoștințelor estetico-artistice, conservarea imaginilor operelor de artă ș.a.

Până la apariția filmului, marile opere de artă erau accesibile numai pentru un număr limitat de consumatori de frumos. Dar chiar și astăzi, câtă lume are posibilitatea să frecventeze marile expoziții sau saloanele de arte plastice, spectacolele sau concertele de pe cele mai mari scene ale lumii? Însă filmul despre artă ne poate satisface aceste necesități spirituale. Astăzi, în epoca imaginii, conceptul de frumos al omului este educat într-o mare măsură prin imaginea cinematografică. De aici și marea importanță a filmului despre artă.

„Dacă pictura sau sculptura, prin intermediul unei singure imagini, fixau pentru eternitate un singur aspect al realității, filmul, prin suita sa de imagini în mișcare, cuprindea viața în multiplicitatea ei de planuri și semnificații, materializând efemera succesiune spațială și temporală” [2, p. 48]. În ima-

ginea cinematografică, obișnuita realitate tridimensională e reprezentată bidimensional, ca și o lucrare de pictură, dar căreia prin limbaj cinematografic i se poate sugera și cea de a treia dimensiune.

Filmul de artă formează norme estetice, provoacă substanțial experiența spectatorului, punând la încercare nivelul pregătirii acestuia în domeniul artistico-estetic, senzorial, intelectual etc.

Experiența, erudiția și sensibilitatea cineaștilor i-a ajutat pe spectatori ca, prin filmul de artă, să dezvăluie partea tainică, mai dificil accesibilă a operelor de artă, creând condiții favorabile pentru ei, încurajându-i și dirijându-i spre explorarea incommensurabilului univers al artei, al frumosului.

În opinia lui Guido Aristarco [1, p. 66], cunoscut filmolog italian, Carlo Ludovico Ragghianti poate fi considerat unul dintre primii critici și teoreticieni de film, care au conștientizat semnificațiile unei funcții primordiale a filmului despre artă, asumându-i statutul estetic de „critică cinematografică”. El recunoaște că reflexia „riguroasă” și „senzitivă”, nu numai a expresiei figurative, ci și a expresiei cinematografice, l-a călăuzit spre o înnoire a criticii de artă: „critica cinematografică” mi-a pus probleme care trebuia să influențeze substanțial ulterioara evoluție a gândirii mele” [1, p. 66]. Carlo L. Ragghianti recunoaște că numai grație filmului a reușit să clarifice și criza de imobilitate în echivalențe estetice a interpretării formaliste [1, p. 66], (pe care el o aplică în studiile sale), „reducând chiar și descripția lingvistică” a fenomenului artistic și izbutind să treacă prin intermediul limbajului cinematografic la o interpretare dinamică, „pentru a sublinia că pentru mine critica nu înseamnă a aborda din afară și a cuprinde într-o formulă sintetică și complexă o operă de artă, ori un artist, ci străduința de a reconstrui, de a parcurge din nou o operă de artă sau opera unui artist, rearticulând integritatea lor, „procesul” sau istoria ei în toate articulațiile și flexiunile individuale cu ajutorul actualelor instrumente de investigație și de cunoaștere” [1, p. 66].

Consider că anume această concepție hermeneutică, referitoare la virtuțile de cercetare ale filmului, îl face pe Carlo L. Ragghianti să propună o specie nouă a filmului dedicat artelor – „critofilmul”. Adică critica operelor de artă se efectuează prin intermediul limbajului cinematografic, care favorizează (prin mișcarea camerei de filmat, prin viteza de filmare ralanti, stop-cadru, unghiulație, iluminare ș.a.) o nouă modalitate de cercetare, o contribuție comprehensivă la hermeneutica artelor plastice. Dar evoluția filmului despre artă impune ca efortul hermeneutic al acestuia să se extindă asupra tuturor genurilor de artă supuse „criticii cinematografice”.

Astăzi, putem afirma că, aflându-ne într-o lume hipermediatică, filmul obține multiple virtuți și continuă să revoluționeze societatea, inclusiv arta, fapt ce determină cinematografia drept unul dintre cei mai importanți factori ai aculturației ce au creat și întrețin modernitatea.

În această ordine de idei, criticii de film Gilles Lipovetsky și Jean Serroy, autorii prestigioasei monografii „Ecranul global” [5, p. 298], după ce au constatat că filmul a pătruns în genele cotidianului nostru și că „viața a ajuns să imite cinematograful” [5, p. 299], argumentează impactul cinematografiei asupra tuturor genurilor de artă, care „nu mai scapă ecranizării sau spectacolarizării extreme, principii lansate preamărite, suprad dezvoltate de cinematograf. Marele ecran, care a obișnuit ochiul cu un foarte mare prim-plan și cu vederea panoramică în cinemascop, nu este străin de apariția în arta contemporană a unor opere cu un foarte mare format. Expresionismul abstract, *land-art*, ambientul și instalațiile duc la dispariția formatului mic și oferă celui care privește gigantica lipsă de măsură a spectacolului. Artiștii pop conferă prim-planului întreaga lui forță de impact în pânze de mari dimensiuni focalizate asupra unui obiect unic, în tehnicolor și în alb/negru, iar hiperrealismul utilizează planul larg, „cinemascopic”, ca pe un nou mod de cadrare a realității. Arhitecturi-spectacol (Gehry, Mayne, Foster, Sanaa, Libeskind, Herzog, Meuron) și apar publicului ca niște imagini uriașe și fascinante ieșite dintr-un film” [5, p. 304]. Influențe ale artei filmului se pot depista fără dificultăți și în muzee, expoziții prin *regizarea* exponatelor, a luminilor, după unele principii ale cinematografiei, utilizarea secvențelor video ș.a. Și arta teatrală este marcată pronunțat de limbajul cinematografic prin „dirijarea cinematografică” a luminilor și a sunetului, prin utilizarea prim-planului, specificul mizanscenei ș. a.

Toate acestea duc la evidențierea unei funcții „cruciale, ce deschide o cu totul altă perspectivă: cinematograful este o artă care construiește o nouă percepție a lumii. (...). El oferă o viziune a lumii: ceea ce numim „cineviziune” [5, p. 300]. De aceea autorii „Ecranului global” prevăd: „Secolul care abia a început se anunță a fi cel al ecranului omniprezent și multiform, planetar și multimediat. (...) Și suntem nevoiți să recunoaștem: odată cu instaurarea epocii ecranului global, este pe cale de a se produce o imensă mutație culturală care afectează tot mai mult aspecte ale creației, dar și ale existenței înseși” [5, p. 8].

Și după această concluzie pertinentă a specialiștilor francezi, vizând prezentul și viitorul difuzării produsului audiovizual, să ne imaginăm enormele posibilități de valorificare și propagare a artelor prin

filmul despre artă în această „ecranosferă”, în această lume „multiecrană” sau a „ecranului global” într-o epocă modernă, definită oficial „epoca imaginii”, în care evoluează fulminant „cultul vizualului spectacularizant și al ființelor cerebroide” [5, p. 22], epocă care „consacră cinevizionare fără frontiere, cinema democratică a tuturor și pentru toți” [5, p. 23]. Dar aceiași exegeți, Gilles Lipovetsky și Jean Serroy, constată, cu regret, că această „epocă înregistrează dispariția sălilor pentru filmul de artă...” [5, p. 10].

Sperăm că, odată cu conștientizarea polifuncționalității sale, filmului de artă i se va rezerva un loc aparte în filmografiile mondiale ale documentarului

contemporan, care chiar dacă abordează unele dintre cele mai stringente probleme ale acestui început de secol zbuciumat, concepute din perspectiva globală, cum ar fi încălzirea planetei, dezastrul nuclear sau ecologic, procesul globalizării, maladiile secolului, criza identitară (spirituală, psihică), suicidul, exodul popoarelor, pericolul fanatismelor etnice, teroriste, religioase și alte teme magistrale, ce îi frământă astăzi pe cineștii documentariști.

Astăzi societatea conștientizează necesitatea imperioasă a artelor, a frumosului, ridicându-le la rang de credință întru dăinuirea sa prin spații și timpuri.

### *Referințe bibliografice*

1. Aristarco G. Cinematografia ca artă. București: Editura Meridiane, 1965.
2. Cernat E. Filmul și armele. București: Editura Meridiane, 1976.
3. Faure É. Funcția cinematografului. București: Editura Meridiane, 1971.
4. Ilieșiu S. Narativitatea imaginii de film. București: Editura UNATC RESS, 2007.
5. Lipovetsky G., Serroy J. Ecranul global. Iași: Editura Polirom, 2008.
6. Nichituș C. Cu Digiolența prin Pădurea de fagi. București: Media On, 2000.
7. Nilsen V. Cinematograful și pictura. În: Caiet de documentare cinematografică. București: Editura Arhiva Națională de Filme, 1965, nr. 8.
8. Ragghianti C. L. Cinema arte figurativa. Torino, 1957. În: Guido Aristarco. Cinematografia ca artă. București: Editura Meridiane, 1965.
9. Эйзенштейн С. Избранные произведения, в 6-ти томах. Москва: Искусство, 1968, том 5 / Eisenstein Sergei. Izbranniie proizvedenia, v 6-ti tomah. Moscva: Iskustvo, 1968, tom 5.

## Romanian New Wave Drama: a New Genre?

### Rezumat

#### Noul Val Românesc în dramaturgie: un gen nou?

Se pare că realismul secolului al XIX-lea, *cinéma vérité*, neorealismul italian și Free Cinema nu au epuizat posibilitățile cineaștilor de a inova în încercarea de a atinge veridicitatea. Critici de pretutindeni, deopotrivă favorabili și nefavorabili, au observat un nou mod de a face cinema, numit ulterior Noul Val Românesc, care a provocat schimbări în estetica și conceptul filmului de ficțiune, dar, cu regret, nu s-a răsfrânt și asupra filmului de nonficțiune. Se încearcă elucidarea premiselor apariției și caracteristicile artistico-estetice ale acestei noi direcții în filmul românesc – etapă esențială în impunerea unei noi cinematografii. Cea mai importantă trăsătură a Noului Val, pe lângă particularitățile tehnice precum priza de sunet directă și filmarea din mână, o reprezintă un nou tip de dramă, sumbră, pe lângă care dramele neorealiste par de-a dreptul melodrame. Pentru a convinge că este vorba de un altfel de dramă, diferită de cea din neorealism, autorul recurge la citate din critici străini prestigioși și comparații între filmele „Moartea domnului Lăzărescu”, „Aurora” și „Polițist, adjectiv”, cu unele neorealiste precum „Hoții de biciclete” și „Umberto D.” Astfel se configurează specificul esteticii creației tinerilor cineaști: Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu ș. a.

**Cuvinte-cheie:** *cinéma vérité*, neorealism, Free Cinema, melodramă, dramă, anti-thriller, autoreprezentare.

### Summary

#### Romanian New Wave Drama: a New Genre?

It seems that the XIX century realism, *cinéma vérité*, Italian neorealism and Free Cinema have not exhausted the filmmakers' ability to innovate in their attempt to achieve veracity. Critics from everywhere, both favourable and unfavourable, have noticed a new way of making cinema, later called the New Romanian Wave, which has caused changes in the aesthetics and concept of the fiction film, but regrettably which did not affect the nonfiction film as well. The author attempts to elucidate the premises of the appearance and the artistic and aesthetic characteristics of this new direction in the Romanian film – an essential stage in the imposition of a new cinema. The most important feature of the New Wave, in addition to technical features such as direct sound and hand-shot, is a new type of sombre drama, alongside of which the neorealist dramas seem like melodramas. In order to convince that this is a different drama from the one in neorealism, the author uses quotations from prestigious foreign critics and comparisons made between the films “Death of Mr. Lazarescu”, “Aurora”, and “Police, Adjective” and some neorealist films such as “Bicycle Thieves” and “Umberto D.” Thus, the specifics of the aesthetics of the creation of the young filmmakers: Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu and others is configured.

**Key words:** *cinéma vérité*, neorealism, Free Cinema, melodrama, drama, anti-thriller, self-portraiture.

At first glance a discussion on cinematic trends and genres seems futile. The 19<sup>th</sup> century realism, as well *Cinéma Vérité*, Italian Neorealism and British Free Cinema seem to have exhausted the possibilities of filmmakers to innovate in their attempt to be veracious and faithful to reality. The unprecedented international success of new Romanian cinema often called “Romanian New Wave” beginning with 2001<sup>1</sup> attracted the attention of critics worldwide. The fa-

vourable ones like Steven Zeitchik in “Los Angeles Times” noticed an “authentic storytelling” or that “Romanians can’t make a bad film. It’s, like, illegal in their country. Or at least not in their DNA.” [1], while others like “Variety’s” Derek Elley feared that “it’s easy to assume, from fests’ picks, that (currently “hot”) Romanian cinema is all grungy, DV-shot, miserabilist dramas” [8]. So at the same time, critics mesmerized by the new Romanian movies, as well as

the unfavourable ones noticed a new cinematic style and recognized even in passing some of its traits, among which is the capacity to create authentic depressive dramas.

It is obvious that besides the images of shabby communist blocks of flats typical for Eastern European films, the Romanian dramas after 2001 brought something new not only in terms of technique that is direct sound and the use of portable camera. I dare say to consider that in comparison with Romanian New Wave dramas, the neorealist ones seem downright melodramas. To persuade you of that I shall compare Cristi Puiu's "The Death of Mr. Lazarescu" ("Moartea domnului Lăzărescu", 2005), "Aurora" (2010) and Corneliu Porumboiu's "Police, Adjective" ("Polițist, adjectiv", 2009) with Vittorio De Sica's "Umberto D." (1952) and "Bicycle Thieves" ("Ladri di biciclette", 1948). Several quotes from important film critics also served to my intention due to their prestige and brevity. The reasons for which I chose such terms of comparison are obvious, as they are representative for Romanian New Wave, respectively for the Italian neorealism. Most film critics consider "Bicycle Thieves" as the most important neorealist film<sup>2</sup> [3] while Georges Sadoul<sup>3</sup> [6, p. 392] and Paolo Russo<sup>4</sup> [5, p. 116] choose "Umberto D." On his turn, Leonard Maltin writes about "Umberto D." that "De Sica is said to have considered this his greatest work, and he may have been right" [3]

Another reason for choosing these films is that their plots are similar. "Umberto D." and "The Death of Mr. Lazarescu" deal with old men and their pets whose existence is in danger. Something else in common is that two women are interested in their fate. On their turn, "Bicycle Thieves" and "Police, Adjective" have a detective plot.

Umberto D. is a likeable pensioner: he is an intellectual forced to sell his books, "full of dignity" for Sadoul [6, p. 392], unable to beg and concerned at the same time about the fate of the young pregnant housekeeper and of his playful mongrel. On his turn, for the audience and his neighbours, Lazarescu is just an old man who uses to drink and whose apartment smells like cat urine; he is quite unpleasant in his pajamas, especially after he peed on it after several trips from one hospital to another. For Leonard Maltin "Umberto D." has a "tear-jerking conclusion" [3] while "The Death of Mr. Lazarescu" "follows an older man, seized with stomach pain, who is shuffled from hospital to hospital, as his condition deteriorates during the course of the long night...but a middle-aged ambulance attendant (Gheorghiu) refuses to abandon him. Potent meditation on bureaucracy and the inhumanity it breeds. Long but compelling; a hu-

manistic look at the sorry state of health care, which is apparently a universal problem." [3] Maltin here suggests also Puiu's approach: as he deals with an "apparently universal problem" he has a "humanistic" view but unlike the physicians in his film he does not judge or banter anyone or unlike his neorealist masters he does not fight the injustice of the world but follows his hero up to the end of his journey. We have to remember Lazarescu's entire name which is symbolic: "Remus Dante Lazarescu": "Remus" is an allusion to Rome and Romanians' pride to have Latin roots, so it is an antonomasia or an epitome for a Romanian citizen; "Dante" evokes a journey to the inferno, while "Lazarescu" reminds of Lazarus raised from the dead by Jesus.

Rahul Hamid in "1001 Movies You Must See before You Die" summarizes „Umberto D.” as a “tragic and explicit melodramatic story on the despair and love of an old man for his pet, as well as its scathing commentary on the social injustice” [7, p. 274].

For Leonard Maltin and Paolo Russo "Bicycle Thieves" is about a man who "spends a shattering week with his son" [7, p. 120], respectively about a "desperate attempt to recover" [7, p. 116] his stolen bicycle. In other words it is about a tension, a thriller. With Puiu in "Stuff and Dough", as well as in "The Death of Mr. Lazarescu" we can speak of anti-thrillers. In the first film he does not insist on the contents of the small package that has to be sent by a messenger from Constantza to Bucharest. We can even say that we watch a failed thriller because in the end one can see the car of the pursuers riddled with bullets. One can also remember that the car disappeared after the young messenger had called his employer and told him about being followed. In "The Death of Mr. Lazarescu" the title deliberately removes the excitement as it anticipates the conclusion. Another comparison can be made between „Bicycle Thieves" and "Aurora" or "Police, Adjective". Corneliu Porumboiu's film is also not a real police thriller but one told at a pace reminding us of real time. On the other hand, we deal with the very definition of the policeman, which makes him different from the one in American films. The policeman is supposed to enforce the law, not to question it and be a moralist. An Austrian magazine has recently used 'Ästhetik der Echzeit' ("The Aesthetics of Real Time") as the title of an article about Cristi Puiu's "Aurora" [2]. The author even used the expression 'Slow-motion film mode'. Indeed, Puiu's story about a serial killer surprises the audience with its denouement, but during three hours the camera insists on details that thrillers ignore as being unimportant. We can conclude by accepting a paradox: in comparison with the Roma-

nian dramas, the neorealist ones seem melodramas. Romanian directors aspire to banality and sordid as a measure of veracity and reject the picturesque and sensational, while the neorealist filmmakers were looking for typicality, so they could choose a “ravishing” destiny or an “explicit melodramatic story” (in Rahul Hamid’s terms [2]) in order to reach their purpose. In fact, Rahul Hamid began his review on “Umberto D.” by noticing “that an important criticism to neorealism is that melodramatic treatment of the story dilutes the broader social message of the film and its claim of realism.” On the other hand, the anti-thriller character of some Romanian films or their “slow-motion film mode” (in Gunnar Landsgeßell’s terms) could lead to another paradox. Genoveva Dimitrova traced the influence of “The Death of Mr. Lazarescu” on a Bulgarian documentary, Ilian Metev’s Sofia’s “Last Ambulance” (2012) [9], a film based on the reality of Bulgarian emergency medical service. Considering the fictional world of Puiu’s classic as a model of reality, which has in turn inspired Metev’s gritty documentary might seem absurd, but Genoveva Dimitrova’s observation to this effect is not only flattering, but also true.

On the other hand we could accept like “Variety’s” Derek Elley Romanian-type dramas at least

like “grungy, DV-shot, miserabilist” ones. Regarding the misery in Romanian films I shall tell you a personal experience as organizer of programs of Romanian films abroad. Several Romanian embassies and cultural centres abroad asked me to present some Romanian films awarded at major festivals. After I showed films like “The Death of Mr. Lazarescu”, “4 Months, 3 Weeks and 2 Days” (“4 luni, 3 săptămâni și 2 zile”, 2007, d. Cristian Mungiu) and “12:08 East of Bucharest” (“A fost sau n-a fost?”, 2004, d. Corneliu Porumboiu), all of them awarded in Cannes, the diplomats were still not satisfied. They even desperately replied: “You brought only gloomy films: about the death of an old man, about abortion and the times of Ceaușescu etc. Couldn’t you bring some nice love-stories filmed in picturesque landscapes?” I replied helpless that I showed good Romanian films, which received big awards in Cannes and Berlin, and that unfortunately there are no recent Romanian films with love-stories in picturesque landscapes, not even bad ones. Similar fear of self-representation expressed late socialist (!) minister Giulio Andreotti in the 50s about the neorealist films. He described them as ‘dirty laundry that shouldn’t be washed and hung out to dry in the open’ [4].

### Note

1. In fact, critics agree that the film that inaugurated “Romanian New Wave” was Cristi Puiu’s *Stuff and Dough* (*Marfa și banii*) in 2001, while the major awards followed continuously beginning with 2004 when Cristi Puiu won a Golden Teddy in Berlinale, while Cătălin Mitulescu and Corneliu Porumboiu received awards in Cannes for their short films.

2. Leonard Maltin considers it “one of the cornerstones of Italian neo-realist movement”, in Leonard Maltin’s *Movie Guide*, p. 120.

3. “The four films of Zavattini and De Sica are a social picture of postwar Italy and represent the most important achievement of neorealism.” See *Istoria cinematografului mondial de la origini pînă în zilele noastre*, p. 392.

4. “De Sica’s fully neorealist movie is in this respect *Umberto D.*” See *Istoria cinematografului italian*, p. 116.

### Referințe bibliografice

1. Cannes 2010: Those Romanians are at it again. Los Angeles Times Blogs, see <http://latimesblogs.lat>

[imes.com/movies/2010/05/cannes-film-festival-romanian-tuesday-after-christmas.html](http://imes.com/movies/2010/05/cannes-film-festival-romanian-tuesday-after-christmas.html)

2. Gunnar L. Ästhetik der Echzeit. Ray Filmmagazin, May 2011, see [www.ray-magazin.at/2011/0511/th\\_Rumaenien.htm](http://www.ray-magazin.at/2011/0511/th_Rumaenien.htm)

3. Leonard Maltin’s *Movie Guide*, A Signet Book, Penguin Group, New York, 2012.

4. Mooney J. The Bicycle Thieves and Italian Neorealism. In: *Film and Philosophy*, March 8, 2013, see <https://filmandphilosophy.com/2013/03/08/the-bicycle-thieves-and-italian-neorealism/>

5. Russo P. *Istoria cinematografului italian*, traducere de Julia Kretsch. Bucharest: IBU Publishing, 2011, p. 116.

6. Sadoul G. *Istoria cinematografului mondial de la origini pînă în zilele noastre*. București: Ed. Științifică, 1961.

7. Steven Jay Schneider. *1001 de filme de văzut într-o viață*. București: Ed. Enciclopedia Rao, 2008.

8. The Rest Is Silence. *Variety*, August 19, 2007, see [www.variety.com/review/VE1117934457?refcatid=31](http://www.variety.com/review/VE1117934457?refcatid=31)

9. Бодe oчитe, но няма болка, *Kultura*, 43: 2705, 14 December 2012), see <http://www.kultura.bg/bg/article/view/20396> (last accessed 02 January 2016).

Elena DULGHERU

## **„Sayat-Nova” – inițiere în tainele vieții și artei**

### *Rezumat*

#### **„Sayat-Nova” – inițiere în tainele vieții și artei**

Studiul este o descindere operată cu mijloacele analizei etnografice, plastice și interculturale în opera cineastului armean Serghei Paradjanov, făcută din perspectiva filmului său nucleal „Sayat-Nova”. Metoda hermeneutică atipică este menită să descifreze un limbaj cinematografic atipic, care nu se lasă decorticat potrivit codurilor filmice uzuale. „Sayat-Nova”, acest rezoner al lui Paradjanov, este considerat ultimul mare poet medieval armean și cel mai reprezentativ poet caucazian din secolul al XVIII-lea. Etapele vieții eroului sunt prezentate pe verticala relației omului cu Dumnezeu, întru definirea căreia concură, prin câteva tablouri revelatorii, toate mijloacele stilistice ale filmului. Poemul biografic „Sayat-Nova” este literalmente o desfășurare densă și neliniară de obiecte-simbol, evocând marile teme reiterate în întreaga creație a regizorului: iubirea, frumusețea pură, moartea, sacrificiul, viața eternă. Aceste aspecte sunt analizate dintr-o nouă perspectivă estetică-artistică.

Textul adaptează fragmente din cartea autoarei „Scara raiului în cinema. Kusturica, Tarkovski, Paradjanov” (București: Editura Arca Învierii, 2011).

**Cuvinte-cheie:** Sayat-Nova, Culoarea rodiei, Serghei Paradjanov, cineast, viziune regizorală, colaj.

### *Summary*

#### **”Sayat-Nova” – initiation in the mysteries of life and art**

The study is a breakthrough operated with the means of ethnographic, plastic and intercultural analysis in the works of the Armenian filmmaker Serghei Paradjanov, made from the perspective of his nucleus film ”Sayat-Nova”. The atypical hermeneutical method is meant to decipher an atypical cinematic language, which does not allow to be decorticated according to the usual film codes.

”Sayat-Nova”, this resonator of Paradjanov, is considered the last great medieval Armenian poet and the most representative Caucasian poet since the XVIII century. The stages of the hero’s life are presented vertically to the relationship of man with God, in the definition of which all the stylistic means of the film compete through some revealing pictures.

The ”Sayat-Nova” biographical poem is literally a dense and nonlinear depiction of symbolic objects, evoking the great themes reiterated throughout the director’s creation: love, pure beauty, death, sacrifice, and eternal life. These aspects are analysed from a new aesthetic-artistic perspective.

The text adapts fragments from the author’s book, ”Scara raiului în cinema. Kusturica, Tarkovski, Paradjanov” (Bucharest: ”Arca Învierii” Publishing House, 2011).

**Key words:** ”Sayat-Nova”, Colour of pomegranate, Sergey Paradjanov, filmmaker, director’s vision, collage.

Arseni Tarkovski îi spunea cândva fiului său: „Andrei, ceea ce faci tu nu este cinema!”; același lucru se poate spune despre Serghei Paradjanov, mai ales despre capodopera sa indiscutabilă, „Sayat-Nova” / „Culoarea rodiei” (Armian Film, 1969). E adevărat că specialiștii au apreciat la fel de mult primul său mare succes, „Umbrele strămoșilor uitați” (Studioul „A. P. Dovjenko”, Kiev, 1964), cel care l-a și impus internațional. Totuși, din perspectiva istoriei filmului, „Umbrele strămoșilor uitați” marchează mai degrabă o revoluție conjuncturală în opera cineastului, prin introducerea unei viziuni de tip *beat* asupra etnicității, destul de improprie subiectului, dar foarte la modă în epocă. Pe când în „Sayat-Nova” viziunea regizorală și subiectul jonctionează perfect, de aceea acest film depășește determinismele istorice, instituindu-se ca poartă de inițiere în tainele frumuseții pure, cele care, potrivit lui Dostoievski, va salva lumea. Toate filmele ulterioare ale lui Paradjanov se hrănesc din această capodoperă; dar, chiar dacă vor dezvolta unele teme doar enunțate aici, nu o vor egala niciodată.

Dacă putem vorbi despre o *adevărată naștere în duh a cinematografului*, aceasta este „Culoarea rodiei”. Tarkovski poate fi numit Înaintemergătorul acestei nașteri. De fapt, a și fost supranumit „Andrei Înaintemergătorul Artei a 7-a<sup>1</sup>”, de către actorul Nikolai Burliaev, fostul său ucenic și colaborator. Privind din perspectiva generală a istoriei filmului, Tarkovski este cel ce pregătește acordurile acestei nașteri de Sus, pe care, cu geniul său și cu conștiința căutătoare de Adevăr a *omului acestui veac*, o prevestește și o provoacă.

Paradjanov însă nu aparține „acestui veac”, el nu dă socoteală valorilor veacului, ci dimpotrivă, le sfidează, în numele Adevărului. „Mute vor fi buzele retoricilor celor mult vorbitori...”; în fața „limbii păsărilor”, înțelepții amuțesc. La fel tac personajele lui Paradjanov, pentru ca totul să devină epifanie.

Pentru a evita glorificarea unui erou nerus de pe teritoriul Imperiului Roșu, cenzura sovietică a impus schimbarea titlului original al filmului „Sayat-Nova” în „Culoarea rodiei”, titlu sub care filmul a și rămas cunoscut, mai ales în străinătate. Filmul este o biografie subiectivă, un poem cinematografic dedicat marelui poet armean din secolul al XVIII-lea, Sayat-Nova.

„Culoarea rodiei” este *sângele poetului*, spunea filmologul sovietic S.I. Freilich, observând firul roșu care leagă acest film de debutul regizoral al lui Jean Cocteau, „Sângele unui poet” (1930). În finalul acestuia din urmă, poetul protagonist se împușcă în tâmplă; o dără de sânge i se scurge din rană, îi înconjoară capul și se solidifică sub forma unei cununi de lauri.

Chiar dacă între cele două filme au trecut patruzeci de ani, chiar dacă stilisticile lor sunt diferite, între ele există o continuitate – observă S. I. Freilich: „Sângele unui poet” se raportează la „Culoarea rodiei” la fel ca modernismul<sup>2</sup> la postmodernism” [5, p. 277].

„Culoarea rodiei” nu poate fi povestit; poate fi, cel mult, descris asemeni unei picturi, pentru că narațiunea lipsește. Este alcătuit la propriu din tablouri, ca dintr-o succesiune de amintiri, viziuni, fotografii vechi, ilustrând etape subiective din viața rapsodului armean Arutin Sayadian, de dinainte de naștere și până după moarte, comentate liric de versurile poetului. În aceste tablouri vom plonja și noi, spre a le descifra în primul rând simbolistica culturală, din care va reieși sensul filmic.

Pentru aceasta, vom vorbi mai întâi despre *simbolismul rodiei*. Răspândit în zona mediteraneeană și în tot Orientul, fructul rodiei este asociat cu bogăția, rafinamentul, fecunditatea și dragostea, în sens teluric, dar mai ales în sens mistic [4]. Poetul și ebraistul Ioan Alexandru îl numește „mărul Orientului” [3]. Este frecvent menționat în Vechiul Testament, ca plantă de cultură, dar și ca element decorativ ales de regele Solomon să împodobească Templul lui Dumnezeu<sup>3</sup>. În tradiția ebraică se credea că numărul de semințe al rodiei este același cu numărul de legi ale Torei: 613. Alte popoare antice credeau că rodia este fructul cunoașterii, din care mușcase Eva în Rai, ori fructul longevității și al nemuririi. În tradiția islamică, grădinile Raiului sunt pline de rodii. În scrierile poezilor persani și în „Cântarea Cântărilor”, rodia descrie senzualitatea celestă și frumusețea de negrăit a iubitei: „Ești grădină încuiată, sora mea, mireasa mea, fântână acoperită și izvor pecetluit. Vlăstarele tale clădesc un paradis de rodii cu fructe dulci și minunate”<sup>4</sup>. Nu întâmplător, imaginea fructului meridional compact, imposibil de secționat cu cuțitul, a fost preluată de arta bizantină și instituit ca simbol al ecumenei creștine.

Inspirat de această zestre culturală și de recurența arbustului în Transcaucazia, Paradjanov construiește o întreagă rețea de sensuri nuanțate, transformate în leitmotiv, variind de la cel al pământului natal (paradisul terestru) la cel al desfătărilor dragostei (prefigurare a paradisului ceresc), până la cel al sacrificiului sângeros.

„Sayat-Nova”, acest rezoner al lui Paradjanov, este considerat ultimul mare poet medieval armean și cel mai reprezentativ poet caucazian din secolul al XVIII-lea. Pe numele său real Arutin (Harutin)<sup>5</sup> Sayadian, s-a născut la Tbilisi în 1722. După ce învață meșteșugul țesutului și limbile străine de la tatăl său, la douăzeci de ani pleacă în peregrinare ca menestrel (*așug* sau *gusan*). Pentru virtuozitatea sa neîntrecu-

tă, a fost supranumit „Sayat-Nova”, ceea ce în armeană înseamnă „vânător de melodii”, iar în persană – „regele cântecului” [1]. A compus cânturi și poeme în armeană, georgiană, azeră, pe care le interpreta acompaniindu-se la un instrument cu coarde (*saaz* sau *kamancea*). Întors la Tiflis cu faimă de *așug* neîntrecut, ajunge rapsod regal la curtea regelui Heraclie al II-lea, unde petrece mai bine de un deceniu. Compune strălucite poeme de dragoste, cânturi de dor și de jale, catrene satirice și imnuri de adorație aduse regelui și reginei, căreia îi câștigă afecțiunea. Se spune că a nutrit o dragoste secretă, dar împărtășită pentru regină, ori, în alte versiuni, pentru sora regelui, Anna. Acesta este motivul cel mai probabil pentru care a fost izgonit de la curte. În 1768 se retrage la mănăstirea Haghpat de lângă Tbilisi, unde se tunde în monahism sub numele Stepanos și este hirotonit preot. Revine la prima sa dragoste, cântul, cu ocazia unei confruntări cu un alt menestrel sosit la Tbilisi, pe care îl învinge. Este ucis cu cruzime în 1795 pentru refuzul de a trece la mahomedanism, în timpul masacrului dezlănțuit la Tbilisi de hanul Aga-Mohamed. Opera sa a reprezentat un reper important pentru literatura popoarelor caucaziene, contribuind prin multilingvismul ei la consolidarea apropierei și unității acestora [6, p. 277-231; 2].

Folosind tehnica sa favorită, colajul, Paradjanov inserează cadre cu simboluri ale lumii cărturarilor și trubadurilor din Transcaucazia, în care operează când curtoaziv, când ironic, câte o mică intervenție de autor. Nimic nu este livresc. Etapele vieții eroului sunt prezentate pe verticala relației omului cu Dumnezeu, întru definirea căreia concurează, prin câteva tablouri revelatoare, toate mijloacele stilistice ale filmului.

Subiectiv, viața unui poet, ca și istoriile cronicarilor de odinioară, începe cu Facerea Lumii... Așa începe și filmul: într-o veche biserică armenescă, al cărei întuneric este brăzdat de reflexele fulgerelor, răsună primele versete ale Cărții Facerii. Detalii de basorelieful animaliere, apoi file de vechi manuscris răsar pentru o clipă, pentru a fi înghițite de bezna de dinaintea Genezei. O voce sugrumată topește gheața academică: „Sunt omul a cărui viață și suflet sunt un chin”<sup>6</sup>. Textul se repetă rar, confesiv, de patru ori<sup>7</sup>. De fiecare dată imaginea cărții deschise este intercalată (colată) de câte o natură statică: trei rodii pe o pânză albă, de sub care țâșnește suc de sângeriu; o talpă de bărbat strivește un strugure pe o piatră funerară, lăsând suc de roșu să se scurgă peste slovele vechi încrustate; un păstrăv argintiu, apoi altul și încă altul sunt aruncați pe o pânză, între două pâini<sup>8</sup>, a căror curbura rimează evanghelic cu cea a peștilor. Alte naturi statice se succed, reverberând în toate

semitonurile polisemia funciară a sacrificiului. Tot atâtea ipostaze ale vieții, purității, suferinței și jertfei, evocatoare ale unei simbolistici creștine ancestrale, își depun mărturia între filele Cărții Cărților. Din imagini și încadraturi statice, simetrice și iluminate neutru, răsare ideea **jertfei**: exponatele de muzeu sunt vii! Adăpați-vă din înțelepciunea lor!

Un fulger primordial străbate încă o dată frizele întunecoase, făcând loc începutului vieții: un copil în costum popular armenesc stă ghemuit în poziție de fetus pe treptele înșorite ale unei biserici. Vocea Poetului comentează: „La început, Dumnezeu a creat cerul și pământul. În a șasea zi Dumnezeu a spus: să facem om după chipul și asemănarea Noastră”. Un nou fulger scoate din bezna basorelieful unui vechi *chachkar*. Textul *Facerii* continuă pe fundalul unor hrisoave vechi, basorelieful creștine, inscripții murale: „Și a suflat asupra lui Duh... și Dumnezeu i-a dat să locuiască în Grădina Raiului...”

Viața a coborât pe pământ. Și pentru a păstra memoria Raiului, oamenii din Orient și-au zidit mari curți interioare, pe care le-au decorat cu tot ce aveau mai frumos: covoare, păuni, tufe de rodii. Din fereastra unei căsuțe, părinții Poetului, în costume tradiționale, privesc în cadru, ca din reversul unei fotografii, ca și cum ar încerca să deslușească o imagine din afara timpului lor: amintirile ne privesc. Cu gesturi hieratice, ei aștern protector, unul peste altul, covoare persane peste copilul ghemuit, asemeni urșitoarelor care împart nou-născutului darul virtuților. Viața a coborât în materie, dar ceea ce vedem nu este materia lumii de azi, ci „materia” diafană a mitului, a poeziei, a basmelor.

Interiorul casei și al curții armenesci este animat de varii cutume, cele mai multe, păstrate cu dragoste până azi. Doar folcloriștii ar putea să le distingă de discretele intervenții regizorale, dar nici nu este nevoie. Spectatorul avizat etnografic, dar și profanul sunt invitați să contemple frumusețea pură, hieratismul mișcărilor, spiritualizarea fiecărui gest. Manufacturarea cărților, țesutul și spălatul covoarelor, vopsitul lânii, prepararea bucatelor, îmbăiatul, facerea vinului, tescuirea uleiului, bălciul stradal, ciroul și teatrul popular. Toate se desfășoară în public, adesea sub cerul liber – aceasta e *marea curte interioară a vieții*, iar actanții, grupuri de femei sau bărbați, sunt cu toții *vecini*, se cunosc de o viață, de aceea se înțeleg din priviri: tac și lucrează, iar în răstimpuri ridică mâinile, rugători, către cer.

Redescoperim *sensul sobornicității*, păstrată astăzi cel mult în comunitățile tradiționale și în viața călugărească. În inima curții interioare se află VASTRA – identitatea de neam, de obârșie și de credință – idei imposibil de transpus nici în filmele istorice

euroatlantice cele mai fidele, pentru că cineștii nu le mai trăiesc. Bufonul de la poalele Araratului ne arată ce simplu este a trăi împreună, ca frații, împreună cu Dumnezeu.

Viața lui Arutin se desfășoară, încă din copilărie, pe fundalul-laitmotiv al Crucii, în toate înțelesurile ei. Fiecare gest erupe din participarea sa la sacralitatea primordială a lucrurilor. Simbolurile religioase nu se impun ostentativ, rezistă stilizărilor și discretelor intervenții regizorale, pentru a demonstra o capacitate generativă „dătătoare de viață” și a dovedi cu argumentele artei că viața e rod al Crucii.

În Răsăritul medieval, mănăstirile erau principalele centre de învățatură. Copilul Arutin este trimis să deprindă știința de carte la mănăstirea Sanahin. „Cărțile trebuie bine păstrate și citite, pentru că ele sunt Sufletul și Viața” – spune cărturarul monah care așază mâna fragilă a copilului, ca pentru jurământ, peste o Biblie groasă, pe care o acoperă cu alte cărți sfinte (În simezele de azi, le numim, nostalgic și pretențios, „cărți-obiect<sup>99</sup>). Jurământ și binecuvântare totodată, acesta e IMNUL CĂRȚILOR, cea mai frumoasă declarație de dragoste făcută de film Cărții.

Un *chachkar*<sup>10</sup>: o cruce mare, gravată, în zidul de piatră al catedralei; o scară înaltă, sprijinită de zid. Cu o carte imensă în brațe, greoaie cât un destin, copilul Arutin urcă pe acoperișul plin de cărți desfăcute. Între planul-întreg al copilului urcând pe fundalul *chachkarului* și planul-ansamblu al aceuiași urcuș, văzut de sus, nu există racord de fundal. Ca și în alte ocazii, la Paradjanov, lipsa de racord propune o anumită exaltare a gestului, pe care trebuie să-l percepem ca fiindând în timpi diferiți. Contraforturile și zidurile bisericii sunt și ele acoperite de cărți desfăcute, cu filele fluturând, pe dalele de piatră ale curții, alte cărți răsfoite de vânt. Culcat pe pământ, cu brațele deschise între tomurile groase, copilul în cămășuță albă se lasă „răstignit” între cărți: este și el o carte deschisă spre Cer, ce își așteaptă destinul. Fălfăitul filelor agitate de vânt, ca lanurile de grâu, se aude tot mai puternic; vântul bate tot mai tare (ca pe culmea cu chiparoși a Ursitoarelor, înaintea Morții Poetului), dorind parcă să ștergă toată așezarea literei scrise.

„Din culorile și miresmele acestei lumi, copilăria mea a făcut o liră de poet și mi-a oferit-o” – recită din *off* vocea viitorului rapsod. Agățat de turla bisericii, copilul se leagănă în gol, în ritmul psalmodierilor unui monah. Explorarea lumii acesteia va să înceapă. La finele filmului, când Poetul bătrân se va pregăti pentru moarte, copilul-Poet va coborî, cu lira în brațe (de care nu se va despărți niciodată), din aceeași turlă. Suit din nou pe acoperiș, între cupolele *hamamului* (băii turcești), copilul ia cunoștință,

prin firidele zidului, de daturile lumii în care va trăi. Baia bărbaților: un bărbat cu chip nobil și piele albă, întins pe o masă, este călcat pe spate de un arap. Un prim-plan repetat îi arată privirea demnă, tristă și ostentivă: este regele Georgiei, Heraklios al II-lea<sup>11</sup>. Arapul îl masează agil cu picioarele, îl trage de mâini și picioare, care i se lasă inerte în voie. Alături, patru inși cătrăniți se clătesc de negreala nămolului. Incursiune în cutumele vremii ori în subconștientul național, băntuit timp de secole de umilințele Semilunei? Baia femeilor, privită „din cer”: un sân alb și o scoică rotundă sifedie, care îl îmbrățișează, scăldate de apa lăptoasă: erosul pur. Ambele imagini-reper – intriga politică și iubirea – vor reveni, pentru a cotropi neînduplecat destinul Poetului.

Coborât de pe cupolele lumii în ograda vieții de gintă, copilul se amestecă în cotidian; dar semnele cerului continuă să-l săgeteze. Iată două exemple de *convertire a sensului etno-folcloric în sens religios* – de fapt, evidențieri ale sacrului intrinsec comunităților tradiționale, decupate potrivit dialecticii filmului.

În curtea interioară, trei bărbați vopsesc lână: sculuri de lână roșie și neagră sunt aruncate pe un talger de argint; copilul Arutin alege senin sculul negru – prefigurare a hainei monahale, dar și a martiriului. Un bărbat ia în brațe un cocoș alb și îl unge cu vopsea roșie; jertfa se prefigurează ca un lăitmotiv în biografia tânărului. Ancestralele simboluri precresține ale sacrificiului – cocoșul și mielul – converg spre alegoria Mielului Junghiat. Experiența poetică și monahismul – căi mistice împletite, jalonând drumul Crucii – sunt trepte ale aceiași răstigniri.

Iată rezolvarea postmodernă a răspunsului ceresc la o rugăciune – ilustrare de o simplitate extremă a *intruziunii sacrului în profan*, într-un registru oniric vecin cu ludicul; procedeu va fi folosit și în următoarele filme ale regizorului. O icoană naivă a Sfântului Gheorghe (protector al enclavei creștine din „oceanul” islamic caucazian) apare să protejeze copilul de vitregiile sorții. În pragul casei, mama se roagă; soțul și copilul i se alătură, înșirați de-a lungul zidului alb al casei. Pe peretele din spatele lor, trei cocoși albi („păsări-suflete”) stau pe câte o cracă. Dintr-o nișă străjuiește un ostaș înarmat, asemeni unei cariatide vivante. Materializarea metaforei „sfântului protector al căminului” stupefiază prin neprevăzutul formulei de limbaj. În timpul rugăciunii șoptite a familiei, intră un cavalier pe cal alb, traversează cadrul și iese. Pentru a ființa în ambele planuri, ceresc și terestru, mișcarea se mai repetă o dată, identic. Inedită icoană vivanță – procedeu reluat de regizor și în filmele ulterioare –, Sfântul Gheorghe trece prin fața familiei, chemat de rugăciunile mamei. Epifania devine normalitate: iată sensul profund al teatrului și

al ființării în har. Iată teatralitatea devenind firească, spre a evoca ceea ce pentru contemporani a devenit suprafiresc sau imposibil.

Investigând vârstele omului, regizorul sondează și vârstele poeziei. Trecerea la adolescență este figurată ca un rit de predare a lirei – instrument hărăzit de Sus și cheie a împlinirii destinului. Într-un gest hieratic de îmbrățișare, Poetul-copil predă instrumentul Poetului-adolescent. Adolescența este văzută ca o *intensificare a privirii*, tradusă printr-o apropiere a cadrului. Dacă Poetul-copil era văzut în planuri-ansamblu care urmăreau debutul relației sale cu lumea, rarele prim-planuri oferind portrete de o expresivitate confuză, prim-planurile adolescentului, conștient de miracolul lumii și de propriul *Eu*, domină prin intensitatea privirii. Harul liric și însemnarea cerească a aedului se exteriorizează în colorația arămie a palmelor desfăcute, care indică (asemeni vechilor icoane orante) dăruirea de sine și binecuvântarea, iar aurul este semnul investiri harice și al sfințeniei.

Ajuns trubadur regal, Poetul trăiește și cântă dragostea. Versurile lui răsună pe fundalul unor simboluri universale ale iubirii, unele atât de uzate și abuzate cultural, încât doar geniul inventivității lui Paradjanov reușește să le redea o nouă și nebanuită prospețime.

O oglindă barocă reflectă un Cupidon de ghips, învățat de o ață răsucită din suveica Iubitei. Alegorii ale iubirii din epoci și culturi diferite, simbolurile nu se denigrează reciproc, ci intră într-un dialog al cărui sens este unicitatea și ubicuitatea iubirii și frumuseții de sorginte platonice. Și când abordează amorul, *tehnica instalației postmoderne* este la ea acasă: bizantinul, etnicul și barocul (legitim istoric, căci ne aflăm în plin secol XVIII<sup>12</sup>) se reunesc cu mitologeme descinse din Antichitatea elină (precum neînduplecatele zeițe ale destinului, *Moirele*<sup>13</sup>), pentru a se contopi într-un sens unitar: *apollinicul*.

Poetul și Iubita, ca două poluri opuse, destinate a nu se întâlni niciodată, sunt întruchipați cu forța hipnotică a *apathiei* (liniștii de dincolo de *patos*), de aceeași Sofico Ciaureli. Cele două ipostaze ale actriței (ca două jumătăți ale monadei iubirii perfecte) apar în cadre separate, fără a intra în relație directă: prim-planuri privind în hieratic în obiectiv ori severe profiluri renescentiste, toate par să vorbească despre erosul neîmplinit, despre aspirația platonice spre o iubire perfectă, recurentă în lirica erotică medievală. Câteva cartoane cu citate din lirica de dragoste a lui Sayat-Nova exprimă lapidar și celest aceste emoții.

*Declarațiile de dragoste* ale Poetului sunt rediate prin *gesturi-simbol de oferire*, decupate în elabora-

te planuri-detaliu: cartea desfăcută a vieții și pana de scris – zestrea Poetului – sunt vestitoarele iubirii sale. Grăunțele vieții – grâul – și cenușa neagră a morții sunt risipite ritualic peste cupa iubirii, care nu reușește să le rețină. Cocoșul alb sacrificial, apoi coiful funerar punctează scurt și sentențios, ca jaloane fatidice ale destinului, fundalul Cărții deschise suspendate în aer: filele captează, neobosite, toate experiențele vieții. Întreaga emoție trăită va deveni cândva text, înțelepciune spre hrana altora...

Iubita, asemeni eroinelor din literatura cavale-rească, își oferă numai privirea. Dar castitatea și hieratismul protejează miezul incandescent al dragostei. „Cum să-mi protejez castelele de ceară ale iubirii de fierbințeala focului ce ne devorază?”<sup>14</sup>

Dantela trecută prin fața ochilor în prim-planuri-portret minimaliste creează un cod al nuanțelor erotice, familiar prin subtilitate doar liricii orientale. Simboluri universale ale iubirii, scoica și dantela intră în relație reciprocă în locul personajelor umane, pentru a crea limbajul unui **erotism obiectual** elevat, diametral opus celui agresiv și licențios, practicat de cinematograful de avangardă<sup>15</sup>. Cu o economie extremă de mijloace, dar cu toată atenția concentrată spre valența spirituală și puritatea compoziției, Paradjanov obține o emoție erotică diafană, de o substanță similară cu senzualitatea barocului, dar săgetată continuu de *thanatos*, ca cenzură a unei puteri mai înalte.

Muzica, vizualizată de gestul repetat al Poetului de acordare a lirei, sugerează o permanentă căutare a sunetului fundamental, ce se lasă absorbit de liniștea luminoasă a preaplinului, a ieșirii din timp, a extazului. „Râul și-a ieșit din matcă!” – spune simplu din *off* vocea poetului îndrăgostit. Iată starea mistică a iubirii, într-o redare cinematografică de maxim rafinament: pe măsură ce sentimentul debordează hotarele firii, urcând spre porțile cerului, exprimarea lui se cristalizează în formele cele mai simple, mai rarefiate și statice și în acordurile muzicale cele mai sublime, topite în altitudinea supremă a contemplației mistice.

\* \* \*

Tipic pentru stilistica lui Paradjanov, *același exercițiu fundamental* (al iubirii, apoi al morții) este dezvoltat în cheie poetic-hieratică și parodic-burlescă. La fel ca iubirea este abordată și moartea, registrul rafinat-minimalist și sublim alternând cu cel ludic-burlesc. În linia tradiției slave a nebuliei mistice, definitorie pentru Paradjanov, (auto)deriziunea, parodia și burlescul sunt o mască de camuflaj a nevinovăției. *Parodicul paradjanovian nu parodiază sacrul, deriziunea nu anulează sfințenia*, ci doar o deghizează, conferindu-i cea mai imbatabilă haină:

smerenia. Pregătirea pentru moarte, reverberată în toate registrele stilistice, corespunzătoare tuturor etapelor cerului și pământului, ocupă în „Culoarea rodiei” aproximativ jumătate din film (!), fără să aducă monotonie ori vreo notă sinistră: căci moartea, *summum* al vieții și prolog al Învierii, este înveșmântată polifonic în toate culorile existenței, alternând între banalitatea cea mai plată și insondabila taină.

Crucea și sacrificiul sunt fundal și subiect liric al filmului; creația artistică, ca dar ceresc, trebuie să li se supună: doar astfel ea se justifică și își câștigă imortalitatea. „Poetul moare, dar Muza lui este nemuritoare” – glăsuiește laconic textul cartonului final<sup>16</sup>. Profilul olimpic al Muzei respiră, neatins de teluric, asemeni Patriarhului înmormântat: ambii au statură regală și aparțin transcendenței.

## CONCLUZII

### *Limbaajul convenției scenice*

Asemeni *poeticii baladești*, poetica lui Paradjanov alocă mai multă substanță *odei*, cântării eroului, adică lui *a fi*, decât faptelor lui, adică lui *a face*. Încadrarea în planuri-ansamblu (în care mimica este, practic, inobservabilă) și jocul voit teatralizat feresc „oda filmică” de grandilocvență, psihologism sau cult al personalității. Logica basmului, sau mai degrabă a mitului, este la ea acasă. În basm, fapta exemplară nu se realizează prin jertfa supremă, ci prin ajutor supraomenesc primit în urma trecerii cu bine a grelei încercări, adică a examenului virtuții: eroului nu i se cere viața, ci dovedirea bunei credințe, salvarea sa fiind realizată de intervenția zânei, a semizeului, a elixirului magic. Mitul însă reclamă jertfă: el relevă condiția sacrificială a omului.

Cu mijloacele filmului mut, cercului și teatrului medieval, Paradjanov aduce în actualitate un înalt tărâm al ființării, unde verbul „a face” nu este definitoriu pentru descrierea existenței. În poezie, în pictură, în metafizică, „a fi” este mult mai important decât „a face”. În lumea înțelepților, „a face” se dezvoltă numai în umbra și în continuitatea lui „a fi”, fapta modelează ființa omenească, dar nu o înlocuiește. Însă, prin firea lucrurilor, urmașii fraților Lumière s-au depărtat tot mai mult de zugrăvirea lui „a fi”, în favoarea unui „a face” tot mai minuțios și mai diluat, aparent mai apropiat de dreptunghiul ecranului, de cerințele publicului, de esența cinegeniei. Apropiindu-se tot mai mult de concretul lucrurilor, filmul, alături de celelalte arte din secolul al XX-lea, se depărta tot mai mult de Ființă. Cine îl va întoarce? Care sunt treptele acestei întoarceri? O treaptă importantă au așezat-o marii mistici și moralisti ai ecranului. O treaptă definitorie o reprezintă Tarkovski. Dar... „dincolo de Tarkovski”? Există, oare, un „dincolo”?

Da, Paradjanov și-a făcut sălaș dincolo de ușile la care bătea Tarkovski, după cum dincolo de speranță și căutare se află certitudinea. Razele firave de lumină cerească, ce străbăteau cu greu la Tarkovski crepusculul întrebărilor, se transformă la Paradjanov în șuvoi sau, mai precis, însuși teatrul evenimentelor se mută în *izvorul luminii*. O arată iluminarea solară, uniformă a mizanscenelor, asemeni celei din teatrul stradal, din icoană sau din miniatura medievală. Eroi săi (rapsozi și martiri) o înglobează în inima lor, întrupând-o apoi în altitudinea cântului și-n certitudinea faptei. La fel ca eroii din basme, aceștia nu băjbăie în căutarea menirii, ci, cunoscându-o, o împlinesc. Or, a-ți cunoaște menirea înseamnă a te afla deja în teritoriul lui „a fi”. Pe o altă treaptă se află protagoniștii lui Tarkovski, care se străduiesc din greu să-și coaguleze ființa și să regăsească Izvorul Luminii, realizarea lui „a fi” punând capăt tramei.

Hieratismul măștilor pudrate ale actorilor, străin frivolității funciare a măștilor, rostește uneori nerostitul „I-am cunoscut pe Dumnezeu”, pe care doar sfinții, călugării și, poate, țărani îl mai poartă pe fețele lor. Cu sau fără știința autorului ei, poetica filmică paradjanoviană atestă certitudinea în Învier. La Paradjanov, „a fi” este salvat de invazia cinegenică a lui „a face”. Reverberând verbul ființei în substanța densă a tradiției și-n diapazonul timpilor supraistorici, Paradjanov transformă pe „a fi” în amplul *a fost odată ca niciodată*. Iată marele timp de conjugare al basmului, al înțelepciunii proverbelor, al marilor mituri, al „iubirii mai tari decât moartea”, al prezenței lui Dumnezeu în lume, al Învierii (vezi deseale apariții de fluturi, nimfe și oameni înfășurați – simboluri ale transfigurării).

*A fost odată ca niciodată*, adică „a fost și este mereu”. Iată supra-timpul eternității, în strâmta ei deslușire omenească, matca de urgență și revenire a timpului istoric, coborât pe ecran printre peruci pudrate, machiaj excesiv, Biblii mângâiate cu grijă, covoare, rodii, pietre tombale, obiecte de butaforie.

Plastician și poet, mai mult decât povestitor, Paradjanov este unul dintre puținii cineaști care își supun estetica *viziunii plastice*<sup>17</sup>, iar scenariile – lirismului cuvântului, care se metamorfozează pe ecran într-o imagine emoțională la fel de puternică. Emoția însă nu e vehiculată de coduri tari ori de jocul psihologist al actorilor, ci de complicata compoziție plastică, de raporturile cromatice și formale, de relația dintre melos și liniște, de declamație, de gestică hieratică, de contemplația obiectualității concrete, toate purtând o adâncă încărcătură mistică. Poemul biografic „Sayat-Nova” este literalmente o desfășurare densă și neliniară de obiecte-simbol, evocând marile teme reiterate în întreaga creație a regizoru-

lui: iubirea, frumusețea pură, moartea, sacrificiul, viața eternă.

#### *Omul bizantin*

Pentru cei mai mulți dintre noi, mitul e o noțiune livrescă; *imersiunea în mit*, o utopie, râvnită de poeți și artiști, speculată de romancieri, practică în teatru, dar risipită la câteva clipe după căderea cortinei: aerul veacului nu reușește să o rețină, incompatibilitățile cu paradigma contemporană sunt prea esențiale, pentru ca scurtele întâlniri să nască uniwersuri stabile. Pentru Paradjanov, *mitul era o stare firească*, la fel ca și *Weltanschauung*-ul medieval oriental, la fel ca și lumea basmului și folclorul, în care habita normal, optimist și creativ, îmbogățindu-le nesfârșit cu noi rețele semantice.

*Omul bizantin* era pentru el un concept trăit, invocat adesea, manifestat expansiv în cotidian și în operă (inclusiv în strălucirea literară a scenariilor), pitoresc și polemic – atât față de grobianismele realismului socialist băștinaș, cât și față de „civilizația paharelor de plastic” a Occidentului. Bizanțul și spiritul Eurasiei „îi curgeau în vine” și îi izvorau nesecat din ființă, le recunoștea imediat strălucirile ascunse în cotidian, le iubea, erau ale sale.

Ca întotdeauna în arta autentică, motivația gestului creator era atât de intimă și de intrinsecă, încât „dogma” care îi stătea la temelie se dezvăluia abia ulterior și niciodată complet. „Când am început să descifrăm sensul filmului [„Sayat-Nova”], am înțeles că rădăcinile culturii Armeniei și Ucrainei vin din Bizanț, stilistica iluminării cadrelor amintea atât frescele kievene din Catedrala Sfânta Sofia, cât și miniatura medievală – realizări unice ale secolelor IV–XV. Nu există pe teritoriul sovietic pământ mai

străvechi ca Armenia. Monumente din veacul I și din paleolitic conviețuiesc în armonie cu extraordinara arhitectură a veacurilor X și XVIII” [7, p. 211].

Puse împreună, „sentimentul Bizanțului” și *nevoia de ancestral*, de o anumită *intimitate cu sacrul*, alături de *umorul lipsit de prejudecăți* (dar operând într-un sistem axiologic bine așezat) și *simțul nesecat al improvizăției* au creat o fizionomie artistică unică, *postmodernă* în formă, *clasică* în ideatică, *creștin-răsăriteană* în esența ei ultimă, care a amprentat toate marile opere ale cineastului.

Ceea ce Tarkovski rostise în șoaptă, de pe arena întrebărilor neliniștitoare ale prezentului, Paradjanov glăsuiește cu convingere, de pe arena viziunii mitice. Asemeni lui Sayat-Nova, el cântă o cântare a cântărilor, aduce laude iubirii, sfinților, martirilor, strămoșilor, înțelepciunii cerești, lui Dumnezeu. Rostul final al artei este cântecul – va proclama mereu în filmele sale Paradjanov –, cântecul de ofrandă adus Ziditorului, chiar cu prețul propriului sânge. Fără efuziuni sentimentale, cu răcoarea treziei și a ascezei estetice, cineastul armean ne oferă o lecție a unicului destin cu adevărat împlinit, în Cer și pe pământ, al cărturarului și artistului: Crucea.

Avem în față *primul film postmodern de neechivocă mărturisire creștină* – un semn de speranță pentru spiritul religios, îndeobște timorat de postmodernism, dar și pentru firavele areopaguri deschise spre Dumnezeu ale prezentului. Aprofundarea acestui oximoron, „postmodernismul creștin”, este o șansă de reconciliere și chiar de conlucrare a celor două paradigme, creștinismul și postmodernismul, care păreau să se excludă, ideologic și *de facto*, iremediabil.

#### *Note*

1. Sintagma a dat titlul unui articol din caietul-program al Festivalului Internațional de Film Cavalerul de Aur/ Zolotoy vityaz (mai 2007), pe care Nicolai Burliaev îl coordonează.

2. Subînțelegând aici avangarda ca o formă a modernismului, termen care nu desemnează neapărat un curent, ci un mod de raportare la tradiție [n. n.].

3. III Reg. 7, II Paralip. 3.

4. Cânt. 4, 12-13.

5. Arutin în limba armeană înseamnă Înviere.

6. Traducerea noastră din engleză (după versiunea lungă a filmului). Textul este rostit în armeană și, în versiunea scurtă, este netradus.

7. Numărul Evangheliilor și numărul actului împlinit, al echilibrului.

8. „Puri”, lipii alungite și curbate, unul dintre numeroasele tipuri de pâine tradițională georgiană.

9. Ca cele ale artistului plastic Ion Bitzan.

10. Monument comemorativ armenesc cu o tradiție străveche, sub forma unei cruci sau a unei pietre dreptunghiulare, pe care este gravată o cruce, de obicei bogat ornamentată. Sunt așezate în mănăstiri, pe morminte și în interiorul bisericilor. Arta chachkarurilor atinge apogeul în secolele XII–XIV și a iradiat și în arealurile creștine învecinate.

11. Sau Iraklie al II-lea. A domnit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. A unificat feudele Kartlia și Kahetia într-un singur stat.

12. Armenia (ca și Țările Române ș. a.) se bucura în epocă de avantajul dialogului mai multor culturi:

---

tradiția bizantină, încă dominantă, inserată de elemente turco-persane, era discret „cotropită”, de peste mări, de barocul francez.

13. Ele apar în film ca țărânci în negru, ținând fuioare de lână răvășite de vânt, vestitoare ale morții Catholicosului și ulterior a Poetului.

14. Versurile care comentează filmul îi aparțin poetului Sayat-Nova.

15. *Scoica și preotul* (r. Germaine Dulac, scn. Antonin Artaud), Franța, 1938.

16. Din varianta scurtă a filmului: varianta lungă este lipsită de inserturi-carton.

17. O mai fac, în afara avangardiștilor „clasici”, și cineaști postmoderni ca Peter Greenaway și Derek Jarman, dar viziunile lor sunt tributare cu totul altor direcții filosofice.

### **Referințe bibliografice**

1. Antologie de poezie armeană clasică și contemporană. București: Ed. Minerva, 1981.

2. Большая Советская Энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1970 / Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopedia. Moskva: Sovetskaia entsiklopedia, 1970.

3. Cântarea cântărilor. Traducere din limba ebraică, note și comentarii de Ioan Alexandru. București: Editura științifică și enciclopedică, 1977.

4. Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Editura Amarcord, 1994.

5. Фрейлих С. И. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского. Москва: Искусство, 1992, p. 277 / Freilich, S. I. Teoria kino ot Eizenshteina do Tarkovskogo. Moskva: Iskusstvo, 1992, p. 277.

6. Grigorian T. Istoria și cultura poporului armean. București: Ed. Științifică, 1993.

7. Катанян В. Цена вечного праздника. Москва: Деком, 2001, p. 211 / Katanian V. Tsena vech-nogo prazdnika. Paradjanov. Moskva: Dekom, 2001, p. 211.

*Наталья КРИВУЛЯ*

**Следуй за прыгающим мячиком и пой с нами.  
К истории создания первой звуковой анимации (I)**

*Rezumat*

**De la urmărirea mingii sărinde și cântarea colectivă  
până la crearea primei animații sonore (I)**

De la inventarea imaginilor în mișcare, creatorii au căutat să le acompanieze cu sunet. Înainte de inventarea cinematografiei, E. Reynaud a dat spectacole în teatrul optic în care imaginile în mișcare erau conectate cu sunete. A fost o experiență pre-cinematografică și a reprezentat modelul teatral al spectacolului audiovizual. Încercările de a sincroniza imaginea dinamică și sunetul au fost întreprinse de T. Edison, S. Meshes, L. Gaumont, O. Kellum, E. Tigerstedt, J. Engel, G. Phocht and J. Massol. Dar sistemele acestor inventatori nu erau perfecte. Apariția sistemelor optice de sunet-de-film „Fonofilm” ale lui Lee de Forest a fost un pas înainte spre filmul sonor. În 1923, lui i s-a făcut cunoștință cu frații Fleischer – animatori americani remarcabili. Cu participarea lui H. Riesenfeld și a lui E. Fadiman, ei au creat *Red Seal Pictures Corporation* și au lansat seria de filme animate de scurt metraj „Ko-Ko Song Car-Tunes” (cu celebra „minge săritoare”). Era un fel de filmări multimedia, deoarece nu erau bazate pe o fabulă, nu aveau personaje sau structură narativă. Erau create în baza unor cântece populare care nu erau ilustrate. Scopul lor era ca, înainte de film, auditoriul să cânte împreună melodiile preferate, citind cuvintele de pe ecran. Mingea animată sărea pe silabe ajutând publicul să urmeze ritmul melodiei cântecului. Aceste filme au devenit prototipul de karaoke modern și spectacolului de animație.

*Cuvinte-cheie:* film, sunet, experiență pre-cinematografică, sisteme optice de sunet-film, animație.

*Summary*

**From following the bouncing ball and sing-alongs to the creation  
of the first sound animation (I)**

With the invention of moving images, the creators sought to supplement their sound. Before the invention of cinema, E. Reynaud gave performances in the optical theatre, where the moving images were connected to the sound. It was a pre-cinema experience, and it represented the theatre model of the audio-visual show. Attempts to synchronize the dynamic image and the sound were taken by T. Edison, S. Meshes, L. Gaumont, O. Kellum, E. Tigerstedt, J. Engel, G. Phocht and J. Massol. But the systems of these inventors were not perfect. The appearance of the optical sound-of-film systems „Phonofilm” by Lee de Forest was a step towards the sound film. In 1923, he was acquainted with brothers Fleischer – outstanding American animators. With the participation of H. Riesenfeld and E. Fadiman, they formed *Red Seal Pictures Corporation* and began to shoot „Ko-Ko Song Car-Tunes”, a series of animated sing-along shorts (featuring the famous „bouncing ball”). It was a kind of multimedia shots, as there was no plot, no character in them, as there was no narrative structure. They created them based of popular songs, but did not illustrate them. „Sing-along” shorts were produced in order for the audience to sing along their favorite songs before the session, reading the words from the screen. The animated ball bounced on the syllables helping the audience to follow the rhythm of the melody of a song. Films became the prototype for the modern karaoke and music animated show.

*Key words:* ilm, sound, pre-cinema experience, optical sound-of-film systems, animation.

С самого начала изобретения движущихся изображений, создатели стремились дополнить их аудиальной составляющей. Еще до изобретения кинематографа Э. Рейно, давая представления в своем театре оптических пантомим, создавал аудиовизуальные произведения, где движимое изображение было совмещено со звуком. Но это был докинематографический опыт, и он представлял театральную модель аудиовизуального показа. В 1894 году Т. Эдисон еще до официального рождения кинематографа предпринял попытку соединить динамическое фотографическое изображение со звуком, создав кинетофон. Как отмечал Т. Эдисон, идея создания аппарата, способного записывать и воспроизводить звук, пришла к нему еще 1877 году. Но ее реализация осуществилась только в 1894 (5) году, когда он попытался снять первый звуковой фильм, известный как «Экспериментальный звуковой фильм Диксона». У. Диксон – сотрудник лаборатории Эдисона в Нью-Джерси – помогая Эдисону в съемках, использовал для этого два эдисоновских изобретения – фонограф и кинескоп. Фотографическое изображение скрипача и танцующих мужчин, зафиксированное на киноплёнку, совмещалось с музыкой (музыкант играл мелодию «Песнь юга»), записанной на восковой цилиндр во время съемки [3, с. 21]. Но этот проект так и не был реализован, и киноизображение не было совмещено со звуком в связи с тем, что цилиндр в один из моментов сломался<sup>1</sup>. Хотя эксперимент Эдисона и Диксона потерпел неудачу, но это не стало причиной отказа от идеи создать звуковое кино.

Кино с момента своего появления стремилось преодолеть немоту экрана. Проблему совмещения звука и изображения, те, кто развивал кинематограф, стремились решить разными способами.

В 1900 году на парижской выставке публике демонстрировали первые звуковые фильмы. Это были фонорамы – сценки из парижской жизни и серия маленьких картинок, посвященных парижским новинкам, представляемые «Компани генераль трансатлантик» и снятые оператором Шарлем Месгишом. Там же в павильоне, посвященному звуковому кино, фонокинотеатре Клемана Мориса демонстрировались короткие музыкальные фильмы со звуковыми эффектами. Качество воспроизведения звука фонографами того времени было невысоко, проблемы вызывала и синхронизация звука и изображения.

В 1902 году Леон Гомон представил свою новую систему – синхрофон (хроно-биоскоп), в

которой изображение, проецируемое с проектора, синхронизировалось с записью звука, воспроизводимого с граммпластины. Несмотря на решение проблемы синхронизации, система Гомон, так же как и системы его конкурентов, не была коммерчески успешной. Ажиотаж вокруг создания звуковых фильмов на несколько лет утих, но разработки в этом направлении продолжались.

Беззвучность кинематографа была скорее технического характера. Пока не были найдены способы для фиксации звука на киноплёнку, его присутствие во время кинопоказов создавалось благодаря аккомпанементу - «живой музыке».

Первоначально музыка выполняла скорее не художественную функцию, а была технической необходимостью, нейтрализующей шум кинопроектора во время показа. Кроме того она использовалась и для создания комфортной психологической обстановки, снимающей у зрителей ощущение страха и напряжения, возникающего в темном, замкнутом, беззвучном пространстве кинозала. Сначала музыка подбиралась таперами из рекомендуемых списков музыкальных произведений – «Кинотек»<sup>2</sup>, но уже к 1908 появились первые фильмы, которые шли на экране в сопровождении специально для них написанной музыки. Таким образом, возникало понятие киномузыки.

Несмотря на то, что кино смогло обрести музыку, пусть и таким способом, но оно по-прежнему оставалось безмолвным.

Решению этой проблемы мешали два фактора. Во-первых, это проблемы синхронизации звука и изображения, а если быть более точным, то синхронизации звучащей речи и артикуляции актера во время произнесения слов. Во-вторых, недостаточная четкость и громкость звука при записи и воспроизведении.

Проблему совмещения звука и изображения попытался в 1913 году решить Эдисон, изобретая «Кинетофон». Предложенная технология была несовершенной по качеству воспроизводимого звука, кроме того в это время существовал и «Хронофон» от компании Гомон. Однако из-за недочетов синхронизации и плохого качества звука, воспроизводимого с носителя, изобретения не получили внедрения.

В 1921 году к совмещению изображения и звука обратился легендарный Дэвид Гриффид. В снятой им ленте «Улица грез» был один песенный эпизод, где синхронизировалось изображение актера и его звучащего голоса, а так же использовался фоновый звук - шум толпы на улице<sup>3</sup>. Для этого фильма звук по-прежнему был записан на

диске с использованием системы «Фотокинема» (Photokinema), разработанной Орландом Келлумом. Из-за технических проблем система «Фотокинема» так же не получила развития.

Одним из тех, кто попытался совместить изображение и звук на одном носителе, был шведско-финский изобретатель Эрик Тигерстедт. Он начал опыты с технологиями звукового кино еще в 1911 году.

В области звукозаписи и синхронизации звука и изображения занимались немецкие физики Йозеф Энгель, Ганс Фохт и Йозеф Массоль. В 1919 году они запатентовали систему «Триэргон», обеспечивающую точную синхронизацию звука и изображения. Она была первой системой звукового кино, где звук записывался оптическим методом. «Поджигатель» был первой экспериментальной лентой снятой с ее применением. Ее показ состоялся 17 сентября 1922 года. Несмотря на технологию, обеспечивающую точную синхронизацию звука с изображением и не зависящую от настроек кинопроектора, система не получила коммерческого распространения [13]. Причиной стали нестандартные технические параметры: в системе использовалась 42 миллиметровая киноплёнка, которая проецировалась через проектор с нестандартной скоростью – 20 кадров в секунду.

В 1923 году звуковые фильмы представил Ли де Форест. Для записи звука он использовал систему «Фонофильм», патент на которую он получил еще в 1919 году. Система была создана на основе усовершенствования разработок Э. Тигерстедта и системы «Триэргон». Суть изобретенного Форестом способа синхронизации звука и киноизображения заключалось в том, что в его системе звук записывался на выделенной полосе на боковой части киноплёнки в виде переменной оптической плотности. Звук фотографическим способом наносился на плёнку, изменяющаяся прозрачность звуковой дорожки зависела от кодируемых электрических сигналов, поступающих из микрофона.

Внедрение системы «Фонофильм» в киноиндустрию шло с трудом. Ни одна из американских киностудий не проявила интереса к изобретению Фореста. Это было связано не с тем, что кинематографисты не были заинтересованы в создании звуковых фильмов, но в первую очередь с тем, что киностудии зависели от киносетей, занимающихся показом фильмов. Соответственно использование звукового оборудования при съемке было лишь частью дела, нужно чтобы киностудии так же были готовы к переоснащению

и переходу на новый – звуковой – формат показов. Такая зависимость студий от кинотеатров стала одной из причин, тормозящих внедрение системы «Фонофильм» в кинопроизводство.

Не сумев договориться с кинопроизводителями, Ли де Форест решает самостоятельно заняться созданием звуковых фильмов с целью демонстрации возможностей системы. В ноябре 1922 году Ли де Форест организовал собственную компанию для продвижения системы в киноиндустрию. Его компанией было снято 18 короткометражных звуковых фильмов. Их показ состоялась 15 апреля 1923 года в нью-йорском кинотеатре Rivoli. Директором этого кинотеатра был известный театральный антрепренер, композитор и дирижер кинотеатрального оркестра Хьюго Ризенфельд, который и представил программы Фореста публике.

Для продвижения своей системы Форест искал сотрудничества с кинематографистами. Х. Ризенфельд, вдохновившись его изобретением и будучи связанным с миром кино в 1923 году познакомил Фореста с Максом Флейшером<sup>4</sup>.

*Компания «Red Seal Pictures Corporation»: На пути к созданию звуковой анимации*

Знакомство было обоюдовыгодным. Перед Флейшерами открывались новые горизонты. Но и Форесту это сотрудничество давало возможность внедрения его устройства в кинопроцесс. Ведь Флейшеры имели собственную и вполне успешную анимационную студию. Хотя в то время их студия была небольшой, ее штат составлял 19 человек, но это не мешало считать ее одной из ведущих анимационных студий Америки. Кроме того, у Флейшеров были амбициозные планы по расширению производства.

Благодаря успеху серии «Из чернильницы» Флейшеры сменили свой прежний офис, находившийся в небольшой подвальной квартире в центре Манхеттена, на помещение в «Студибекер билдинг» на Бродвее 1600, недалеко от Таймсквер. В 1921 году они разорвали отношения с компанией их бывшего работодателя Дж. Р. Брея, который занимался прокатом их серии «Из чернильницы». Организовав собственную студию «Inkwell Studios, Inc.», они подписали договор с Маргарет Винклер, которая должна была заняться дистрибуцией их лент. Но это сотрудничество их не устраивало в полной мере и Флейшеры, вдохновленные успехом серии «Из чернильницы», подумывали об организации собственной дистрибуторской компании.

М. Флейшер стремился собственноручно выстраивать прокатную политику и более ак-

тивно вести дела на кинорынке. Кроме того, он хотел расширить производство и попробовать свои силы в съемках игровых лент, тем более, что в сериях с клоуном Ко-Ко постоянно использовалось совмещение игровых и анимационных эпизодов. В съемке игровых комедийных короткометражек и научно-образовательных фильмов он видел для себя и студии новые перспективы.

В 1923 году М. Флейшер вместе с опытным дистрибьютором Эдвином Маилсом Фэдиманом<sup>5</sup> и Х. Ризенфельдом решили создать компанию «Red Seal Pictures Corporation», которая должна была производить и распространять не только анимационные, но короткометражные игровые, документальные, научно-популярные фильмы. Одним из учредителей этой компании стал и Ли де Форест, который с созданием этой компании видел возможность внедрения своей системы в реальное кинопроизводство, кроме того компания «Red Seal» оказалась владелицей достаточно крупной сети кинотеатров. Ей принадлежали 56 кинотеатров на восточном побережье Америки, а так же были кинозалы в Кливленде штата Огайо. Это обеспечивало широкий прокат звуковых лент.

Первоначально президентом компании был Э. Фэдаймэн, М. Флейшер, как и в их совместной с братом компании, занял одну из руководящих должностей, а Дейв по-прежнему оставался режиссером и аниматором.

Создавая новую компанию, братья Флейшеры имели амбициозные планы. Теперь они могли реально расширить производство. Помимо съемок очередных серий с клоуном Ко-Ко, студии братьев Флейшеров занялись выпуском самой разнообразной продукции, начиная от игровых комических лент, документальных, учебных фильмов и заканчивая такой серьезной работой как «Теория относительности Эйнштейна» (1925). Как пишет в своей книге «Из чернильницы» (2005), Ричард Флейшер, сын М. Флейшера, в 1924 году компанией «Red Seal» было выпущено 26 лент, а в 1925 это число уже составляло 141 картин [4, с. 46]. Хотя планы компании по выпуску и прокату были куда более амбициозными. Как сообщалось в сентябрьском выпуске 1925 года журнала «Exhibitors Trade Review» [8, с. 35] компания анонсировала съемку и прокат 95 игровых лент, а так же 30 фильмов из серии «Из чернильницы» (серия «Из чернильницы» выходила на собственной студии Флейшеров, хотя ее прокатом занималась вышеуказанная компания), 13 лент «Чудеса движения»<sup>6</sup>, а так же 13 фильмов созданных Флейшерами и 18 лент

из серии «Song Car-Tunes». В январском номере журнала «Exhibitors Trade Review» сообщалось, что на 1926–1927 год компания планировался выпуск 140 картин<sup>7</sup>.

*Новые киноформы архаического действия или к археологии современного караоки*

Организация новой компании открыла Флейшерам новые перспективы. Они не только познакомились с технологией, позволяющей синхронизировать звук и изображение и совмещать их на одном носителе, но и получили возможность ее использования.

Можно предположить, что именно из интереса к новой технологии, возможностям звука в анимации и появилась идея создания произведений нового жанра. Вновь созданная компания «Red Seal», в руководство которой и входил Ли де Форест, начала заниматься производством серии «Song Car-Tunes». Хотя взаимодействие между студиями «Out of the Inkwell Films, Inc.» и «Red Seal» было настолько тесным, что, как отмечают историки, сложно понять, где проходила грань в их работе и какие фильмы этого периода были выпущены на каждой из них.

Серию «Song Car-Tunes» составляли ленты нового жанра так называемые «болл-фильмы» (ball-films) или «поем вместе с прыгающим мячиком» (bouncing ball sing along songs или Follow-the-Bouncing-Ball series).

Эти ленты сложно назвать фильмами в традиционном смысле. Скорее это своеобразные экранные мультимедийные ролики, так как изначально ни сюжета, ни героя в них не было, как не было и самой повествовательной структуры. Они создавались на основе популярных песен, но не иллюстрировали их. Элементы иллюстративности появилась в их структуре ближе к концу 1920-х годов. Их названия всегда соответствовали названию песни. Ленты в жанре «пой с нами» выпускались для того, чтобы зрители, пришедшие в кинотеатр, могли перед сеансом попеть хором любимые песни. Кинопроекции должны были помочь им вспомнить слова песни и ритм мелодии. Проецируемые на экран в виде титров слова служили своеобразной подсказкой. Подобные ролики стали прототипом для современного караоке.

В основу этой экранной формы легло существование текста и музыки, но текст оживлялся не только добавлением и синхронизацией с музыкой, но и характером его подачи – он писался построчно, а слова могли разбиваться на слоги, кроме того, текст проявлялся на экране. За оживление текста отвечал и прыгающий

по словам или слогам мячик, а в последствии и анимационный персонаж. Причем их движения и темп прыжков были подчинены музыкальному ритму. Это помогало зрителям не только считать с экрана слова, но и следовать за мелодией.

Популярность лент в жанре «пой с нами» была чрезвычайно высока. Это обусловлено тем, что в новой форме реализовывались архаическое начало - традиция хорового пения один из древнейших актов социализации людей. Хоровое пение объединяет людей независимо от религии, национальности, социального положения. Современные ученые установили, что совместное хоровое пение подобно групповой медитации. Оно оказывает своеобразное психотерапевтическое воздействие и рождает положительный эффект за счет снижения уровня стресса, ослабления чувства тревоги [11]. Возникнув, ленты в стиле «пой с нами» стали новым видом массового народного развлечения и искусства, новой формой архаической коллективной ритуальной практики<sup>8</sup>.

Кроме функции социализации и развлечения, ленты в жанре «пой с нами» могли дополнительно реализовывать и обучающую функцию, так как текст в них, для удобства восприятия, чтения и пения писался по слогам. В современных авторских педагогических методиках и логопедической практике для обучения чтению и исправления дефектов речи активно используется подобная форма представления текста. Методика, где текст представляется аналогично тексту в лентах в жанре «пой с нами» применяется в практике обучения иностранным языкам.

Текст песен, разбитый на строки, и проецируемый поэтапно служил лишь отправной точкой и своеобразной подсказкой для поющих. Если слова песни зрители не помнили наизусть, то, глядя на экран можно было прочесть появляющиеся по слогам слова. Однако если человек не мог читать, то слежение за бегущей строкой или перепрыгивающим со слога на слог мячиком способствовало формированию навыков чтения и правильной речи, развивая память и внимание.

*Как рождаются новые жанры анимации: старые идеи в новом техническом воплощении*

Идея создания лент в жанре «пой с нами» родилась у Флейшеров не спонтанно.

Коллективное пение было одним из распространенных видов культурно-массового развлечения в начале XX века. Оно было не столь формальным как хоровое пение. Это делало его более привлекательным и распространенным видом досуга. Люди с удовольствием пели не-

замысловатые шлягеры, народные и застольные песни, помня слова наизусть либо подсматривая их в специальных листах или песенниках. Пение с экрана как некое популярное коллективное развлечение существовало еще в эпоху распространения волшебных фонарей. Задолго до изобретения кинематографа компаниями выпускались иллюстрированные диапозитивы со словами песен, которые проецировались на экран. В начале XX века в Америке получило распространение практика проекции на экран слов песен во время коллективного пения со статических диапозитивов, так называемых «песенных слайдов» (song slides) [19, с. 190]. Подобные показы, сопровождающие коллективное пение, устраивались либо перед началом кинопоказа, либо в промежутках между фильмами. Слайды могли проецироваться в пабах, кафе-шантанах и прочих увеселительных заведениях. Их можно было приобрести и для домашнего использования, так как они находились в перечне каталогов фирм, производящих подобную продукцию.

Братья Флейшеры обратили внимание на это массовое увлечение публики. Но их не устраивали статичные проекции. Кроме того, подобные показы часто имели технические проблемы, так как музыканты, сопровождающие их, то ускоряли, то замедляли темп исполнения, да и киномеханики или демонстраторы слайдов не поспевали за музыкой, «промахиваясь» с показом очередного слайда. В результате, либо слайды показывались очень быстро, опережая музыку, либо, наоборот, с запозданием, не успевая за музыкой. Подобные накладки ставили в недоумение поющую публику. Да и проекции слайдов не всегда были удачными. Большие объемы текста сложно было читать с экрана в больших кинотеатрах. Мелкий шрифт текста плохо воспринимался.

Флейшеры захотели не только найти решения этих проблем, но и сделать проекции слайдов более привлекательными. Это стало возможным за счет внесения элементов анимации, тем самым превратив статические слайды в динамические проекции.

М. Флейшер однажды подошел к композитору Чарльзу К. Харису с вопросом: «Могут ли зрители более активно участвовать в пении, если им подсказывать как надо петь? И будут ли они вдохновляться, если с экрана им будут помогать в этом веселые персонажи?». Ч. Харисон был не только композитором, но и руководителем кинотеатрального оркестра, а так же работал в нью-йоркских театрах, сопровождая игрой на органе кинопоказы. Ч. Харисон сопровождал не только

показы лент, но и песенные слайд-шоу, которые устраивались в кинотеатрах перед показами основной программы. Поэтому он был прекрасно осведомлен о проблемах подобных показов и мог со знанием профессионала обсуждать данную тему с М. Флейшером. После беседы с Харисоном, Макс загорелся новой идеей. Впоследствии о сотрудничестве М. Флейшера и Ч. Харисона над лентами в жанре «пой с нами» писалось в февральском номере еженедельника «Exhibitor's Trade Review»<sup>9</sup>. Об их сотрудничестве в своей книге упоминает и Р. Флейшер.

Поэтому, М. Уайтхер полагает, что идея создания фильмов, стимулирующих зрителей петь хором в сопровождении кинотеатрального органа, принадлежала Харисону. С ней он обратился к братьям Флейшерам, которые придумали фильмы в жанре «пой с нами» [12, с. 37]. Флейшеры начали работать над проектом, придумав принцип подачи материала в лентах жанра «пой с нами», где статичные строки обрели динамизм.

Во-первых, они усовершенствовали сам показ, отказавшись от проекции на экран всего текста. Он разбивался на куплеты, строки и слова, которые демонстрировались во время показа последовательно, сменяя друг друга. Это облегчало восприятие текста песни.

Во-вторых, они нашли способ, помогающий зрителю петь, следуя мелодии и ритму. Это достигалось за счет мячика, перепрыгивающего в ритме музыки по слогам или словам строки. Внесение динамического начала привлекало внимание зрителей к словам песни, усиливало эффект вовлеченности зрителя и концентрации внимания. Кроме того, придуманный ими прием с прыгающим мячиком служил для зрителей своеобразным указателем, помогая им попадать в такт мелодии.

В первых лентах, снятых в жанре «пой с нами», указателем служил перепрыгивающий со слова на слово мячик, впоследствии они стали заменять его анимационными образами, которые уже не только перепрыгивали со слова на слово, но и разыгрывали небольшие сценки и гэговые номера.

Кроме того в музыкальные промежутки начали включать анимационные гэги и небольшие аттракционные номера, иллюстрируя то, о чем поется, и оживляя внимание зрителей, не давая им скучать в музыкальные проигрыши, когда звучит мелодия, но нет слов, которые нужно петь. Во время музыкальных проигрышей или пауз зритель мог видеть только черный экран и это создавало психологический дискомфорт.

*Как начать? И почему клоун Ко-Ко снова выпрыгнул из чернильницы?*

Начав работать над первой лентой в жанре «пой с нами» Флейшеры, хотя и были уверены в ее коммерческом успехе, но не знали как ее начать и сделать занимательной. Они решили подстраховаться и использовали в ней образ рисованного клоуна Ко-Ко – главного героя их известной серии «Из чернильницы». Это стало причиной названия серии – «Ко-Ко Song Car-Tunes». Кроме того, это позволило им включить перед началом текстовой части короткий анимационный сюжет, предваряющий песенную часть и заполняющий собой музыкальное вступление. Ко-Ко всегда анонсировал песню, которая будет показываться с экрана. Табличка с ее названием, так же как и призыв всех петь вместе, появлялась в руках клоуна Ко-Ко в конце анимационного пролога.

Ленты серии «Ко-Ко Song Car-Tunes» довольно часто начинались также как и фильмы серии «Из чернильницы». Клоун выпрыгивал из чернильницы, избавлялся от клоунского колпачка, менял костюм на фрак и предстал перед зрителями уже в роли дирижера или руководителя джаз-банды. Подобный прием использовался в ленте «Tramp, Tramp, Tramp» (1924)<sup>10</sup>. Выпрыгнув из чернильницы и оправив свой костюм, Ко-Ко подбежал к школьной доске, на которой мелом рисовал музыкантов. Как только рисунок был завершен, музыканты оживали и начинали маршировать. Проходя по городу, они направлялись в театр и выходили на сцену. После того, как они заняли свои места на сцене, из-за дирижерского пульта выпрыгивал Ко-Ко с табличкой в руках. На ней было написано «Хоровой клуб Ко-Ко» и далее: «Прошагав весь путь мы пришли в этот театр, чтобы подбодрить вас мелодией, которую пел дедушка, выступая в старые добрые времена – «Топ, топ, топ» (мальчишки маршируют). Смотрите за прыгающим мячиком. Присоединяйтесь и пойте все!» Свернув надпись, Ко-Ко доставал дирижерскую палочку и после нескольких взмахов на экране появились первые три строки песни и по ним запрыгал мячик. Затем они сменились следующим куплетом. На последнем куплете песни мячик был заменен веселым человечком, который играючи и, кувыркаясь, перепрыгивал со слова на слово. Практика использовать в серии популярных персонажей студии применялась для съемки всех последующих лент в жанре «пой с нами». Более поздние ленты в этом жанре создавались с привлечением таких звезд студии Флейшеров как Бетти Буп и Бимбо.

Название серии «Song Car-Tunes» заключало в себе игру слов<sup>11</sup>. Так «Car-Tunes» образовывалось из сочетания двух слов, но в то же время и было одновременно и неправильным написанием английского «cartoon», что означает карикатуру, анимацию, смешное, тогда как, «tune» переводящееся с английского как мелодия, мотив, звук, выступало как дополнение к первому слогу. Кстати, слово «Tune» в значении «мелодия» впоследствии использовалось в названии анимационной серии «Looney Tunes» (Веселые мелодии, Безумные мелодии или Сумасшедшие мотивы), вышедшей на студии Л. Шлезингера с 1930 года<sup>12</sup>. Но фильмы этого сериала не содержали в себе песенной части и представляли традиционные комедийные сюжеты.

Впоследствии из названия серии исчезло имя клоуна и она была известна как «Song Car-Tunes». Ленты серии выходили на экраны с 1924 по 1927 год<sup>13</sup> и в общей сложности было снято от 45 до 50 лент<sup>14</sup>. В ряде источников говорится, что серия включала 36 лент, из которых 17 были немые, а 19 звуковыми. Эдвин Брэдли утверждает, что из 36 лент серии 21 была снята с применением системы «Фонофильм» [1, с. 94]. Тогда как другие источники приводят данные лишь о 19 звуковых лентах<sup>15</sup>. При этом целый ряд лент был выпущены в двух версиях – звуковой и немой. Возможно, поэтому так разнятся данные о количестве лент серии.

Кроме того, путаница возникает и из-за того, что Флейшеры делали звуковые версии немых фильмов и ремейки одной и той же песни. К некоторым песням они обращались дважды, сняв сначала немую версию, а потом озвучивали ее, используя систему «Фонофильм». А так же к одной и той же песни могли обращаться дважды, снимая раннюю и более позднюю версию, делая переработанный ремейк или новую версию с иным исполнителем той же песни.

Первые ленты серии, где использовался приём совмещения анимационного изображения со словами песни и музыкой, вышли на экран в 1924 году. Это были «Приходи путешествовать на моем дирижабле» (09.03.1924), «Прощай моя возлюбленная» (09.03.1924), «О, Мэйбл» (01.05.1924), «Мама, мама, мама приколи мне розу» (01.06.1924)<sup>16</sup>. В 1924 году по данным архива библиотеки Конгресса США [9] были сняты ленты «Лондонский мост» (звуковая версия появилась 1 мая 1926 года) и «Идя во ржи» (звуковая версия этой песни по данным релизов в еженедельнике Motion Picture News была снята в сентябре 1926 года).

Стоит отметить, что первые ленты в жанре «пой с нами» были немые. По всей видимости, это объяснялось тем, что кинотеатры не были переоборудованы к новому – звуковому – типу показу. Немые фильмы выходили на экран с музыкальным сопровождением. Это была либо предварительно записанная музыка, воспроизводимая с грампластинок, либо игра тапера или оркестра. В первом случае звук синхронизировали со сменой кадров путем подстройки скорости вращения грампластины. Во втором случае тапер или оркестр, глядя на экран, исполняли мелодию, стараясь добиться синхронизма с изображением. Таким образом, даже в немых фильмах достигался эффект синхронизации изображения и звука. Первоначально синхронизм добивались во время работы над фильмом, так как анимация создавалась с учетом заданного музыкой темпа-ритма. А вторым этапом синхронизма становилось демонстрация с музыкальным сопровождением.

Историки до сих пор ведут споры о том, какая именно лента серии была первой, где звук был синхронизирован с изображением. Так историк анимации Д. Крафтон отмечает, что премьера серии «Song Car-Tunes» состоялась 24 февраля 1924 года в кинотеатре Риалто<sup>17</sup>, принадлежащем Х. Ризенфельду, при этом он не упоминает название первого фильма [2, с. 175].

На сайте «Silent Era»<sup>18</sup>, а так же в фильмографии историка кино Э. Брэдея [1, р. 94, 181-187] лента «О, Мэйбл» датируется маем 1924 года, а ленты «Приходи путешествовать на моем дирижабле», «Прощай моя возлюбленная», «Мама, мама, мама приколи мне розу» вышли в июле 1924 года. Таким образом, лента «О, Мэйбл» согласно этим данным становится первым фильмом, созданным для коллективного пения. Эту же ленту в качестве первых упоминает в своей работе историк и теоретик анимации Л. Малтин [6, с. 91]. Однако, Рей Поинтер, исследователь творчества братьев Флейшеров, утверждает, что первой лентой серии была работа «Приходи путешествовать на моем дирижабле» [7]. Иные сведения приводит другой исследователь анимации Джеф Ленбург, определяя фильм «Мама, мама, мама приколи мне розу» как первую ленту серии [5, с. 87].

Если о премьерах лент «Приходи путешествовать на моем дирижабле», «Прощай моя возлюбленная», датируемых мартом 1924 года ничего неизвестно, то о премьере ленты «О, Мэйбл» сохранились данные. По воспоминаниям Дика Хьюмера, ведущего аниматора флейшеровской

студии, работавшего над лентами серии, она состоялась 1 мая 1924 года в нью-йорском кинотеатре «Circle Theatre» на Манхэттене. Ее показ сопровождался игрой специально для этого приглашенного оркестра, хотя в кинотеатре имелся специальный электронный орган для музыкального сопровождения немых лент<sup>19</sup>. В начале ленты Ко-Ко выпрыгивал из чернильницы, осматривался по сторонам, приглаживал волосы, оправлял свой костюм и только потом раздвигал анимационный занавес, словно открывая песенное шоу. Достав дирижерскую палочку и ноты, он становился за пульт и начинал дирижировать. По мере исполнения песни внизу кадра появлялись слова как подсказки.

Практика хорového пения с проекцией слов на экран была не нова, но то, что предложили Флейшеры зрителям, было абсолютно новым. Представление песни с анимационным оформлением настолько понравилось публике, что после ее завершения она разразилась бурными овациями, которые еще долго продолжались, мешая показу следующих картин. И это притом, что песня «О, Мэйбл!» не была хитом. Подобный успех от показа не был программируемым и аплодисменты публики продолжались даже тогда, когда

шли уже титры следующего художественного фильма. Зал не останавливался. Директору кинотеатра пришлось прервать показ. Киномеханик по требованию публики вновь запустил ленту с песней. Зрители снова с удовольствием пели, глядя на экран. Свидетелем этой ситуации стали М. Флейшер и Д. Хьюмер специально пришедшие в кино понаблюдать за реакцией зрителей. Как вспоминал впоследствии М. Флейшер, успех фильма их вдохновил и они приступили к выпуску новых лент. То, что предложили братья Флейшеры публике, было отличной идеей и коммерчески успешным проектом. Благодаря новым техническим возможностям, выразительным средствам анимации популярная у публики форма массового развлечения получила иное воплощение. Подобные фильмы, особенно с развитием звукового кинематографа, выходили на экраны не только в Америке, но и в Британии и во Франции. Даже в Советском Союзе в начале 1930-х годов были предприняты попытки создания фильмов на слова песен. Конечно, это не были ленты с «прыгающим мячиком», но и в их экранную ткань вводились в виде титров слова песен, так, чтобы зритель, глядя на экран, мог петь, прочитывая слова песни.

### Примечания

1. Кинолентку хранили отдельно от воскового цилиндра с записанным на нем звуком. И только в 1998 году работники киноархива, используя современные технологии, смогли восстановить записанную на восковом цилиндре музыку и синхронизировать ее с изображением на кинолентке.

2. Кинотеки – сборники небольших музыкальных пьес, пригодных для сопровождения определенных фрагментов фильма с учетом драматургии и эмоциональной составляющей. Первая кинотека была составлена в 1913 году Дж. С. Замечником. В кинотеке музыка компоновалась по разделам: драматическая ситуация, катастрофа, сцены, страха, борьбы, безнадежности, тревоги, отчаяния, грусти, веселья и радости, вакханалии, торжественная обстановка, сцены природы, бури, спокойствия и т.д.

3. В ленте «Улица грез» качество звука было неудовлетворительным и фильм со звуком показывался всего в двух нью-йоркских кинотеатрах. Причем изначально фильм снимался как немой. 12 апреля состоялась его премьера, а 27 апреля Гриффит и Ральф Грейвз в офисе Орланда Келлума за-

писали звуковые части. Премьера звуковой версии фильма состоялась 2 мая 1921 года.

4. Кинотеатр Rivoli находился на той же улице, что и студия Флейшеров.

5. Э. Фэдайман в компании «Red Seal» выполнял обязанности президента.

6. Ленты из серии «Чудеса движения» (Marvels of Motion) представляли собой сюжеты, в основе которых лежали сцены снятые замедленной съемкой, с повторами и совмещениями с использованием технологии «Novagraph process».

7. Exhibitor's Trade Review 1926, 16 January, с. 6.

8. В Индии пение, и коллективное в том числе, до сих пор является духовной практикой. См. подробнее Шушарджан С. В. Музыкалотерапия и резервы человеческого организма. М., 1998. 364 с.

9. Famous composer and Artist to producer Unique Shorts / Exhibitor's Trade Review, 1924, 2 February, с. 27.

10. В 1926 году Флейшеры выпустили звуковую версию на данную мелодию. В архиве библиотеки Конгресса США она сохранилась под названием «Tramp, Tramp, Tramp the Boys Are Marching».

11. В некоторых источниках серию ошибочно называют «Звуковая анимация» (Sound Car-Tunes).

12. Первым персонажем серии «Looney Tunes» был образ Боско, появившемся на экранах в 1929 году.

13. В ряде источников говорится о том, что серия «Ko-Ko Song Car-Tunes» (Song Car-Tunes) вышла с мая 1924 по сентябрь 1926 года.

14. На официальном сайте студии Флейшер-ов (<http://www.fleischerstudios.com/filmography>) приводится 57 названий фильмов серии «Ko-Ko Song Car-Tunes». Однако ряд названий являются сокращенной версией полного названия. В списке присутствуют название фильма «My Bonnie» и «My Bonnie Lies Over the Ocean». Это две ленты сняты на мелодию «Мой милый находится за океаном», но одна из них является немой, а другая звуковой. Это же относится и к фильмам «Sailing Sailing Over the Bounding Main», а так же к ряду других лент.

15. По данным сайта <http://www.silentera.com> система «Фонофильм» использовалась в 19 лентах (дата обращения 15.01.2017).

16. Данные приводятся по фильмографии на официальном сайте студии <http://www.fleischerstudios.com/filmography>. Аналогичные даты даны на сайте <http://www.imdb.com> (дата обращения 15.01.2017)

17. В кинотеатре «Риволи», совладельцем которого также был Х. Ризенфельд, 15 апреля 1923 году состоялась премьерная демонстрация 18 короткометражных фильмов, созданных с использованием системы «Фонофильм» Ли де Фореста

18. <http://www.silentera.com> (дата обращения 15.01.2017)

19. Одной из распространенных моделей кинотеатрального органа или механического пианино была модели фирмы Вурлитцер (Wurlitzer), они обладали возможностью имитации инструментов оркестра.

### *Библиография*

1. Bradley E. M. The First Hollywood Sound Shorts, 1926–1931. McFarland, 2005.

2. Crafton D. Before Mickey: The animated Film 1898–1928. New-York: 1993.

3. Hendricks G. Origins of the American Film – New York: Arno Press, 1972.

4. Fleischer R. Out of the Inkwell: Max Fleischer and the Animation Revolution - University Press of Kentucky, 2005.

5. Lenburg J. Who's who in Animated Cartoons: An International Guide to Film & Television's. Award Winning and Legendary Animators. New-York, 2006.

6. Maltin L. Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons. New York, 1989.

7. Pointer R. The Art and Inventions of Max Fleischer: American Animation Pioneer – Mcfarland & Co Inc Pub., 2016.

8. Red Seal Announces 95 subjects for 1925-26// Exhibitor's Trade Review 1925, 5 September.

9. Silent Animated Films at the Library of Congress. Prepared by Joy A. McIntire December 7, 1995 (Updated April 1999). <https://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/animate.html> (дата обращения 18.01.2017)

10. Slide A. New Historical Dictionary of the American Film Industry. Chicago & London, 1998.

11. Spenser B. Being in a choir could help the body fight cancer by boosting the immune system/ DAILY MAIL 4, April 2016. <http://www.dailymail.co.uk/health/article-3523661/Choir-singing-help-body-fight-cancer-Just-hour-singing-increase-levels-immune-proteins-body-uses-battle-illnesses.html#ixzz4NHQEB1Fr> (дата обращения 15.01.2017)

## Regizorul Gheorghe Siminel, între teatru și film

### Rezumat

#### Regizorul Gheorghe Siminel, între teatru și film

Personalitate artistică polivalentă, actorul și regizorul Gheorghe Siminel (1930–1989) a absolvit Institutul Teatral de Stat „Aleksandr Ostrovski” din Leningrad (1952, Facultatea Actor de Dramă). Și-a început activitatea de creație artistică în calitate de actor pe scena Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic de Stat „A. S. Pușkin” (în prezent, Teatrul Național „Mihai Eminescu”). În recentul volum de specialitate „Geneza Teatrului Național din Chișinău, 1918–1960 (O cronică)” de Iurie Colesnic, apărut la prestigioasa editură „Cartier” (2016), se menționează că primele aplauze tânărul artist le-a adunat după spectacolul „Talente și admiratori” de Aleksandr Ostrovski alături de colegii săi de institut P. Baracci, C. Târțau, Gh. Hasso ș. a.

Și totuși, adevărata măsură a posibilităților sale artistice el a pus-o în valoare în domeniul regiei. În acest sens, Gheorghe Siminel și-a manifestat harul creator la ambele studiouri cinematografice din principala noastră urbe: „Telefilm-Chișinău” și „Moldova-film”, fiind totodată creatorul și animatorul originalului Teatru Televizat „Dialog”. Printr-un incontestabil talent, regizorul a contribuit la identitatea profesională a studioului „Telefilm-Chișinău”. În analiza filmologică a creației sale audiovizuale s-a ținut cont de contextul timpului în care dânsul și-a realizat lucrările – o perioadă când retorica propagandei, constrângerile ideologice și viziunile triumfaliste asupra vieții s-au manifestat din plin.

**Cuvinte-cheie:** Gheorghe Siminel, regizor, teatrul TV „Dialog”, film televizat, film-portret.

### Summary

#### Director Gheorghe Siminel, between theater and film

Actor and director Gheorghe Siminel (1930–1989), a polyvalent artistic personality, graduated from “Aleksandr Ostrovski” State Theater Institute in Leningrad (1952, the faculty Actor of Drama). He began his artistic creation activity as an actor on the stage of the Moldavian Musical-Dramatic Theater “A. S. Pushkin” (now “Mihai Eminescu” National Theater). In the recent publication “The Genesis of the National Theater in Chișinău, 1918–1960 (Chronicle)” by Iurie Colesnic, published by the prestigious “Cartier” Publishing House (2016), it is mentioned that the young artist gathered the first applause, along with other of his colleagues P. Baracci, C. Tartau, Gh. Hasso, and others, after the show “Talents and admirers” by Aleksandr Ostrovski.

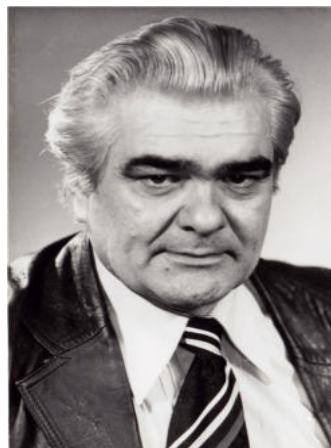
And yet, he put the true measure of his artistic possibilities into value in the field of direction. In this respect, Gheorghe Siminel manifested his creative grace at both cinematographic studios from our main city: “Telefilm-Chisinau” and “Moldova-film”, while being the creator and animator of the novel TV theatre “Dialog”. By his indisputable talent, the director contributed to the professional identity of the “Telefilm-Chisinau” studio. The context of the time when he accomplished his works – a period when propaganda rhetoric, ideological constraints and triumphal visions on life were fully manifested – was taken into account in the filmological analysis of his audiovisual creation.

**Key words:** Gheorghe Siminel, director, TV Theater “Dialog”, television film, film-portrait.

În primii ani, activitatea Studioului „Telefilm-Chișinău” era axată pe producția de filme documentare, filme-concert, iar spectacolele teatrale mai interesante erau înregistrate pe peliculă (filme-spectacole). Primele reprezentații teatrale realizate pentru micul ecran au fost „Copiii și merele” (1963) după piesa omonimă a lui Constantin Condeea (Teatrul „Luceafărul”) și „Nu mai vreau să-mi faceți bine” (1964) de Gheorghe Malarciuc (Teatrul muzical-dramatic „A. S. Pușkin”). Varianta televizată a spectacolului „Nu mai vreau să-mi faceți bine” a fost transpusă în imagini audiovizuale de către Gheorghe Siminel, actor la Teatrul „A. S. Pușkin” (1952–1962) și regizor al Redacției muzicale Radio/TV (1962–1967), după care avea să devină fondatorul și animatorul Teatrului televizat „Dialog”.

„Dialog”-ul a fost un fenomen unic, în felul său, în spațiul audiovizual al fostei URSS, dar și un eveniment remarcabil pentru destinele teatrului TV din Republica Moldova. Cât timp acest studio de creație a activat ca trupă aparte, acolo s-au produs actorii Constanța Târțău, Grigore Grigoriu, Vladimir Zaiuc, Grigore Rusu, Ion Muzică, Mariana Bahnaru ș.a. Inima și motorul teatrelor „Dialog” a fost regizorul Gheorghe Siminel, care a semnat regia la majoritatea spectacolelor TV. Dar în cadrul „Dialog”-ului au mai montat spectacole regizorii S. I. Șcurea, V. Apostol, I. Todorov, N. Aronețkaia, A. Rudeaghina, I. Ilieva, Gh. Revo, E. Nicula ș. a. Primul spectacol televizat a fost comedia cu cântece „Piatra din casă” de V. Alecsandri.

Cu regret, referințele despre activitatea teatrului „Dialog” sunt puține: și ca material iconografic (fotografii, secvențe cinematografice), și ca informație scriptică. O imagine despre atmosfera animată care domnea pe platoul de televiziune în timpul transmisiunilor în direct a spectacolelor TV ne-o oferă scriitorul Gh. Dimitriu într-o emoționantă relatare despre montarea spectacolului „În pofida zeilor” de dramaturgul bielorus Anatoli Delendik, aprecierile autorului având însă o natură referențială golită de substanță: „Subiectul se desfășoară palpitant și cinematografic. Lumina conturează cadre compuse pictural. Muzica și sunetul se integrează organic în acțiune. Actorii se mișcă în universul eroilor piesei, dăruți pe de-a-ntregul, fără rezerve, îmbătându-ne cu băutura tare a esenței adunate picătură cu picătură în timpul atâtor istovitoare și îndelungate repetiții. Timpul trece neobservat. Antract” [4]. Este exprimat regretul că spectacolul se va pierde în neant, așa cum s-au pierdut toate lucrările „Dialog”-ului „după cel mult două reprezentații, îngropate sub lespede rece a indiferenței și calculelor financiare, împreună cu toată munca acestui colectiv talentat și entuziast”.



O montare memorabilă a fost spectacolul „Ceremonial de familie” în regia lui Gheorghe Revo. Intriga se țese în jurul unui profesor bătrân (Henrik Beskom, în rol Grigore Rusu), o ființă uitată de lume, dar, mai ales, de copiii săi. Mezina, ca să-i adune pe toți frații și surorile sale la jubileul de 80 de ani ai tatălui lor și știind că nici unul dintre dâșii nu va veni, fiecare fiind ocupat cu treburile sale, a pus la cale un șiretlic mai puțin obișnuit: le-a trimis la toți telegrame în care îi anunța că tatăl lor a decedat și că înmormântarea va avea loc în ziua cutare, adică în chiar ziua lui de naștere. Unul câte unul, veneau feciorii și fiicele cu coroane și buchete mari de flori, îmbrăcați în negru și întrebând, mai întâi și-ntâi de toate, unde-i testamentul. Ei n-au conștientizat faptul că ziua înmormântării coincide cu ziua lui de naștere. Fiica mai mică îi întâlnea pe fiecare la intrare, spunându-le că tatăl lor a avut o moarte clinică, dar și-a revenit și acum se simte bine. Bătrânul profesor era în culmea fericirii, doar un singur lucru îl deranja, nu înțelegea de ce toți apropiații săi sunt în doliu, dar cu un aer resemnat le-a zis: „Acum, când vă văd pe toți împreună, feciori și fiice, gineri și nurori, pot să mor liniștit”. Spectacolul a avut un mare succes, fiind jucat de mai multe ori, însă... povestea veche a intrat din nou pe rol: din lipsă de peliculă reprezentarea audiovizuală respectivă nu a fost înregistrată și nu s-a păstrat în arhiva televiziunii, rămânând doar o amintire frumoasă despre activitatea prodigioasă a teatrului „Dialog”. E interesant faptul că același text dramatic a fost reluat, în 1993, într-o nouă versiune televizuală, de regizorul Nicu Scorpan.

O audiență deosebită au avut spectacolele de teatru TV după creația lui Ion Druță. Astfel, în 1967, micul ecran a prezentat versiunea audiovizuală a narațiunii „Frunze de dor” (regia Gh. Revo). În același an, audiovizualul nostru a fost în emisie directă cu acest spectacol la Televiziunea Centrală din Moscova. Iar peste doi ani, regizorul Gh. Siminel montează „Casa mare” cu actrița Constanța Târțău în rolul Va-

siluței. Marea noastră artistă își amintește în paginile unui volum, publicat după trecerea domniei sale la cele veșnice: „A doua zi, vin la serviciu și unul dintre inginerii de la „Dialog” îmi dă o scrisoare și un buchet de flori foarte frumos. În scrisoare era scris – „Ați încântat spectatorii!” [9, p. 58]. Încă un moment neobișnuit: Siminel a invitat-o în rolul Soficăi pe... poeta Leonida Lari.

Cele mai reușite spectacole ale teatrului „Dialog” au reprezentat niște stimuli extraordinari întru descătușarea energiei creatoare a acestui colectiv, precum și în croirea unor planuri viabile de perspectivă. Dar n-a fost să fie!.. Președintele Comitetului de Stat Radio/TV Stepan Ivanovici Lozan (un *aparatic* agresiv și intolerant cu orice idee care nu cadra sută la sută cu tiparele ideologiei comuniste) era în dezacord cu *caietul de sarcini* al „Dialog”-ului, care adeseori aborda probleme mai sensibile. Dorind să evite eventualele complicații cu eșalonul de vârf al puterii în legătură cu un subiect sau altul, dânsul a hotărât să desființeze acest teatru televizat, cu mare priză la publicul telespectator. La 28 ianuarie 1971, tovarășul Lozan a adus la cunoștința colectivului despre închiderea „Dialog”-ului [7, p. 147]. Astfel, când începuturile atât de frumoase și promițătoare ale „Dialog”-ului au fost stăvilite fără nici un temei, din 1971 regizorul Gh. Siminel își continuă calea de creație la Studioul „Telefilm-Chișinău”. Bineînțeles că, în domeniul teatrului de televiziune, dânsul s-a simțit „mai acasă” atât sub aspect afectiv, cât și în planul experienței profesionale. Însă, fiind un om destul de cultivat și cu lecturi solide, dânsul s-a adaptat rapid, „din mers”, la rigorile narațiunii audiovizuale și la specificul filmului televizat.

Credem că este momentul să punem în lumină câteva aspecte pur omenști legate de acest veritabil intelectual basarabean, dotat cu multiple talente, dar pe care n-a reușit să le fructifice în toată plinitudinea (câteva repere pentru un studiu de caz, dacă doriți). În felul acesta, vom înțelege mai pregnant de ce unele personalități foarte înzestrate din cultura noastră (și nu doar teatrală sau cinematografică) nu și-au putut valorifica din plin potențialul creativ hărăzit de bunul Dumnezeu în climatul sociocultural în care le-a fost dat să trăiască și să trudească. Menționez că în acest succint demers am făcut uz de unele texte tipărite (cărți, presa periodică), dar și de o serie de mărturii aparținând unor colegi de breaslă care l-au cunoscut destul de bine pe omul de aleasă cultură și rafinament moral care a fost Gh. Siminel.

În primul rând, menționăm că, fiind născut în familia unui preot, protagonistul nostru a avut parte de o bună educație (unchiul său a fost membru al Sfatului Țării!). Cei șapte ani de liceu românesc au

lăsat urme adânci, neșterse în conștiința viitorului om de teatru și film. În al doilea rând, prestigioasa instituție de învățământ superior – Institutul de Arte din Leningrad – nu numai că i-a modelat personalitatea în plan profesional, dar totodată i-a deschis orizonturile nebănuite ale culturii universale.

Nu în ultimul rând, studentul Gh. Siminel a profitat de o oportunitate pe care numai spiritele mediocre, superficiale o ratează: posibilitatea de a-și întemeia o bibliotecă personală de carte românească, Chișinăul fiind văduvit, în perioada respectivă, de aceste „tipărituri subversive”. Se spune că pereții casei sale erau căptușiți cu cărți românești. Ne amintim, în acest context, ce spunea marele nostru savant și romancier Mircea Eliade într-o conferință radiofonică, ținută la 14 noiembrie 1935: „Calitatea bibliotecilor de patrimoniu depinde de calitatea bibliotecilor personale, deci, și de calitatea spirituală a cititorului” [5].

Aceste chestiuni care țin de formarea profesională a unei personalități, mai rar întâlnite în acele timpuri blestemate, nu puteau să nu ajungă la urechea și ochii vigilenți, de temut, ai securității noastre (*kaghebe*-ul moldovenesc). Dar iată ce scria, în acest sens, marele său prieten Serafim Saka: „Cuminte, cult, crescut în bine și educat în respect pentru alții, „Jorj, prințul de Chișinău” (astfel l-a supranumit pe Gh. Siminel scriitorul nostru), știa că nu trebuie să le dea nici cel mai mic motiv să-l poată *agăța*. Nu făcea nimic care să iasă din *canon*, încercând să nu arate altfel de cum arătau toate atunci” [8, p. 275].

Cred că aici se ascunde drama lui Gh. Siminel, întrucât când îți inhibi în permanență pornirile spontane, altfel zis îți controlezi excesiv limbajul și comportamentul, involuntar, apare o dedublare a personalității în procesul de ajustare a discursului pe două sau mai multe registre și, în consecință, îți ruinezi echilibrul interior. Poate din aceste considerente, după cum a observat un critic de film, el n-a îndrăznit să refuze o serie întreagă de scenarii care, de multe ori, erau străine principiilor sale de creație. Sau să accepte producții televizuale cu caracter jubiliar, una dintre care, bunăoară, este vulnerabilă, sub aspect estetic, chiar din titlu – „Moldova jubiliară”. În fond, este vorba de o narațiune audiovizuală, în stilistica reportajului-relatare, despre sărbătorirea a 50 de ani de la formarea RSS Moldovenești și a Partidului Comunist al Moldovei (1974), la care a participat secretarul general al PCUS L. I. Brejnev.

Încă un exemplu relevant. Toate televiziunile din fostele republici unionale au fost obligate să producă câte un lungmetraj documentar, urmând să fie difuzat în preajma semicentenarului URSS (1972). „Telefilm-Chișinău” a dorit să fie răscumpărat din plin cu laudele mai-marilor săi de la Moscova și a re-

alizat tocmai două pelicule dedicate acestui jubileu: „Luminată de Octombrie” (Moldova zilei de ieri) și „Moldova Sovietică” (Moldova zilei de azi). Primul din ele a fost regizat de Gh. Siminel, în structura lui audiovizuală fiind folosite materiale de arhivă. Chiar bunul său prieten de-o viață, scriitorul și publicistul Serafim Saka, a dezaprobat gestul regizorului în a găsi și a monta (din proprie sau nevoită inițiativă, dânsul n-a mai aflat) secvențe de arhivă despre intrarea armatei române „ocupante” în Chișinău în alternanță (prin intermediul montajului paralel) cu secvențe despre „eliberarea” Chișinăului de ostașii armatei roșii. S. Saka credea că aceste compromisuri existențiale, cum le-a spus Domnia Sa, au fost făcute din cauza că securitatea îl ținea mereu *în obiectiv*. Oricum, scenaristul acestui film documentar (Victor Andon) menționa că regizorul „n-a fost în stare să-și apere viziunea proprie asupra materialului în momentele decisive” [1, p. 16].

Dintre filmele cu tematică rurală o menționez aparte merită documentarul „Plugarii” (1974, scenariu Dumitru Olărescu). Este interesant materialul de viață de la care a pornit scenaristul: 7 frați din familia Pantelev, locuitori ai comunei Leadoveni (Râșcani), care trudesc cot la cot, în sudoarea frunții, ca simpli plugari în gospodăria respectivă (e deja o situație mai puțin obișnuită). Apoi aflăm că mama lor, Anica, este văduvă, bărbatul ei Emilian „s-a dus într-o zi (la război, n. n.) și nu s-a mai întors, s-a scuturat ca spicul pe cărare, de la bob până la bob”. Astfel, devine clar mesajul din debutul filmului, când în vizorul camerei de luat vederi apare monumentul din centrul satului în semn de recunoștință consătenilor căzuți în cel de-al Doilea Război Mondial. Ideea filmului se coagulează în acțiunile de mai departe (sugerate de imaginile audiovizuale). Cei șapte plugari pleacă în largul câmpului, iar mama lor rămâne acasă, să coacă pâine. Este metafora nemuritoare a „focului din vatră” – un simbol al dăinuirii noastre, care trezește noi și noi asociații. Încercând să creioneze un portret colectiv al unei familii care, din păcate, n-a fost ocolită de nevoi, documentarul și-a dorit să transmită și un mesaj mai puțin manifest în structura sa: „ideea că a crește pâine mai înseamnă a ști s-o împarți cu alții, a nu uita că pe glob mai sunt atâtea suflete flămânde” [6, p. 153]. Dacă ne gândim, retrospectiv, câtă risipă de pâine se făcea în anii „socialismului multilateral dezvoltat” comparativ cu situația de azi, înțelegem că mesajul acestei pelicule nu și-a pierdut din actualitate.

Și totuși, dacă ar fi să estimăm, în totalitate, filmografia regizorului Gh. Siminel de la Studioul „Telefilm-Chișinău”, va trebui să recunoaștem că lui i-au reușit cel mai mult peliculele care au ca mate-

rial de viață lumea artelor. Probabil, fiecare cineast trebuie să-și identifice axele tematice care îl preocupă cu adevărat, unde este cel mai bun. Când, în 1971, i s-a propus să realizeze un film-concert de lung metraj despre renumitul ansamblu de dansuri populare „Joc”, Gh. Siminel avea în palmaresul său artistic filmul-spectacol „Nu mai vreau să-mi faci bine” (1964). În plus, un lucru benefic era că scenariul pentru lungmetrajul respectiv a fost conceput și elaborat de către scriitorul Aureliu Busuioc, al cărui profesionalism în domeniul „scriiturii audiovizuale” a însuflețit întreaga echipă de realizatori. Suntem de acord cu filmologul Victor Andon, care menționa că ansamblul „Joc” a fost filmat de mai multe ori, de diferiți regizori și cameramani, însă Gh. Siminel a reușit să creeze o adevărată biografie colectivă, care relevă plener valoarea acestei formații de dansuri populare, ponderea ei în cultura națională și universală, popularitatea de care se bucură pe toate meridianele lumii [1, p. 10].

Cunoscând din interior universul sublim al artei, regizorul Gh. Siminel a realizat, în genul filmului-portret, două lucrări remarcabile. Pelicula „Inspirație” (1972) aduce în vizorul camerei de filmare grafica de carte a cunoscutului plastician Ilie Bogdesco, fiind transpusă în imagini audiovizuale după un scenariu al scriitorului de expresie rusă din Republica Moldova, Efreim Bauh. Realizatorii au fost oarecum favorizați de materialul unei arte plastice care se pretează admirabil la o transcodare televizuală, însă dorim să precizăm că o viziune regizorală stângace poate compromite, iremediabil, chiar un domeniu care îți oferă imense posibilități de a pune în valoare obiectul filmării. Oricum, alături de comentariul consistent din *off*, merită să fie apreciate calitățile imaginii (operator Valeriu Ciurea).

Al doilea documentar, „Vocația de a dărui Bucurie” (1975, scenariu Vasile Popa), aduce în prim-plan creația teatrală și cinematografică a actriței Domnica Darienco, Artistă a Poporului din RSSM (1957) și Artistă a Poporului din URSS (1974), în care recunoaștem jocul ei scenic inconfundabil, marcat de autenticitatea sentimentului, de sinceritate și naturalețe. Când rostești numele artistei, îți răsar în memorie rolurile fundamentale ale Domniei Sale din dramaturgia druziană: Vasiluța („Casa mare”) și mătușa Ruța („Păsările tinereții noastre”). Era firesc ca cele două creații scenice memorabile să devină liantul întregii structuri compoziționale a acestui film-portret, iar monologul final – unul cutremurător, cu sunuri biblice – al Vasiluței – Darienco: „Ce păcat că avem numai un singur pământ și un singur cer deasupra lui...” – să rămână adânc întipărit în memoria telespectatorilor.

Unul dintre cele mai interesante documentare ale regizorului Gh. Siminel (filmologii îl consideră realizarea lui cea mai notorie) este pelicula „Orașul meu” (1975). Imaginea Chișinăului este una adânc impregnată de poezie și cântec. Firește, aceste calități televizuale deosebite au devenit posibile grație unui fundament literar solid aparținând maestrului Emil Loteanu (scenariu).

În genere, anul 1975 a fost unul destul de benefic în traiectul profesional al regizorului. Reușind să se elibereze de povara peliculelor cu tentă jubiliară, dânsul a finalizat 3 filme documentare, ale căror tematică l-au îndepărtat, într-un fel, de zona unde conformismul aproape că devenise o normă de conduită pentru realizatorii studioului „Telefilm-Chișinău”. Un an în urmă (1974), la Festivalul unional de filme televizate de la Tbilisi, el a primit Diploma pentru cea mai bună regie (documentarul „Plugarii”). Se părea că lucrurile au intrat pe un făgaș normal, previzibil, tonic.

Însă Gh. Siminel a fost nevoit să plece la „Moldova-film” nu de bunăvoie. În 1976, o delegație a Studioului „Telefilm-Chișinău”, din care făceau parte Mihail Goler, Evgheni Evreinov, Vasile Popa, Anatoli Saranov și Gheorghe Siminel, a participat la un festival de filme de actualități de la Tbilisi. Într-una din zile, „solii” Moldovei au fost invitați în atelierul unei pictorițe neagreate de autoritățile georgiene. La despărțire, Gheorghe Siminel – ființă hipersensibilă la tot ce e frumos și nobil în lumea asta – lasă în numele invitaților, precum e obiceiul pământului, câteva impresii în albumul de familie al pictoriței. Scriitorul S. Saka, un observator fin și atent la „dedesubturile” vieții noastre culturale, povestește în romanul-fapt „Pe mine mie redă-mă” despre dialogul pe care l-a avut regizorul cu Stepan Lozan, președintele de atunci al Televiziunii Moldovenești [8, p. 276-277]:

– Ce fel de impresii?, a fost întrebarea lui Lozan, pe care i-a adresat-o regizorului Siminel, convocat să spună *cum a fost*.

– A fost frumos, lucru pe care poate să-l confirme întreaga noastră delegație.

– Și ce-ați lăsat scris?

– O singură frază: *un popor cu asemenea talente, are cu ce se mândri!*..

– Numai atât?! I-a întrebat apostrofant șeful.

– Numai.

– Da scrisul, scrisul de ce nu era al nostru?

– Dar al cui să fie?!

– Era românesc! A fost fotografiat, avem dovezi...

Până la urmă, regizorul Gh. Siminel a fost scos din slujbă. Fiind angajat, după o perioadă bună de

timp, cu mari dificultăți, la Studioul „Moldova-film”, mai întâi în calitate de regizor secund, dânsul reușește să se afirme cu câteva filme documentare, între care pot fi nominalizate „Chișinău – capitala Moldovei” (1978), „Scriitorul și timpul” (1979), „Președintele” (1980), „Academicianul Corlăteanu” (1986), „Arta Moldovei Sovietice” (1988). Însă, în toate aceste pelicule sunt prezente multe formule stereotipe de discurs (mai ales în comentariul din *off* sau în rostirea protagoniștilor), preluate parcă din arsenalul osificat al „limbii de lemn”, devenită un instrument indispensabil al propagandei oficiale.

În filmul-portret „Academicianul Corlăteanu” (1986, scenariu Mihai Cimpoi) au existat premise reale pentru a creiona o imagine veridică despre activitatea științifică și pedagogică a acestui reductibil lingvist și profesor universitar, să nu fie eludate momentele mai dramatice din viața ilustrului cărturar, dar, din păcate, vânturile primenitoare ale perestroikăi încă nu pogorâseră pe malurile Bâcului. „Nenorocul” acestui documentar e că a apărut pe ecran în 1986, când structurile ideologice ale partidului unic din fosta republică sovietică erau într-o continuă ofensivă. În noiembrie 1988 au apărut așa-numitele teze „Să afirmăm restructurarea prin fapte concrete”, care stipulau dogmele comuniste de tristă pomină prin expresii de tipul: „întărirea unității poporului sovietic”, păstrarea controlului CC al PCM asupra intelectualității, păstrarea alfabetului chirilic pentru „limba moldovenească”, menținerea limbii ruse drept limbă de comunicare interetnică etc.

Filmul inserează cuvinte de prețuire rostite de lingvistul Anatol Ciobanu și poetul Liviu Damian. Aprecierile profesorului An. Ciobanu sunt protocolare și lipsite de nerv. Numai scriitorul L. Damian, prin ținuta gravă care îl caracteriza, reușește să transmită un mesaj emoționant, spunând că a avut fericita ocazie să fie studentul lui Nicolae Corlăteanu: „Pentru mine Dumnealui este un model de Profesor, cu majusculă!”. Se mai rețin excepționalele secvențe cinematografice, cu alură nostalgică, filmate în orașul nostru de suflet Cernăuți, urbea în care „istoria continuă să sângereze” și unde distinsul cărturar a absolvit Universitatea la două facultăți: de Litere și Filosofie și de Drept (1939).

Dar cele mai sugestive imagini audiovizuale, care încununează finalul filmului, aduc în vizorul camerei de luat vederi un cor minunat de copii care interpretează melodia-imn „Limba noastră”. Ascultând acest impresionant cântec, ne amintim că filmul a fost lansat în 1986, iar savantul-lingvist se referă la „poporul care vorbește limba dată” (limba românească, evident, dar în acele timpuri adevărul științific se afla încă între paranteze), ca peste vreo câțiva ani să

spună întregul adevăr și numai adevărul: „Odată și odată trebuie să ajungem cu toții la înțelegerea că limba noastră literară trebuie numită cu numele său adevărat – română. Acest lucru nu afectează în nici un fel nici ambițiile, nici orgoliul cuiva, cu atât mai mult independența și suveranitatea statală a Republicii Moldova” [3, p. 17]. Involuntar, îți răsar în memorie cuvintele pline de miez și amărăciune ale marelui

nostru cronicar Miron Costin: „Iară nu sunt vremele supt cârma omului, ci bietul om supt vremei”.

Studioul nostru de cinema „Telefilm-Chișinău” rareori a produs creații audiovizuale de marcă. Și totuși, înzestrarea nativă și profesionalismul câtorva personalități (Ion Mija, Gheorghe Siminel, Vladimir Plămădeală, Valeriu Vedrașco, Victor Bucătaru) au făcut posibilă realizarea unor filme televizate care sunt încă vii în memoria afectivă a publicului.

### **Referințe bibliografice**

1. Andon V. Filmul televizat moldovenesc. Studiu istoric (1960–1990). Chișinău: Teleradio-Moldova, 2007.
2. Colesnic Iu. Geneza Teatrului Național din Chișinău, 1918–1960 (O cronică). Chișinău: Cartier: 2016.
3. Corlăteanu N. Româna literară în Republica Moldova (istorie și actualitate). În: Limba română, nr. 4/1995. [Disponibil la <http://limbaromana.md/arhiva/Nr.%204,%201995.pdf>].
4. Dimitriu Gh. Teatrul dramatic televizat „Dialog”. În: Moldova, nr. 8/1967.
5. Eliade M. Despre cărți și biblioteci. Conferință radiofonică. [Disponibil la <https://es.scribd.com/doc/315291884/Mircea-Eliade-Despre-Carti-Si-Biblioteci>].
6. Gromov A. Magia autenticului. În: Nistru, nr. 7/1976.
7. Rusu Gr. Evocări. Chișinău: Tipografia Centrală, 2010.
8. Saka S. Pe mine mie redă-mă. Roman-fapt. Chișinău: ARC, 2013.
9. Sârbu A. Constanța Târțau. Ultimul dialog. Chișinău: ARC, 2016.

## Relația teatralitate – literaritate în discursul artistic

### Rezumat

#### Relația teatralitate – literaritate în discursul artistic

În articol este abordată problema teatralitate – literaritate în discursul artistic, componente ce definesc specificul artei teatrale și, totodată, esența sintetică a acesteia. Relația dintre textul dramatic scris și spectacol se manifestă în relația dintre reprezentabilitatea, teatralitatea textului dramaturgic și literaritatea acestuia ca scriitură. Din perspectivă diacronică, sunt prezentate concepte ale teatralității, precum și cea de literaritate ca parte componentă a unui discurs dramaturgic, accentuându-se relația dintre scriitură și discursul spectacular la nivel de structură și formă artistică. Totodată, ca forme ale comunicării artistice și ale poezității, literaritatea, teatralitatea, dramaticitatea ș. a. se întâlnesc, „colaborează” nu doar în structura discursului dramaturgic și al celui teatral, dar și în cel narativ, liric, având diferite funcționalități artistice. Elementele teatralității sunt realizate în textul dramaturgic sau în cel epic printr-o poezicitate specifică individualității creatoare, viziunii sale artistice, iar într-un discurs narativ teatralitatea poate fi înțeleasă ca predicție, reguli ce modelează, încă din text, spectacolul. Artă realizării unei teatralități narative (la nivelul relației diegesis – mimesis) în textul epic, prin diverse mijloace artistice și mărci ale teatralității, demonstrează nu doar gândirea artistică, viziunea spectaculară a autorului, ci și actualitatea abordării interferenței artelor în demersul științific.

**Cuvinte-cheie:** teatralitate, literaritate, relatare, reprezentare, interferența artelor, discurs dramaturgic, discurs narativ.

### Summary

#### Intertextuality in I. Druță's drama discourse

The article deals with the issue of theatricality – literariness in the artistic discourse, components that define the specificity of theatrical art and, at the same time, its synthetic essence. The relationship between the written dramatic text and the performance is manifested in the relationship between the representativeness, the theatricality of the dramaturgic text and its literary character as a writing. The concepts of theatricality as well as that of literariness as part of a dramaturgic discourse are presented from a diachronic perspective, emphasizing the relation between the writing and spectacular discourse on the level of structure and artistic form. At the same time, as forms of artistic communication and poezicity, literariness, theatricality, dramaticity, etc. meet, “collaborate” not only in the dramaturgic discourse structure but also in the theatrical and the narrative ones, having different artistic functionalities. The elements of theatricality are realized in the dramaturgic or the epic text through a poezicity specific to the creative individuality, his/her artistic vision. In a narrative discourse, theatricality can be understood as prediction, rules that shape the show from the text itself. The art of the realization of a narrative theatricality (in the relationship of diegesis - mimesis) in the epic text, through various artistic means and marks of theatricality, demonstrates not only the artistic thinking, the spectacular vision of the author, but also the topicality of the approach of the interference of arts in the scientific approach.

**Key words:** theatricality, literariness, narrative, representation, interference of arts, dramaturgic discourse, narrative discourse.

Istoria artei teatrale relevă faptul că spectacolul de teatru își are originea în sincretismul ceremoniilor arhaice prin intermediul literaturii dramatice. Chiar dacă pe parcursul evoluției artelor scenice, relația dintre textul dramatic și discursul spectacular a fost înțeleasă și interpretată în mod diferit de dramaturgi, regizori, de estetica teatrală (textocentrism și scenocentrism), textul dramatic rămâne, oricum, a avea o prioritate în timp în fața spectacolului prin faptul că este o comunicare artistică definitivată, ce poate fi receptată de mai multe ori, spre deosebire de discursul teatral care există ca entitate într-un timp scurt, cât este jucat spectacolul. Metamorfozarea literii scrise în semn teatral constituie un proces amplu, studiat la ora actuală, în plan teoretic, de psihologia creației, de psihanaliză, de teoria discursului, de semiotică, antropologie etc. La nivelul interferenței și interdependenței artelor acest aspect se manifestă în știința despre teatru și în cea a literaturii și prin problema relației teatralitate – literaritate în textul dramatic și/sau în cel epic sau liric. Or, mutația de paradigmă la etapa contemporană scoate în evidență trecerea de la un mod de a gândi analitic, specific științei tradiționale, la un mod de gândire sintetic, conform imperativelor timpului, realității, iar în acest context și relația teatru – literatură, artă plastică, muzică impun abordări actualizate ale unor probleme ce vizează interferența ori sinteza artelor [3].

Referindu-ne la conceptele de teatralitate și literaritate, vom menționa că noțiunea de *teatralitate* desemnează calitatea a ceea ce este specific teatrului, atât la nivelul scriiturii dramatice, cât și la cel al reprezentăției, adică o sumă a proprietăților distinctive ale textului dramatic și ale spectacolului. Tocmai prin aceasta, teatralitatea are menirea de a delimita aria teatrului de cea a literaturii, în special prin preponderența structurii dialogale a discursului, prin tehnicile de înlănțuire a replicilor (buclajul perfect, buclajul strâns, falsul buclaj etc.), prin formele specifice dialogului teatral (stihomia, polilogul, falsul dialog etc.) și ale monologului (tirada, solilocviul, apartoul), prin didascalii (relația cuvântului rostit cu cele nerostite pe scenă), mimica, gestualitatea personajului ș. a.

Totodată, relația dintre textul dramatic scris și spectacol se manifestă în relația dintre reprezentabilitatea, teatralitatea textului dramatic și literaritatea acestuia ca scriitură. *Literaritatea* este, după Roman Jakobson, „ceea ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă”, „transformarea cuvântului în opera poetică și sistemul de procedee ce efectuează această transformare”, fiind accentuat astfel rolul limbajului figurat (conotativ) în asemenea text. Funcția poetică, stilistică a limbajului verbal îi conferă literarita-

te textului, reunind astfel nivelul expresiei și nivelul semnificațiilor, ce generează un sistem de semne complex. Acest concept a fost preluat de formalistii ruși, apoi de structuraliștii francezi, de semioticienii. De fapt, în evoluția științei și interpretării textului artistic, structuralismul ca orientare metodologică ce studiază obiectul, și nu cauza, prezența lui și nu devenirea, transformarea sa, a constituit acea perspectivă asupra textului literar care a pus accent pe analiza lui ca „șesătură de figuri retorice”, fiind evidențiată literaritatea ca o „proprietate abstractă care constituie, de fapt, singularitatea faptului literar” (Tz. Todorov). Poeticianul structuralist G. Genette ia în considerare rolul ficțiunii și al formei poetice în definirea literarității [2, p. 101], înțeleasă ca „ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spațiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu același sens, între două sensuri ale aceluiași cuvânt: între două limbajuri ale aceluiași limbaj” [2, p. 88].

Semiotica literară, conform modelului lui Charles Morris, adaugă la dimensiunea sintactică a literarității după Jakobson, alte două aspecte de dimensionare a semnului – semantică și pragmatică, accentuându-se, mai ales, ultima dimensiune, cea pragmatică. În acest sens, literaritatea este interpretată ca un concept ce desemnează capacitatea unui text de a fi literar în anumite condiții, avându-se în vedere relația autor – text – context – receptor, în special contextul enunțării și contextul interpretării textului. De aceea literaritatea, în accepția semioticienilor, este contextuală, iar literatura este, mai întâi, formă de comunicare lingvistică, nu doar artă a cuvântului [Cf. 8, p. 117-132]. Astfel că la etapa actuală literaritatea nu mai este confundată cu limbajul figurat, ci se modifică principiile, convențiile ce stau la baza definirii ei. În acest sens, formele comunicării artistice și ale poeticității, precum literaritatea, teatralitatea, dramaticitatea ș. a., se întâlnesc, „colaborează” în structura discursului dramatic, teatral, narativ, liric, cu diferite funcționalități și, în mod evident, se impun noi perspective de abordare științifică a acestor tipuri de intercomunicare a artelor.

Reprezentabilitatea și literaritatea, „în proporții variabile, sunt însăși substanța, fundamentul genului dramatic văzut ca o componentă a artei literaturii”, susține dramaturgul și teatrologul A. Nelega, afirmând, în context, că „piese” de teatru ca text de în-scenat” sunt doar acele texte care rezistă din punct de vedere literar, dar și dramatic [7, p. 101]. Textul literar se caracterizează prin ambiguitate, ca și cel teatral sau discursul spectacular, doar că ambiguitatea, polisemantica discursului teatral sunt caracteristici definitorii ale acestuia și se manifestă la nivel mai amplu, pentru mai mulți receptori/spec-

tatori concomitent. Totodată, arta literaturii și arta dramatică se unesc în discursul dramaturgic, în cel teatral, în spectacol prin specificul principiului „dublei enunțări” (A. Ubersfeld) – de la dramaturg la regizor, spectacol în discursul teatral și evident prin dublu sistem de semnificare sau dualitate semiotică (discursul dramatic și limbajele scenice).

Concept amplu și polyvalent, teatralitatea constituie obiectul de cercetare al mai multor științe: antropologia, teatrologia, semiotica, sociologia, filozofia, psihologia, filologia. Ideea de teatralitate referă la modul de viziune a autorului, la conceptul de viață ca reprezentare sau la o acțiune organizată conform legilor sociale, psihologice, estetice. De aceea teatralitatea este abordată atât de științele ce studiază artele, cât și de cele sociale. Unul dintre primii teoreticieni ai acestui concept în domeniul teatral este N. Evreinov care pornește de la ideea că omul are un instinct teatral, definit ca „dorința de a fi (...) altul” și care se cere a fi educat, rafinat, „civilizat”. Acest instinct se manifestă cu precădere în estetică, în special în literatura artistică, sub forma măștilor adoptate de autor (personaje), a dramatismului situațiilor inventate de către acesta ori a stilului, a figurilor retorice folosite pentru impresionarea publicului. De aici, ideea cercetătorului că teatralitatea este un fenomen al transformării, creării imaginii, chipurilor realizate în mod arbitrar de către om [12].

Ulterior, mai multe studii pun în valoare aspecte socio-antropologice ale jocului de rol în viața cotidiană, bazat pe relațiile interpersonale. Amintim aici cercetările realizate de Johan Huizinga în „Homo ludens” (1938), Erving Goffman în „Viața cotidiană ca spectacol” (1959), care susține că individul performează în viața de zi cu zi spre a accede la o poziție superioară din punct de vedere social prin adoptarea unei măști; antropologia teatrală a lui Eugenio Barba, dramaturgia socială a antropologului Victor Turner, scrierile despre performance ale lui Richard Schechner (anii 1970–1980). În Republica Moldova, teatrologul Angelina Roșca a abordat problema în studiul „Teatralitate: pre- și post Vahtangov” (2003).

Teatralitatea are ca sens prim orice situație când cineva se expune privirii altora, iar cercetările în domeniu reflectă diverse aspecte ale relației actor – spectator – privire – joc. Conceptul este interpretat și de teatrologii semioticieni Anne Ubersfeld și Patrice Pavis. În accepția cercetătoarei A. Ubersfeld, teatralitatea se manifestă atunci când „putem repera în schimburi vorbite prezența de jocuri de rol”, iar formele și conceptul acesta sunt „matrice textuale ale reprezentării într-un text” [9, p. 89]. Pavis nu recunoaște termenul respectiv cu această semnificație, ci doar ca teatralizare. Chiar dacă în accepția se-

mioticianului R. Barthes teatralitatea echivalează cu semnele, mijloacele de expresie aparținând scenei, scenicității, înlăturând aproape textul („Teatralitatea este egal cu teatrul minus textul”, acesta din urmă fiind înțeles ca „monodie literară” în comparație cu „polifonia informațională” a spectacolului „ca densitate de semne”) [1, p. 258].

În ultimul timp, teatralitatea mai este definită ca poetică, ca o categorie estetică, în special în lucrările filologilor și teatrologilor, fiind studiate formele, structura și funcțiile ei în textele epice, lirice și în cele dramatice. Faptul ne convinge de existența textelor în care relatarea (nararea evenimentelor) și reprezentarea (dialogul, punerea în scenă a evenimentelor prin intermediul personajelor) ca două modalități narative ale discursului interferează în mod original, în funcție de propriul sistem de reprezentare al individualității creatoare (reprezentare vizuală, auditivă sau kinestezică), de viziunea sa artistică și ontologică. Iată de ce vorbim astăzi de interferența genurilor și de intermedialitate într-un discurs (artistic, social, politic, cultural etc.), iar prezența teatralității și în alte arte nu face decât să argumenteze complexitatea relațiilor din interiorul acestora.

Reprezentarea fiind treapta de trecere de la senzație la gând, teatralitatea caracterizează în mare măsură tipul de gândire al autorului. De aici și interesul pentru modalitățile artistice de creare a teatralității nu doar în dramaturgie, ci și în proză. Regizorul V. I. Nemirovici-Dancenko încă la începutul secolului al XX-lea intenționa să creeze o secție literară în teatru cu scopul de a fi studiat romanul din punct de vedere teatral, iar mai târziu, tot oamenii de teatru, regizori, teatrologi au remarcat potențialitatea teatralității în proza lui F. Kafka, influența esteticii teatrale asupra romanului lui E. T.-A. Hoffman. Din perspectiva semioticii culturii, problema teatralizării, a influenței teatrului asupra discursului narativ al lui N. Gogol este tratată în anii 1980 de către semioticianul I. Lotman. Cercetările actuale au în vizor caracterul teatral al unor opere artistice sau structura textului dramatic din punct de vedere al teatralității. Dintr-o asemenea perspectivă sunt studiate scrierile epice ale lui B. Brecht, A. Cehov, V. Nabokov, S. Beckett sau poetica teatralității în dramaturgia lui Shakespeare.

Teatralitatea în literatură presupune o modalitate specifică, teatrală, scenică de dezvoltare a acțiunii și de transfigurare artistică a personajelor, incluzând spațialitatea și vizualitatea, precum și o anumită perspectivă de privire asupra realității. Noțiunea de teatralitate include, prin urmare, și o anumită estetică, legată de jocul unui rol, al reprezentării, de aici și semnificațiile scenelor în textul literar al unor autori

cu spirit și viziune teatrală asupra lumii, cum e la M. Cehov, N. Gogol, M. Bulgakov, I. Creangă, I. Druță, V. Vasilache, D. Radu Popescu ș. a. Se știe că reprezentația presupune ludicul, jocul de clovni, stihia minciunii, adică un anumit mod de comportare, iar în literatura artistică aceasta înseamnă și o transferare a scenicului dincolo de spațiul teatral, un anumit „cronotop teatral” (M. Bahtin) în afara teatrului.

În acest sens, un rol anume în afirmarea și în relevarea teatralității și teatralizării îi revine contextualității cultural-istorice. În perioade de declin a societății se manifestă în artă toposul lumii ca teatru, iar teatralizarea și teatralitatea constituie expresii ale acestui proces. După I. Lotman, relațiile dintre sfera teatrală și cea a vieții se manifestă în mod diferit în epoci diferite, între ele e posibil cel mai strâns contact când arta tinde să transfigureze viața cât mai concret. Dar există și epoci când viața tinde să imită arta [13]. Am accentuat aici două aspecte ale posibilei relații între literaritate și teatralitate într-un discurs narativ sau liric: la nivel ficțional – motivul lumea ca teatru și teatrul lumii, lumea ca spectacol și spectacolul vieții, la nivel structural – elemente, forme specifice teatrale de construire a imaginii artistice și de afirmare a unor idei, de transmitere a mesajului etc. Aspectul performativ al textelor epice sau lirice reiese, astfel, din capacitatea de reprezentare prin intermediul unui proces mental al autorului a unor situații cu caracteristici dramatice, precum: caracterul interactiv, tensiunea relațiilor, existența unui limbaj adecvat modului de comunicare performativ. În acest sens, prezintă interes individualitatea creatoare care a generalizat și a transfigurat artistic tendințe evolutive ale societății, varietatea manifestării omului în anumite situații dramatice sau tragi-comice prin modul de a privi și a reprezenta tumultul vieții.

Un exemplu îl poate constitui perioada anilor 1960–1970, reprezentată de autori care surprind similitudinile dintre viață și artă, între teatrul existenței omului în societate și teatrul ca manifestare artistică (I. Druță, D. Matcovschi, V. Vasilache ș. a.). Se manifestă mai pregnant toposul lumii ca teatru și cel al lumii ca spectacol, forme ale teatralității precum masca, clovnul (nebunul sau prostul satului), teatralizarea realității sovietice și opunerea ei modului de viață tradițional, etnic în creația lui I. Druță și V. Vasilache, individualități creatoare ce se caracterizează, în mare măsură, printr-o viziune teatrală asupra lumii. Teatralitatea și teatralizarea comportării personajelor în romane, unde oralitatea ca indice al teatralității are un rol esențial, în special prin mărcile textuale: ezitățile, pauzele, tăcerea, prezența non-verbalului (gest, mimică, prezența stilului familiar ș. a.). La ei atestăm arta realizării unei teatralități

narative, după G. Genette: spunerea poveștii (diegesis) și reprezentarea acesteia (mimesis) prin diverse mijloace artistice și mărci ale teatralității.

În toposul *lumea ca spectacol* predomină caracteristica a ceea ce M. Bahtin numea „cultura populară a râsului”, în care carnavalescul și spectacularul, în special spectacolul lumii, sunt elemente definitorii. Dacă am face o caracterizare a operei druziene din acest unghi de vedere, am constata că spectacularul, viziunea lumii ca spectacol se află în imaginarul său artistic, nu însă în aceeași măsură ca toposul lumii ca teatru. Or, și la Druță, ca la V. Vasilache, atestăm în operele epice un limbaj popular, viziunea populară asupra lumii, a lucrurilor, spiritul popular exprimat prin proverbe, zicători, vorbe de duh, umorul, dar mai puțin ele constituie „un imperiu al taifasurilor și al povestirii”. Râsul popular, conceptul de viață ca poveste, elemente de carnaval, ciclicitatea spectacolului nu sunt specifice prozei druziene. Bâlcii, iarmarocul, prin iureșul lor, atrag diferite persoane care comunică între ele, aceste spații sunt locuri unde oamenii se amuză unul de altul, dar și fiecare de sine, ca în cazul lui Serafim sau Anghel din romanul „Povestea cu cocoșul roșu”, sau al lui Chirpidin din nuvela „Surâsul lui Vișnu” de V. Vasilache.

Râsul carnavalesc este ambivalent, el neagă și afirmă în același timp. Carnavalul „nu cunoaște împărțirea în interpreți și spectatori. El nu cunoaște rampa nici chiar în germene” și nu este contemplat – „în el trăiesc, și trăiesc toți...”, el are caracter universal, „este o anumită stare a lumii, nașterea și înnoirea ei, la care toți suntem părtași” [11, p. 10]. Viziunea lumii ca spectacol, prin elementul său carnavalesc se sprijină pe ambivalență, așa cum râsul carnavalului este și comic, și tragic în aceeași măsură. Lumea ca spectacol presupune „coerența și curgerea neîntreruptă a existenței în anumite faze, oricum excluzând haosul. În consecință, poziția și opțiunile scriitorului se deplasează între extrema „pesimismului” și a „optimismului”, a tragicului și a comicului, a epopeicului sau dramaturgicului” [6, p. 169].

La Ion Druță se manifestă mai mult toposul *lumea ca teatru* care, în esență, înseamnă aceeași piesă, dar cu alți actori. Personajele își joacă frumos rolul primit (potrivit stoicilor care afirmă că fiecare om avea un rol prestabilit de Logosul universal și trebuia să-și mențină acest rol spre a se păstra armonia lumii). Însă în fiecare topos există „un nucleu semantic invariabil și o serie de variabile, ținând fie de înțelegerea pe care o anumită epocă culturală i-l acordă, fie de modularea lui în opera literară individuală” [5]. În proza lui V. Vasilache, de exemplu, *teatrum mundi* se realizează prin motivul alienatului ca „mască răzândă” de prostia și ambiția omenească, sau motivul

scenei ca loc al desfășurării istoriei: scena soldatului mort în negară în „Elegie pentru Ana-Maria”, scena judecății lui Paticu din „Surâsul lui Vișnu”, mizanscena Anghel și baba din „Povestea cu cocoșul roșu” ș. a. La I. Druță alienatul este omul ciudat, închis în sine, dar nonconformist. Toate acestea demonstrează, de fapt, relația dintre literaritate și teatralitate în imaginarul artistic al autorilor respectivi.

În același timp, ne convingem că teatralitatea textului epic poate fi înțeleasă ca predicție, reguli ce modelează, încă din text, spectacolul, cu sau fără voia autorului. Astfel că deosebirea dintre toposul lumii ca spectacol și lumea ca teatru vorbește de specificul psihologic și conceptual-artistic al unei personalități creatoare, ca și teatralitatea viziunii sale artistice. Chiar dacă par a fi concepte diferite, ele se întâlnesc în imaginarul artistic al unui scriitor, în mod diferit.

La Ion Druță teatralitatea prozei și a dramaturgiei sale se creează, vine din viziunea lumii ca teatru, adică o lume văzută dintr-o parte, cu un narator sau receptor „privitor ca la teatru”, cum spune Eminescu, dar privitor la realități exterioare, obiective, sociale,

morale, ce se reflectă și în realități interioare, subiective. De aici și deosebirea dintre lumea ca spectacol, unde totul e un bâlci, toți sunt concomitenți actori și spectatori, toți râd unul de altul și de sine, de lumea ca teatru, un teatru al sufletului, nu al contrastului, ci al tăcerii, al gestului, al naturii umane și al cosmosului. De aceea, personajele lui Druță nu strigă, ci murmură, psalmodiază, plâng în surdina, se împacă cu lumea sau cu rolul pe care îl au de la naștere. În acest sens, un rol important îl are psihologismul ca element esențial în crearea teatralității operei epice și a posibilei realizări scenice. Gestul mimica, tăcerea (numită de narator sau sugerată prin puncte de suspensie), detaliul artistic și natura creează iluzia și realitatea teatralității [4].

Concluzionăm, așadar, că teatralitatea și literaritatea sunt nu doar două componente ale discursului dramaturgic, ci și al celui epic, iar în funcție de autor, de viziunea sa artistică, aceste aspecte se manifestă în mod diferit într-un discurs, atât la nivel diegetic cât și mimetic, fapt ce necesită a fi investigat din perspectiva interferenței genurilor, a artelor în general.

### Referințe bibliografice

1. Barthes R. *Essais critiques. Litterature et signification*. Paris: Seuil, 1991.
2. Genette G. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers, 1994.
3. Cf. Ghilaș A. *Interferența artelor în abordarea discursului artistic: aspecte teoretico-metodologice*. În: „Educația din perspectiva valorilor”, Tom IX. *Summa theologiae. Materialele Conferinței internaționale*. Chișinău-Alba Iulia, 13-15 octombrie 2016. Editori: O. Moșin, I. Scheau, D. Opriș. București: Editura Eikon, 2016, p. 136-139.
4. Ghilaș A. *Forme ale teatralității în proza lui I. Druță*. În: *Akademios*, 2016, nr. 4 (43), p. 155-159.
5. Ghilaș Ana. *Lumile textului*. În: *Semn. Revistă literară*, 2008, nr. 1, p. 20- 23.
6. Munteanu G. *Creangă – dintr-o perspectivă a totalității*. În: *Destinul unui clasic*. Ion Creangă. *Antologie și prefață de Ilie Dan*. București: Editura Albatros, 1990.
7. Nelega A. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj- Napoca: Editura Eikon, 2010.
8. Cf. Plămădeală I. *Opera ca text. O introducere în știința textului*. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2002.
9. Ubersfeld A. *Termeni cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin. Iași: Editura Institutului European, 1999, p. 89.
10. Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: 1965. / Bahtin M. M. *Tvorcestvo François Rablé i narodnaia kultura Srednevecovia i Rennsansa*, Moskva: 1965.
11. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986. / Bahtin M. M. *Estetica slovesnogo tvorcestva*. Moskva: Iscusstvo, 1986.
12. Евреинов Н. Н. *Демон театральности*. Москва-Санкт Петербург: Летний сад, 2002 / Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti*. Moskva-Sankt-Peterburg: Letnii sad, 2002.
13. Лотман Ю. М. *Избранные статьи: В 3 т. Т. 1*. Таллинн: Александра, 1992, p. 269-286. / Lotman Iu. M. *Izbrannye statyi. V 3 t. T. 1*. Tallinn: Aleksandra, 1992, p. 269-286.

*Elfrida KOROLIOVA*

## **Concepțiile estetice ale actorului și regizorului Petru Vutcărau**

### **Rezumat**

#### **Concepțiile estetice ale actorului și regizorului Petru Vutcărau**

Formarea concepțiilor estetice ale lui Petru Vutcărau a început în procesul studiilor sale la Școala Superioară de Teatru „B. Șciukin”, unde explorează bazele jocului actoricesc, arta transpunerii în personaje din dramaturgia clasică și cea contemporană de diferite genuri. Succesul piesei „Așteptându-l pe Godot” de S. Beckett, montată în Moscova, a determinat direcția căutărilor sale regizorale în sfera teatrului absurdului, iar piesa „Cântăreața cheală” de E. Ionesco a anunțat nașterea Teatrului „Eugene Ionesco” în 1991.

Următoarele spectacole în estetica teatrului absurdului au fost „Regele moare” de E. Ionesco, „Voci în lumina orbitoare” și „Cu violoncelul ce facem?” de M. Vișniec. Concomitent erau montate spectacole în care mijloacele de expresie ale teatrului absurdului erau utilizate doar ca procedee aparte – „Iosif și Amanta sa”, de V. Butnaru, „Chirița în provincie” de V. Alecsandri, „Revizorul” de N. Gogol, „Lupii și oile” de A. Ostrovski, „Elizabeta I” de P. Foster.

În estetica fantasticii filozofice, P. Vutcărau montează spectacolul „Visul unei nopți de vară” de W. Shakespeare, iar în estetica teatrului simbolist și a muzicii color a lui A. Appia – „Mașinăria Cehov” de M. Vișniec. Printre succesele lui Vutcărau pot fi amintite și spectacolele realizate în estetica realismului psihologic: „Femeile lui Picasso. Olga” de B. McAvera, „Oscar și tanti Roz” de E. Schmitt, „O istorie foarte simplă” de M. Ladol.

**Cuvinte-cheie:** teatru, estetică, spectacol, realismul psihologic, grotesc.

### **Summary**

#### **The aesthetic conception of the actor and director Petru Vutcărau**

The formation of Petru Vutcărau's aesthetic concepts began in the period of his studies at “B. Shchukin” High School of Theatre, where he explores the basics of acting, the art of translating into characters from classical and contemporary dramaturgy of different genres. At the same time, the atmosphere that stirred his interest in the theatre of the absurd in Moscow in the mid-1980s transformed the aesthetic conception of the beginner actor Petru Vutcărau. Performances of the theatre of the absurd: “Waiting for Godot” by S. Beckett, “The Bald Soprano” by E. Ionesco, “Exit the King” by E. Ionesco, „Voices in the blinding light”, “And with the cello what do we do?” by M. Vișniec were staged at E. Ionesco Theatre. Performances were staged in which the means of expression of the theatre of the absurd were used only as special procedures – „Joseph and his mistress” after the play by Val Butnaru, „Chirița in the province” by V. Alecsandri, “The Inspector” by N. Gogol, “The Wolves and the sheep” by A. Ostrovski, “Elizabeth I” by P. Foster. The play “The Dream of a Summer Night” by W. Shakespeare was staged in the aesthetics of the philosophical fantasy, and “The Chekhov Machine” by M. Vișniec in the aesthetics of the symbolic theatre and the colourful music of A. Appia. “The Women of Picasso. Olga” by B. McAvera, “Oscar and the Lady in Pink” by E. Schmitt, “A Very Simple Story” by M. Lado were among the plays performed in the aesthetics of psychological realism: .

**Key words:** theatre, aesthetics, performance, psychological realism, grotesque.

Estetica actorului Petru Vutcărău a început să se formeze în anii 1980, în Studioul trei moldovenesc al Școlii Superioare de Teatru „B. Șciukin”. Aici el a început să exploreze bazele jocului actoricesc, arta transunerii în personaje din dramaturgia clasică și contemporană de diferite specii. Totuși, încă în perioada studiilor îl atrăgeau mai mult spectacolele teatrului absurd, care de la mijlocul anilor 1980 apăreau tot mai des pe afișele teatrelor moscovite. În calitate de lucrare independentă, împreună cu Mihai Fusu, el montează cu colegii de la facultate „Așteptându-l pe Godot” de S. Beckett. În ultimul an de studii, spectacolul a fost jucat pe scena Teatrului studio al școlii și a avut un succes mare. Aceasta l-a inspirat pe Petru Vutcărău și i-a determinat direcția căutărilor sale regizorale în sfera teatrului absurdului.

„Noțiunea de absurd, însemnând la filosofii greci timpurii ceva nedorit, legat de opusul Cosmosului și al armoniei, în esență, era echivalent noțiunii de Haos. În așa fel, absurdul se manifesta ca o categorie estetică, ce exprimă calitățile negative ale lumii, și opusă unor asemenea categorii estetice precum frumosul și sublimul, la baza cărora se află valoarea pozitivă general-umană a obiectului” [1, p. 8].

În limba latină, cuvântul *absurd*, ca și în limba greacă, capătă „sensul peiorativ-metaforic de inferioritate estetică și, totodată, de absurditate logică” [1, p. 9].

După cel de-al Doilea Război Mondial a avut loc o ruptură radicală în conștiința oamenilor. Din punctul de vedere al lui A. Reasov, „Paradigma antropocentristă, ce domina încă de pe timpurile lui Descartes, s-a clătinat și a încetat să mai fie un sprijin. Învățământul și cultura au descoperit o proprietate stranie: aproape momentan să se transforme în lătratul ființelor care rup unul din altul bucăți de carne (...) lumea, chiar dacă uneori mai încearcă să-și păstreze seninătatea, în fiecare secundă amintește de capacitatea ei imanentă de a se împrăștia /pulveriza în părți mici” [4, p.].

În perioada studiilor la Școala Superioară de Teatru „B. Șciukin”, la mijlocul anilor 1980, Petru Vutcărău și Mihai Fusu au montat spectacolul „În așteptarea lui Godot”, despre omul detașat de rădăcinile lui metafizice, osândit la peregrinări veșnice în spațiul lumii distruse. Petru Vutcărău a creat imaginea lui Estragon (Gogo) în stilul tragifarsei, în care comicul se împletea organic cu percepția tragică a lumii.

În spectacolul „În așteptarea lui Godot”, sufletul omului se deschidea ca un câmp al luptei pierdute. Egoismul, surzenia sufletească, cruzimea, distrugând spiritualul din om, au distrus și natura ce-l înconjoară, despre care el de acum nu mai avea idee. Acesta a fost un spectacol nu doar despre autonimicirea omu-

lui, dar și despre distrugerea lumii în care trăiește el. Totuși, împletirea comicului cu tragicul înăbușea sentimentul de frică față de apocalipsa iminentă.

În montarea spectacolului „Cântăreața cheală” de E. Ionesco, Petru Vutcărău s-a manifestat și ca actor. Premiera a avut loc la 19 octombrie 1991. Cu această cea mai absurdă piesă a dramaturgului și-a anunțat nașterea Teatrului „Eugene Ionesco”. La începutul anilor 1990, când totul în jur s-a transformat într-o confuzie generală, piesa era percepută ca una de actualitate stringentă. Întâmplător sau în mod logic, în anul 1991 Gabor Tompa a montat „Cântăreața cheală” la Teatrul Maghiar din Cluj. Acest spectacol a fost prezentat la București, iar apoi în Anglia, unde a avut un succes mare și a câștigat Premiul „Cel mai bun spectacol străin”. După părerea criticului C. Manea, în spectacol a fost reflectată întreaga lume ca univers al lui Ionesco. Întruchiparea, materializarea imaginii spectacolului era un dulap mare, în care înviau păpușile, la dorința Marelui Mag. Această idee se repeta de mai multe ori la Ionesco și îl făcea pe om să se simtă doar o păpușă în mâinile Divinității. Personajele aminteau de clovni și de nebuni străni, ale căror acțiuni finalizau cu paroxism, limbajul lor transformându-se într-un șir de fraze nelegate [2, p. 29].

În 1993, Petru Vutcărău a ieșit pe scenă pentru ultima dată în calitate de actor. Împreună cu Mihai Fusu, el a montat spectacolul „Regele moare” de E. Ionesco, unde a jucat rolul protagonistului – Regele Berenjer I. El l-a prezentat pe eroul său în figura împăratului Napoleon. Dar nu în apogeul slavei sale, ci la apusul vieții, care s-a dovedit a fi fără sens. În partea finală a acțiunii scenice, mergând desculț, cu picioarele de culoare pală, pe calea albă de mătase, transformându-se treptat în veșmânt, împăcat, cu privirea luminată, îndreptată în sus și în depărtare, Regele – Petru Vutcărău pleca în lumea misterului și a nemuririi. Aici estetica absurdului s-a manifestat în noi forme ale întruchipării scenice. Acum, aidoma razelor röntgen, se evidențiază transformarea sufletului omenesc contradictoriu, zdrobit.

După 1993, Petru Vutcărău și-a concentrat atenția exclusiv asupra regiei. Un an înainte, el a montat spectacolul „Iosif și amanta sa” după piesa lui Val Butnaru, scris pe motivele romanului-mit „Iosif și frații săi” de Thomas Mann. La acest spectacol, tema absurdului era rezolvată prin înțelegerea problemelor filosofice ale universului și ale omului în această lume.

Dominanta spațiului de joc era determinată de un Cântar suspendat de tavan. Sub cupele lui enorme, strălucitoare, din sticlă organică, se aflau bazine cu apă, înconjurată de nisip galben, friabil, din pustiu. Acest spațiu scenic polifuncțional și polise-

mantic se asocia în conștiința spectatorilor cu acele timpuri îndepărtate când se nășteau reprezentările despre semnele Zodiacului. „Constelația Balanței a fost inclusă pentru a simboliza puterea alegerii, prin mijlocirea căreia omul poate echilibra o problemă cu alta” [3, p. 176].

Pe una dintre cupe, în singurătate deplină, într-o cămașă albă, lungă și cu ochelari pe ochi, ședea în genunchi și privea în apa din cupa de argint Iosif – Mihai Fusu. Concentrându-și privirea în adâncimea spațiului, el pronunța: „Cum suntem noi interesați doar de propria noastră persoană”. Patru egipteni necunoscuți l-au omorât pe bătrânul evreu Mozes – Boris Cremene, care îndrepta, netezea cu grijă nisipul ridicat de picioarele oamenilor, posedă și de patimi și vorbea de primejdia ispitei și a încălcării balanței Cântarului. Mozes este omorât în momentul când Iosif a hotărât ca, împreună cu acesta, să părăsească Egiptul, această închisoare cu gratii de aur. Acum, simțind imposibilitatea de a-și îndeplini misiunea – restabilirea echilibrului cosmic, Iosif aruncă în nisip cupa sa prețioasă cu apă.

În spectacol este evidențiată ideea lipsei de putere a omului care aspiră să aducă oamenilor binele, fapt ce provoacă senzația de absurditate, lipsă de sens al vieții.

În viața socială descompusă de la mijlocul anilor '90 ai secolului trecut, teatrul absurdului continua să-și păstreze actualitatea. În 1995, Petru Vutcărău montează spectacolul „Voci în lumina orbitoare” de Matei Vișniec. A fost primul spectacol din dramaturgia acestui autor, care, în opinia criticii, reprezintă „teatrul descompus”. Toate personajele sunt prezentate fiind închise în lumea lor interioară, oameni cuprinși de frica unui timp bolnav, nebun. Bruno, Sufleorul fricii – Boris Cremene, într-un treni cenușiu, descheiat, în pantaloni negri și cămașă albă cu papion, este un om de afaceri contemporan. Dacă nu ar fi fost desculț, s-ar putea crede că el se duce ori la o cină oficială, sau la o întâlnire de afaceri. Însă nu, el merge la întâlnirea cu publicul teatral, pentru a-i comunica ceva neobișnuit, ce i s-a arătat când stătea pe terasă. În conștiința sa apăreau figuri fantasmagorice, niște fantome, prin care treceau umbrele altor lumi.

Ele se materializau în spațiul cabinetului negru cu un singur perete alb, ce reflecta, nu se știe de unde, ninsoarea ce cădea. Lui Bruno i s-a arătat imaginea cu multe fețe a Omului din Cerc. El apărea în imagini ciudate, grotești: Nebuna Liniștită, Nebuna Care Vorbește În Șoaptă, Nebuna Lucidă, două personaje – Cei Care Spală Creiere. Îndată, din componența Omului din Cerc s-au evidențiat Filosoful, Alergătorul, Dresorul, Omul-Ladă-De-Gunoi,

Omul cu Calul, Mâncătorul-De-Carne. Spectacolul a finalizat cu *Dansul morții*. Cuprinși de nebulie, perechi sau de unul singur, dansau toți. Frica a căpătat dimensiuni fantasmagorice amenințătoare.

Atmosfera spirituală a societății se observă în spectacolul teatrului absurd „Și cu violoncelul ce facem?”, montat de P. Vutcărău în 2006 după piesa lui Matei Vișniec. Rolul principal în spectacol i-a revenit muzicii lui Bach și Piazzole, interpretată cu inspirație de violoncelistul Igor Stih. Însă această muzică îi enerva pe personajele ciudate, grotești: nebunul Bătrânul cu baston, Dama cu voal, interesată de sex, prostit de citirea ziarelor și de toate Bărbatul cu ziarul. Puterea distrugătoare a filistinismului agresiv, care nimicește spiritualitatea, a compărut în forma absurdului și a realității pe care o recunosc spectatorii.

Încă din 1993, Petru Vutcărău folosea anumite modalități ale teatrului absurd. În comedia muzicală „Chirița în provincie” de Vasile Alecsandri el explica prin tendința de a arăta fața adevărată a Chiriței pentru care cuvântul „progres” este doar un paravan după care se ascunde lăcomia ei. Aici, ca și în spectacolele teatrului absurdului, personajele au fost lipsite de trăsături naționale. Dar, spre deosebire de ei, „Chirița în provincie” a avut o acțiune logică, consecutivă, ce se dezvoltă în ciocnirile personajelor caricaturale, în mod ciudat. Îmbinând semne ale diferitor timpuri și popoare, atrase în tragifarsa monstruoasă a contemporaneității, descompunerea morală crescândă, ca mălul, a spălat sentimentul demnității umane și a cinstei, dragostea fiind tot mai mult înlocuită cu sexul.

În anul 1997 P. Vutcărău a montat spectacolul „Revizorul” de N. Gogol. Aceasta a fost o reprezentare teatrală despre timpuri tulburi, înflorirea luxuriantă a corupției, care au căpătat forme ciudate ale fantasmagoriei. În spectacol, realitatea, căderea normelor morale se împletesc cu percepția mistică a tot ce se întâmplă. Când Primarul comunica întregii lumi vestea fericită despre căsătoria fiicei sale cu un cinovnic sus-pus, felicitările lingușitoare, dulcegi, oficiale au adus familia acestuia într-o încântare de nedescris, izbucnind sub forma unui rock-and-roll general. Vestea neașteptată despre venirea adevăratului revizor i-a cuprins pe toți într-o frică, i-a schimbat în figuri ridicole de personaje moarte, dar nemuritoare, care se mișcau într-un spațiu inconstant, fără margini.

La sfârșitul secolului al XX-lea, Petru Vutcărău își schimbă brusc estetica rezolvării regizorale a spectacolului teatral. În 1999 el pune în scenă un spectacol fantastic de frumos, „Visul unei nopți de vară” de Shakespeare. Acțiunea avea loc într-o

misterioasă Mare Mediterană și în sferile cosmice. Aceasta a fost o reprezentare teatrală plină de culori, exotică, despre „iubirea totală”, care se afundă și dispăre în îndepărtatul cosmos.

În anul 2002, în spectacolul „Lupii și oile” de A. Ostrovski, realitățile vieții contemporane sunt dezvăluite de către regizor din interior, prin mijloace ale grotescului. Murzavețkaia – Alina Țurcanu, amintind de o pasăre răpitoare bătrână, permanent privind în lături, chiar dacă se sprijinea în băț, se mișca repede și hotărâtă. În ea se mai simțea încă rezistența și autoritatea.

Lupul de generație nouă Bercutov – Arcadie Strungaru – este un reprezentant tipic al noii epoci tehnologice și al relațiilor de piață, care distrug personalitatea umană, transformând-o în omul-factor. Acum, cu apariția lui Bercutov, chiar și Murzavețkaia, până nu demult o adevărată lupoaică, a devenit oiță.

Un alt tip de prădător, Glafira – Margareta Pântea, a demonstrat religiozitatea și umilința ei. În duetul cu Murzavețkaia, ea mereu își face cruce. Anume Glafira a putut să-l prindă în arcan pe bătrânul holtei înveterat Mihail Borisovici Lâneaev – Valeri Pahomi, bucurându-se de viața plină de lene și de somn pe divanuri. Întruchiparea cinismului cras era Gorețki al lui Andrei Locoman. Aproape dansând, el îl șantajează pe unchiul său Ciugunov – Gheorghe Pietraru. El se lăuda cu nerușinare că poate vinde pe oricine – pe unchiul său, pe Murzavețkaia, pe Cupavina – celui care îi va plăti mai mult.

În anul 2002, la montarea spectacolului „Mașinăria Cehov” de M. Vișniec, ca și în „Voci în lumina orbitoare”, Petru Vutcărău a unit fragmente disparate din viața distrusă a personajului inclus de el, care lipsește în piesă – Sufletul lui Cehov. În realizarea artistică a Dorianei Talmazan erau întruchipați eroii scriitorului – Lopahin, unchiul Vanea și Astrov, Anfisa și Olga, Firs, Arcadina și Mașa, Trepliov, Tuzenbah și Cebutikin, Solionii, Irina, Sara. Toți au venit la Cehov în ceasul morții sale și în cealaltă lume. De o atmosferă ireală, a frumuseții apărute și plecate în Veșnicie. Prin puterea luminii, toate obiectele și personajele ce apar în spațiul scenic se dematerializau, esența lor materială se dizolva, transformându-se în fantome de lumină. Partitura luminii a francezului Joel Bonet, îmbinată cu partitura muzicală a compozitorului francez Jacques Coutureau, aducea în memorie numele reformatorului teatrului de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea Adolf Appia, care tindea spre contopirea muzicii cu Lumina atotputernică.

Imaginea materială a lui Cehov a creat-o actorul francez Oliver Comte, iar ipostaza spirituală ireală a scriitorului o întruchipa Doriana Talmazan.

Spectacolul a fost jucat în limba franceză. Totuși, și fără cuvinte, spectatorii recunoșteau în chipul exterior și în maniera comportării adevăratul intelectual rus, cu compasiune față de nenorocirile oamenilor, cu veșnica lui melancolie și cu visul la un viitor mai bun. La Oliver Comte uimea asemănarea exterioară cu Cehov și pătrunderea lui în sfera fină, spirituală și emoțională a genialului scriitor.

În final, toate personajele acțiunii, stând desculțe pe nisipul alb, îl presărau de sus în jos. Călcăiele personajelor se amestecau cu nisipul alb fărâmițos – simbolul Veșniciei – al curgerii permanente a Timpului efemer, instabil pe pământ.

În anul 2004, în spectacolul „Elizabeta 1”, după piesa omonimă a scriitorului american contemporan P. Foster și a cronicilor istorice, cu sunete ale muzicii cosmice din primele zile ale creării din spectacolele realizate de *Circe de Soleil*, scena lui Petru Vutcărău cufunda spectatorii într-un spațiu infinit întunecat. Nourii ce pluteau în adâncuri îl făceau să se miște. Pytia, vrăjitoarea Pata Sola – Doriana Talmazan – cu un zâmbet mistic pe fața-i stranie, îndoindu-se puțin, se mișca neauzită în întunericul spațiului înainte de furtună, lăsând în urmă pete de lumină, spunea misterios: „Se zice că lumea e un teatru, iar oamenii sunt actorii ei. Dar cum sunt actorii care pot juca rolul regilor! A fost odată ca niciodată ... o regină din regi. Și se numea Elizaveta...”

Apropiindu-se de Diavol – Vlad Ciobanu – Pata Sola a luminat cu felinarul zâmbetul lui misterios pe fața-mască semiomenească. Cu o privire pătrunzătoare și cu magia mâinilor întinse în spațiu, el înșfăca din iureșul dansului figurile îmbrăcate în haine roșii largi, cu măști albe de morți, și striga numele lor: Caterina Medici, care a comis masacrul în noaptea lui Bertolomeu, Maria, regina Scoției, închisă în Tower și osândită la moarte, regele Spaniei Filip. Ei toți o blestemau, pe rând, pe Elizabeta, numind-o vulgară, needucată, eretică. În interpretarea Alei Menșicov apărea imaginea reginei Elizabeta care a avut rolul unui clown și încă multe alte roluri, pe fundalul cărora apăreau personaje mizerabile și meschine din anturajul ei. În tragifarsa jucată de Diavol, viața apărea ca un joc crud, în care omul este doar o marionetă lipsită de voința proprie.

În același an 2005, în estetica realismului psihologic, Petru Vutcărău pune în scenă monospectacolul „Femeile lui Picasso. Olga” de B. McAvera, despre prima soție a lui Pablo Picasso, balerina rusă Olga Lopuhova, cu care a trăit împreună din 1918 până în 1921. Actrița Nicoleta Colțun a trăit fiecare moment al zilelor dragostei ei fericite, recunoașterea talentului ei de dansatoare și răcirea soțului față de ea după nașterea fiului Paolo și ruperea definitivă a relațiilor

lor. Prin fiecare intonație a vocii, prin plastica mișcărilor, Nicoleta Colțun transmitea sentimente de dragoste pătimașă și de ură față de Picasso, cel care influența magic asupra inimilor femeilor și le distrugea, în mod nemilos, destinele lor.

În estetica realismului psihologic filosofic, în 2015, Petru Vutcărău a pus în scenă drama „Oscar și tanti Roz” de E. Schmitt. În centrul spectacolului se află tanti Roz – Ala Menșicov – și un băiat de zece ani, bolnav de cancer, căruia i-a rămas să trăiască douăsprezece zile – Ștefan Bouroșu. Într-un azuriu misterios, cu conturarea patului de spital, a siluetei personalului medical, pacienților, a părinților lui Oscar, apare o femeie misterioasă. Ea pare că înoată prin acest spațiu și intră în raza luminii solare tanti Roz. Ea știe cum poate fi prelungită viața lui Oscar, scoate dintr-o cutiuță un avion de hârtie, arată cum poate zbura el, îl desface și citește scrisoarea lui Oscar către Dumnezeu. Cu asemenea avioane el îi va trimite scrisorile sale lui Dumnezeu despre fiecare zi trăită, care în jocul închipuit de tanti Roz este egală cu zece ani. Relatând istoriile neobișnuite ale biruințelor sale în competițiile internaționale cu cele mai puternice rivale la luptă liberă americană, Ala Menșicov, în mod distractiv, amuzant, juca scenele de luptă, demonstrând biruința spiritului asupra puterii fizice. Aceasta îl inspira pe Oscar, îi trezea încrederea în sine, în timp ce toți cei din jur, simțind neputința lor, se întorceau cu frică de la el. Tanti Roz a devenit pentru Oscar Mama Roz, care simte toate nuanțele sufletului lui, ce se schimbă din copilărie până la adânci bătrânețe. Trăind 110 ani de viață închipuită, plină de evenimente, el pleca în azuriul nemărginit al cerurilor, dându-le oamenilor sentimentele valorilor fiecărei clipe a vieții, dragoste, bunătatea compasiunii. Tanti Roz, abia stăpânindu-și lacrimile, înțelegea că de acum nimeni nu o va numi mama Roz. Dar ea mai înțelegea că, trăind cu Oscar viața lui lungă, a devenit alta. El i-a ajutat să creadă în Dumnezeu – în dragoste ca sens al vieții.

La începutul anului 2016, Petru Vutcărău montează spectacolul „Arta conviețuirii”, după comedia „Le Dieu du carnage” de Yasmina Reza, în estetica noului absurd. În procesul unor certuri ridicole a două familii, din cauza copiilor care s-au bătut în parc, se scot măștile sociale ale ospitalității, generozității, după care se ascundea pustietatea sufletească, înlocuită cu agresiunea ascunsă.

La sfârșitul anului 2016, Vutcărău din nou se adresează la valorile spirituale ale omului. El transpune în acțiune scenică povestea fantastică „O istorie foarte simplă” de M. Lado. Imaginile ei învie în satul moldovenesc din timpurile copilăriei și tinere-

ții lui P. Vutcărău, când oamenii încă inconștient se mai simțeau parte a naturii. Ograda casei de la sat și grajdul cu acoperișul ce seamănă cu locul unde se păstra fânul devin locul acțiunii spectacolului. Pe acoperiș se destăinuie în dragoste fiica Stăpânului bogat Lia (Adriana Bâtcă) și Mihai (Maxim Chiriac), feciorul Vecinului sărac, bețivan. Tot pe acoperiș, Mihai, cu furca în mâini, își apără cu disperare dragostea. Pe acoperiș se plimbă mândru fricosul, durduliul Cocoșul (Anatol Guzic). Tot aici, Scroafa, după ce au tăiat-o, devenind înger, îi spune Calului Surioara, Vacii Florica, Câțelului Tărcuș cum s-o păzească prin jertfire de sine pe Lia de avort și să salveze de la moarte viitorul ei copil.

Bătrâna Calul Surioara, care a văzut multe în viața ei (Ala Menșicova), de parcă a strâns în ea toată durerea lumii, chinurile absurde ale oamenilor, este gata să se jertfească pe sine pentru salvarea unei noi vieți omenști. Vaca Florica (Natalia Prodan) este preocupată de graviditatea ei. Scroafa (Liuba Roman) nu poate să înțeleagă de ce îi trebuie omului bani, dacă el nu-și poate cumpăra pe ei aripi, pentru a zbura și a vedea toată lumea Domnului. Ea este foarte bucuroasă când îl vede pe Stăpânul ei drag și nu poate înțelege cum de a putut el, atât de josnic, s-o taie. Credinciosul, bunul Câțel Tărcuș (Tudor Țurcanu) le comunică prietenilor săi-animale nou-tăți despre viața stranie a oamenilor. Înzestrate cu calități umane, animalele domestice au capacitatea de a reflecta asupra vieții, morții, dragostei, și prin aceasta ele se deosebesc de oameni.

Stăpânul (Laurențiu Vutcărău), cu o mare putere, violent, își duce gospodăria. În mod autoritar, necondiționat, el îi cere fiicei sale, Lia, să avorteze. Ea însă așteaptă copil de la cel pe care îl iubește foarte mult, Mihai, feciorul Vecinului pe care îl urăște tatăl ei. Vecinul (Dumitru Mamei), care a început a bea de durere și de pierderile celor dragi, simte cu o acuitate dureroasă sufletele oamenilor. El unul aude și înțelege limba animalelor, care se dovedesc a fi mai umane decât oamenii. Salvând Calul, el s-a împușcat ca să ajute a se naște fetița, devenind îngerul ei păzitor. Nepoata nou-născută îl schimbă pe Stăpân, apar la el sentimente de gingășie și dragoste. În familia Stăpânului vine fericirea, este înconjurat de soția iubită, de fiica cu copilul în brațe, de soțul ei Mihai și de animalele care se bucură de viață. „O istorie foarte simplă” luminează sufletul cu lumina cerească, umple sufletul de căldura sentimentelor umane, de dragoste, provoacă senzația de armonie a Universului. Poate că întoarcerea omului spre sine a căpătat astăzi o deosebită actualitate...

---

### *Referințe bibliografice*

1. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина. Абсурд и вокруг: Сб. статей // Отв. О. Буренина. Языки славянской культуры. Москва, 2004, p. 8. / Burenina O. Chto takoe absurd ili po sledam Martina Esslina. Absurd i vokrug: Sb. statei. / Отв. О. Буренина. Iazyki slaveanskoj kul'tury. Moskva, 2004, p. 8.

2. Manea C. Teatrul, o mărturie a trecerii. The Theatre, a Testimony of Tranziton. In: Hungarian Theatre of Cluj. Cluj, 2015, p. 29.

3. Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Санкт-Петербург, Спикс. 1964, p. 176. / Menli P. Kholl. Entsiklopedicheskoe izlojenie masonskoi, kabalističeskoj i rozenkreitherovskoi simvoličeskoj filosofii. Sankt-Peterburg, Spiks, 1964, p. 176.

4. Рясов А. Сэмюэль Беккет: путь вычитания. In: Новое литературное обозрение № 135 (5/2015), [www.nioboks.ru/node/6692](http://www.nioboks.ru/node/6692), 12 mai 2016. / Riasov A. Samiuel Bekket: put' vychitania. In: Novoe literaturnoe obozrenie, № 135 (5/2015), [www.nioboks.ru/node/6692](http://www.nioboks.ru/node/6692), 12 mai 2016.

*Violeta TIPA*

## **Teatrul de păpuși pentru maturi: căutări, experimente, perspective**

### *Rezumat*

#### **Teatrul de păpuși pentru maturi: căutări, experimente, perspective**

Mulți exigenți au semnalat faptul că secolul al XXI-lea a revoluționat esențial atât conținutul, cât și forma tuturor genurilor de artă. Această concepție se referă și la teatrul de păpuși. Grație îndrăznețelor experimente la nivel de limbaj, concept artistic, tehnici și materiale utilizate, teatrul de animație va ieși din anonimat, anunțând o nouă estetică stilistică și direcție în evoluția sa. În aspectul metamorfozelor de format și limbaj s-au impus în special trupele (teatrele) independente. În multe țări europene, majoritatea teatrelor de păpuși sunt independente. Chiar de la începutul secolului al XIX-lea, domeniul este abordat de artiști consacrați care văd în teatrul de păpuși o artă cu posibilități de exprimare imprevizibile.

Secolul al XX-lea își aduce obolul la evoluția genului prin teatrul avangardist și teatrul de artă de păpuși, contribuind la transformarea tehnicilor de mânăuire a păpușii și a esteticii sale. În acest context, urme vizibile în teoria teatrului lasă Gordon Graig, George Grosz, Piscator și mulți alții.

Noul secol incită tot mai mult artiștii teatrului de păpuși. Cele mai semnificative experimente în domeniu pot fi urmărite în cadrul Festivalului internațional de teatru de păpuși pentru maturi „Lalka tez czlowiek” („Păpușa este la fel om”), organizat de Teatrul Independent „The Impossible Theatre Union” din Varșovia. Unele spectacole prezentate în cadrul acestui Festival au stat la baza analizelor din articol.

**Cuvinte-cheie:** teatrul de animație, festival internațional de teatru de păpuși pentru adulți „A Puppet is a Human too”, teatru de alternativă, one puppet show.

### *Summary*

#### **The puppet theatre for adults: explorations, experiments, perspectives**

Many exigent researchers have signalled that the XXI century has revolutionized essentially both the content and the form of all genres of art. This concept also refers to the puppet theatre. Thanks to the bold experiments at the level of language, artistic concept, techniques and materials used, the animation theatre will come out of anonymity, announcing a new stylistic aesthetics and direction in its evolution. The independent troops (theatres) have imposed themselves in particular in terms of format and language metamorphoses. In many European countries, most puppet theatres are independent. From the very beginning of the XIX century, the field is approached by established artists, who see an art with possibilities of unpredictable expression in the puppet theatre.

The XX century brings its modest contribution to the evolution of the genre through the avant-garde theatre and the puppet art theatre, contributing to the transformation of the techniques of handling the doll and its aesthetics. In this context, Gordon Graig, George Grosz, Piscator and many others leave visible traces in theatre theory.

The new century instigates the artists of the puppet theatre more and more. The most significant experiments in the field could be seen at the International Festival of Puppet Theatres for adults „Lalka tez czlowiek” („A Puppet is a human too”), organized by the independent theatre „The Impossible Theatre Union” from Warsaw. Some performances presented during this festival served as basis of the analyses in the article.

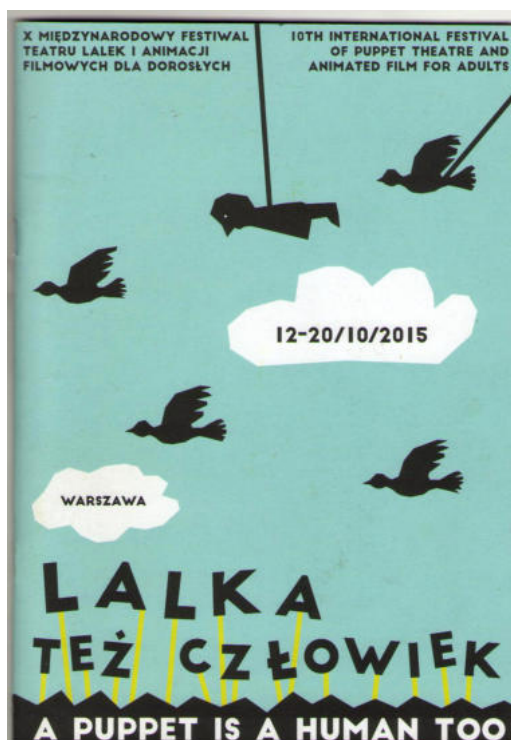
**Key words:** animation theatre, international puppet theatre festival for adults, „A Puppet is a Human too”, alternative theatre, one puppet show.

Mulți exigenți au semnalat faptul că secolul al XXI-lea a revoluționat esențial atât conținutul, cât și forma tuturor genurilor de artă. Această concepție se referă și la teatrul de păpuși. Grație îndrăznețelor experimente la nivel de limbaj, concept artistic, tehnici și materiale utilizate, teatrul de animație va ieși din anonimat, anunțând o nouă estetică stilistică și direcție în evoluția sa. În aspectul metamorfozelor de format și limbaj s-au impus în special trupele (teatrele) independente. În multe țări europene, majoritatea teatrelor de păpuși sunt independente. Chiar de la începutul secolului al XIX-lea, domeniul este abordat de artiști consacrați, care văd în teatrul de păpuși o artă cu posibilități de exprimare imprezvizibile. De la teatrul intim francez, sub influența căruia Alfred Jarry își fondează teatrul său de mici dimensiuni, pornește în lumea mare celebra sa piesă despre „Regele Ubu”.

Secolul al XX-lea își aduce obolul la evoluția genului prin teatrul avangardist și teatrul de artă de păpuși, contribuind la transformarea tehnicilor de mânăuire a păpușii și a esteticii sale. În acest context, urme vizibile în teoria teatrului lasă Gordon Graig, George Grosz, Erwin Piscator și mulți alții. De miraculosul univers al teatrului de păpuși au fost fascinați Vsevolod Meyerhold, Fiodor Sologub, Paul Klee. Pentru teatrul de păpuși au scris Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode, García Lorca ș. a.

În spațiu ex-sovietic, teatrele de păpuși, care își aveau ca prim scop promovarea artei pentru copii (cu mici excepții, precum teatrul lui S. Obrazov), își modifică vădit aria de creație, montând spectacole pentru un public matur, apelând la texte dificile pentru a fi expuse în varianta teatrului dramatic. Astfel, se tatonează diverse formule artistice de redare a mesajului (tehnici de montare, animarea de obiecte, proiecții video etc.), care drept rezultat au modificat și formatul teatrului tradițional de păpuși.

Dina Godar, teatrolog din Rusia, în lucrarea sa înaintează ideea de „teatru vizual”, în care primatul îi revine conceptului vizual (imaginii) și nu textului (care poate fi lipsă). Este teatrul/ spectacolul născut din viziunea artistului plastic. Să nu uităm că majoritatea teatrelor de păpuși europene (care evoluau în teatrul intelectual) au fost organizate din inițiativă și cu concursul artiștilor plastici (pictori, scenografi). Exemplu sunt teatrele de păpuși din Polonia, deschise din inițiativa artiștilor avangardiști. Printre personalitățile la care se oprește în analizele sale criticul rus este și Philippe Genty [4, p. 20-23], cunoscut păpușar francez (de specialitate pictor-scenograf). Din anii '80 decide să devieze de la teatrul de păpuși tradițional, explorând valențele unui teatru sintetic, în care unește elemente specifice dramei, pantomimei,



Afișul Festivalului internațional de teatru de păpuși pentru maturi „Lalka też człowiek” („Păpușa este la fel om”)

dansului, efecte video etc. Primul spectacol, unde motivul călătoriei în subconștient era redat prin jocul actorilor, păpușii, a obiectelor, a fost „Călătorul nemișcat” (1995). Aceste combinații îndrăznețe de materiale (hârtie, carton, plasă, pânză), precum și păpușa, masca, diverse obiecte au bulversat conceptul teatrului. Experimentele în domeniu continuă, incitând tot mai mult artiștii teatrului de păpuși. Pentru prima dată am descoperit modalități de prezentare ale mesajului spectacolului de animație cu diverse materiale și obiecte în cadrul Festivalului internațional de teatru de păpuși pentru maturi „Lalka też człowiek” („Păpușa este la fel om”).

Unul dintre cele mai semnificative Festivaluri internaționale de teatru de păpuși pentru maturi din spațiul european care adună spectacole ale teatrelor independente, spectacole experimentale, de avangardă ce încearcă să pună în valoare experimentele creatorilor. Inițiatorul și organizatorul acestui festival este Marek d. Shodaczynski, o natură creativă, deschisă spre lumea teatrului de animație, menține timp de un deceniu Festivalul, ce oferă posibilitatea de a prezenta cele mai imprezvizibile experimente în teatrul de păpuși. Fiind și directorul „Unia Teart Niemozliny” („The Impossible Theatre Union”, creat în 1997), care realizează în special producții destinate unui public matur, și-a dorit, împreună cu echipa sa de creație, și, în primul rând, cu directorul organi-

zatoric sau managerul Festivalului, Marek Zurawski, să promoveze acest gen de artă teatrală printr-un Festival internațional. Inițiat în 2006, festivalul se axează în aceeași măsură și pe producțiile cele mai semnificative ale creatorilor independenți, ale teatrelor de alternativă, detașate de concepțiile estetice ale teatrului tradițional. Or, liberii profesioniști își propun să experimenteze în formă, conținut, limbaj, tehnică, combinându-le în cele mai inedite structuri stilistico-artistice pentru a provoca spectatorul și a-l atenționa la fenomenele lumii înconjurătoare.

Festivalul impresionează prin exuberanța sa de forme spectaculare din toate punctele de vedere. Din 2010, aria genuistică se lărgeste, incluzând și secția filmului de animație. De atunci programul Festivalului are două componente: spectacole teatrale și filme de animație pentru maturi, respectiv și două echipe de juriu. Festivalul se impune prin prezența spectacolelor cu o diversitate nu doar tematică, dar și ca limbaj teatral, utilizând cele mai variate tehnici de mânăuire, forme de păpuși și materiale. La fel, spectacolele fascinează prin modalități netradiționale de prezentare, formule de comunicare între actor și păpușă sau chiar experimente cu diverse materiale și obiecte (de la păpușile tradiționale la chipuri modelate în lut, hârtie etc.).

Ediția a X-a a Festivalului (octombrie 2015) a debutat cu spectacolul „Micro-Shakespeare” a companiei *Laitrum Teatre and Toti Toronell* din Spania. Directorul artistic, regizorul Toti Toronell a venit cu ideea unui microteatru, în care actorii-mânuiți sunt înșiși spectatorii. În foaierea teatrului *Teatr Warsawy*, situat în orașul vechi al capitalei poloneze, unde s-au jucat o parte din spectacolele Festivalului, au fost instalate cinci cutii teatrale. Cinci microscente, unde concomitent se creau spectacole în baza celor cinci tragedii ale lui Shakespeare – „Hamlet”, „Macbeth”, „Romeo și Julieta”, „Furtuna”, „Visul unei nopți de vară”. Fiecare doritor devine actorul-mânuiitor și creator al spectacolului, luând locul în spatele scenei și utilizând căștile, prin care urmau indicațiile ce trebuia să le urmeze: să aleagă din mai multe obiecte de uz casnic (deosebit de tradiționale și banale – pieptene, periuță, pahar, cleștișoare, jucării etc.) și să le animeze, conferindu-le sens și mesaj. Timp de opt-zece minute, participanții la acest joc au posibilitatea să-și creeze propriul spectacol. Un spectacol unic și irepetabil care oferă plăcerea de a descoperi lumea teatrului de păpuși din altă perspectivă, din cea a ingeniozității și creației proprii.

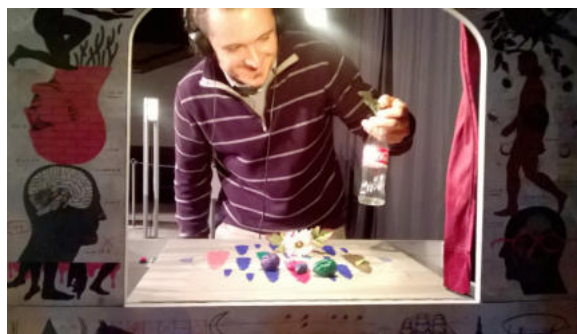
Spectacolul este unul total interactiv. Or, spectatorul ancorează într-un univers plin de miracole, bazat pe opera scriitorului pe care o interpretează (mai corect încearcă să o interpreteze) prin interme-

diul celor mai obișnuite obiecte din viața cotidiană. „Micro-Shakespeare” este un spectacol-joc sau joc de-a teatrul, în care istoriile shakespeareiene obțin alte dimensiuni...

Regizorul reinventează „cutia cu teatru” – mica scenă sau scena readusă la dimensiuni mici, unde au loc acțiuni cu obiecte mânuite cu actorul din spatele microscentei. Interactivitatea spectacolului de animație într-o formulă cu totul inedită. Spectacolul propune mai mult un joc de-a teatrul pregătit de echipă, începând de la tradiționalul hârzob cu păpuși. Coloana sonoră include textul propriu-zis al spectacolului și cel stilizat cu indicații necesare pentru regizorul-actor care-și creează propria operă.

Este interesant de urmărit cum textele literaturii clasice sunt reprezentate și interpretate în varianta teatrului de animație. Tragedia antică prezentată în varianta teatrului de păpuși capătă alte valențe artistice. Exemplu este „Antigona” Companiei *Ulrike Quade* din Olanda. Spectacolul este jucat cu trei păpuși de mărimea actorului, tip bunraku, alese în mod special, mânuite profesionist de trei actori-păpușari. El este structurat în cântece de dragoste, durere, suferință... Drama antică este adusă în lumea modernă, la problemele contemporane și, în primul rând, al războaielor care iau milioane de vieți.

Un alt nume de referință în programul Festivalului este cel al lui Federico García Lorca (1898–1936), poet, prozator și dramaturg, cel mai popular și influent scriitor spaniol din secolul al XX-lea. Fiind un admirator al teatrului de păpuși, acesta îi deveni și un izvor de inspirație pentru operele sale. Dintre farsele scrise între 1921–1928 se remarcă și „Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín” (1923), un ritual complex de inițiere în dragoste, care a stat la baza spectacolului „Love P and Passion B”, montat de Monika Kovacova din Slovacia. Trei viziuni asupra vieții și asupra dragostei, trei vieți diferite și trei tipuri de iubiri create cu trei păpuși de actrița Maria Danadova și susținute de muzica live a lui Matej Stesko.



Teodor Ajder la spectacolul „Micro-Schakespeare” a companiei „Laitrum Teatre and Toti Toronell” din Spania

Stilistica spectacolului adesea se prefigurează în funcție de materialul expus procesului de animație. Spectacolul „Count to one” (Numără până la unu), concepția, regia de Zahra Sabri Lalkarze (Iran), propune o viziune formal-stilistică inedită. Păpușarii utilizează un material facil de modelat, precum lutul – „simbol al materiei informe: amestecul dintre apă și pământ creează o pastă, o plămadă. Pasta reprezintă una din schemele fundamentale ale materialismului...” [2, Vol. II, p. 253]. Spectacolul iraniilor se înscrie în conceptul pe care Cristian Pepino îl anunță ca pe o „creare și distrugere” [3] în teatrul de animație.

Spectacolul compus din mai multe micronu-vele, a căror acțiune se desfășoară consecutiv pe 7 roți mici ce se rotesc, plasate pe scena la fel în formă rotundă, care ne ducе cu gândul la roată (roata olarului) – un simbol al universului uman, al creației, al ciclurilor, reînceputurilor și reînnoirilor. Conform gândirii lui Nicolaus Cusanus, „Lumea este o roată într-o altă roată, ca o sferă în altă sferă” [2, Vol. III, p. 163]. Actorii trec de la un spațiu de joc la altul, acționând roata și modelând personaje, animându-le, distrugându-le și creând altele noi.

„Numără până la unu” – este un joc tradițional oriental, care seamănă cu un joc de șah, unde soarta eroilor depinde de situații și de coliziile destinului, dar și o declarație antirăzboi. O marionetă are un limbaj propriu inconfundabil, acesta este unul dintre motivele pentru care teatrul din Iran apelează tot mai des la o veche tradiție – teatrul de păpuși. Într-o societate represivă, o păpușă poate spune și face cu mult mai multe decât o persoană. Regizoarea Zahra Sabri riscă foarte mult atunci când se transferă de la păpușile tradiționale pe tărâmurile obiectelor contemporane, ancorând și combinând într-un joc filosofia pacifistă și poezia persană.

Tot Festivalul a scos în evidență tendința trupelor independente de-a apela la subiecte sau povești inspirate din propria viață sau a familiilor lor. Istoriile expuse de la persoana întâi își fac loc tot mai insistent în galeria operelor fictive, precum și ale celor istorice. În acest context se înscrie și spectacolul „Dead and living figures” (Moartea și viața cifrelor) al teatrului-laborator „Laboratory Figures Oskar Schlemmer” din Bielorus. Experimentul prezentat este inspirat din amintirile lui Oskar Apfelbaum, străbunicul creatorului. Visele și speranțele protagonistului (născut în Austro-Ungaria) se dovedesc a fi similare cu cele ale artistului din lumea de azi.

În acest mod, creator al spectacolului devine însuși personajul principal, iar povestea vieții lui este pusă în scenă și jucată de la persoana întâi și se transformă într-o ficțiune. *Performance*-ul „The smooth

life”, creat și jucat de Husam Abed, se asociază cu o vizită sau, mai bine zis, o cină (o cină cu invitați), unde gazda întâlnește oaspeții, îi aranjează la masă, apoi, până se prepară mâncarea, își deapănă firul amintirilor. Or, pentru a fi mai convingător, se adresează la documente, fotografii, imagini video, muzică...

Astfel, spectacolul „The smooth life” al artistului palestinian Husam Abed a fost neașteptat și deosebit de curios, prevăzut pentru opt spectatori, aranjați în jurul unei mese, care devine pe parcurs scena acțiunilor. Cifra opt nu este întâmplătoare: indică numărul membrilor familiei lui Abed, iar, împreună cu dânsul, autorul spectacolului și unul dintre fii, sunt nouă. Or, istoria prezentată este chiar povestea tristă a familiei lui. Pe masă e întinsă harta lumii în centru fiind teritoriile Palestinei, Israelului – unde emigrează. Concomitent cu păpușile-personaje, create într-un stil naiv, în redarea mesajului spectacular se utilizează și orezul, ... pâinea cea de toate zilele în Asia. Regizorul, care e și actor, apelează la boabele minuscule de orez în calitate de indivizi, împrăștiindu-i pe hartă. Acest gest sugerează nevoia de refugiu a palestinienilor în alte zone. Iar „ploaia de boabe de orez”, sub care se află personajul, simbolizează un act de purificare și de fertilitate, dar și visul individului la fericire și bunăstare... Concomitent cu acțiunile spectacolului, actorul prepară din orez un pilaf specific oriental, cu care servește cei opt spectatori ai *performance*-ului. Din scena pentru spectacol, masa revine la tradiționalul spațiu unde se adună membrii familiei retrăindu-și trista poveste, servind pilaful...

Proiecțiile video, incluse periodic, prezintă imagini documentare din viața palestinienilor, urmările războiului, refugiul. Atmosfera distinctă a spectacolului este susținută de muzica în stil național compusă de însuși Husam Abed, Tareq Al Jundi



Spectacolul „The smooth life” al artistului palestinian Husam Abed

și interpretată de autori. Păpușile executate în stil primitiv sunt scoase din sertarele mesei și, după ieșirea în scenă, ascunse la loc. Acestea sunt creația scenografei Reka Deak, româncă din Transilvania. Reka face un cuplu creativ, dar și matrimonial cu Husam, creează împreună, în Cehia, *Alternative and Puppet theatre* at DAMU. La fel, Husam Abed este fondatorul teatrului independent Dafa Puppet Theatre (Praga).

Astfel, de la miturile antice până la tragediile shakespeariene, de la subiectele tradiționale și cele documentare, creatorii aduc în scenă problemele lumii moderne. Indiferent de sursa de inspirație, fie textul antic al „Antigonei” sau poveștile tradiționale, utilizarea păpușilor tradiționale sau valorificarea noilor forme și practici de animare a diverselor materii, mesajul mereu ancorează în problemele stringente ale societății.

Festivalul a adunat spectacole din cele mai diverse ca formă și stil. O bună parte din ele erau de forme mici, unele de tipul teatrului unui singur autor – *one man show* („Niyar – a paper tale”) sau *one puppet show* („Kazio sponge show”). „Niyar – a paper tale” (Niyar – povestea de hârtie) de Maayan Lungman a fost un spectacol deosebit de captivant. O poveste din hârtie prezentată într-o scenografie din hârtie, de o actriță îmbrăcată într-o rochie lungă din hârtie albă mototolită, care anima personaje din hârtie...

Nyar reinventează sau redimensionează teatrul de hârtie Papier Theatre a lui Alain Lecucq, scoțând acțiunea din „cutia cu teatru de hârtie”. Or, după cum observă Oltița Cântec despre experimentele cu acest material, „În această formulă se creează un raport foarte apropiat cu publicul. Intimitatea este o tendință a contemporaneității...” [1, p. 130].

Reieșind din ideea că „...hârtia este substitutul fragil al realității...” [2, Vol. II, p. 133], Maayan Lungman, autoarea și regizoarea *performance*-ului, creează din hârtie o realitate alternativă, poetică, în care își conduce personajul într-o călătorie lungă de inițiere. Poetica poveste relatează despre călătoria artistului frustrat, aflat pe un munte de hârtie mototolită, care cu fiecă idee nouă se tot mărește. Este un teritoriu inedit al creației, din care apare viața sub forma unor flori, copaci, nouri, păsări, conferă vieții sens. Artistul nu mai este în controlul creației. De fiecare dată el pornește într-o nouă călătorie. Impresionează nu doar scenografia din hârtie mototolită, dar și efectele de animare (precum creșterea florilor, după ploaia de hârtie din nourii de hârtie etc.), efectele tehnice, realizate prin fire aproape invizibile care ridicau păsările în zbor, susținute de muzica live interpretată la violoncel de Illay Chester.

„Kazio sponge show” constituie un alt spectacol în genul *one man show*. Show-ul lui Kazio, un

personaj ce întruchipează caracteristicile unui tânăr al secolului XXI (cu ochelari și laptop), care meditează asupra vieții, problemele cu care se confruntă. Chipul lui Kazio – ochelari albi, blugi rupți, un sacou cu strasuri verzi, papion roșu, cu gesturi specifice pe care nu le mai controlează – a fascinat publicul.

„Kazio Buretele Show” este o performanță unde deva între un cabaret și un muzical, care abordează subiectele ce sunt izbitoare pentru omul secolului al XXI-lea. Este un *One man show* sau, mai bine zis, *One puppet show*, dar unde al doilea, al treilea sau al patrulea perete nu există. Asistăm la o călătorie a unui băiat prin visuri și neîmpliniri. Pe parcurs, monologul și discursul personajului despre starea oamenilor din lumea contemporană se transformă într-un dialog cu sala, provocat de actualitatea și problematica pusă în discuție, și spectacolul se implică inconștient.

Actrița Anna Makowska-Kowalczyk, care e și autoarea textului, regiei și scenografiei, mănuieste cu abilitate păpușa și o face cu multă pasiune și dăruire, dedicându-se într-un total personajului său, în care configurează un caracter bine definit. Erau momente de improvizație, când și actrița era surprinsă de replicile lui Kazio, cu momente interactive cu sala, cu reacții imediate și inopinate.

Programul festivalului include nu doar producții de ultimă oră, ci și spectacole care s-au manifestat prin avangardismul său, precum „Gobo. Digital glossary” al grupului artistic Akhe [4, p. 171] din Piter (Rusia). Spectacolul montat încă în 2007 și nominalizat la premiul *Masca de aur* (2008) continuă să suscite atenția prin numeroasele instalații din diverse obiecte, expuse unor experimente împrumutate din fizică și chimie. Camera de luat vederi, aidoma unui microscop, face ca imaginile să fie proiectate concomitent pe ecran în prim-planuri sau gros-planuri. Un amalgam de forme adunate într-o structură conceptuală, viziuni care țin de lumea personajului.



„Niyar – a paper tale” („Niyar – povestea de hârtie”) de Maayan lungman

La fel ca și haotismul vieții lui, din care se încearcă să se aducă la o structură, la o ordine. Astfel, spectacolul este construit dintr-o serie de secvențe ce reflectă diverse aspecte și stări ale vieții protagonistului principal, anunțate prin genericile proiectate: *Linia eroului*, *Forma eroului*, *Optimismul eroului*, *Singurătatea eroului*, *Durerea eroului*, *Mișcarea eroului*, *Coliseum* etc. ... Fiecare dintre ele încearcă să exteriorizeze prin acțiuni și gesturi lumea interioară, sentimentele și trăirile eroului...

Spre sfârșitul spectacolului, imaginea supradiimensionată a personajului încearcă să coordoneze, să supună actorul de trei ori mai mic din scenă. Dar baloanele negre, care cad peste personajul din imagine, îl strivesc...

În programul Festivalului au fost prezentate și câteva spectacole poloneze. Spectacolul „The Cinnamon shops” („Prăvăliile de scorțișoare”) la Teatr Lalki i Aktora „Kubus” din Kielce, montat după nuvela omonimă a lui Bruno Schulz, romancier și pictor polonez, de origine evreu, considerat ca unul dintre cei mai mari stilisti polonezi ai secolului al XX-lea. Colecția de povestiri „Prăvăliile de scorțișoare”, publicată în 1933, prezintă cotidianul unui mic orașel provincial Drogobici, nuvele care devin niște fabule despre lume și viață. Fantasticul și fantasmagoriile imaginare îmbinate cu imaginile realității, inspirații ale copilăriei autorului, creează tablouri ale unei lumi irepetabile. Anume o lume fantastică, plină de mistere și fantome, încearcă să aducă în scenă regizorul polonez Robert Drobnich, în colaborare cu creatorul turc Cengiz Özek. La fel, a pus în scenă și „Sanatorium pod klepsydra” („Sanatoriul sub clepsidra”) în *Teatrze Academia* din Varșovia. Spectacolul este bazat pe vedeniile mistico-paranoice ale personajului și ale tatălui sau bolnav. Pe scenă sunt prezente diverse animale în tehnica teatrului de umbre. În final, actorul intră singur în pânza ecranului pe care erau proiectate fantasmagoriile personajelor...

Universul oniric al scriitorului Bruno Schulz, în care realitatea se combină cu fantezii, cu folclorul polonez, cu inspirații din mituri grecești și evreiești, balansează între amintiri, visuri și experiențe im-

prăstiate ale protagonistului. O viață suspendată în timp și spațiu se reflectă în picturi neclare, mângălite, fărâme din viață, flash-back-urile copilăriei, fantome, mirosuri și iluzii. O viață congelată între ieri și astăzi, între real și vis, între lumină și umbră. Toate aceste trăiri sunt exprimate prin formulele teatrului de păpuși și ale celui de umbre, prin monologurile personajului, prin muzica live la clarinet și bas clarinet... Astfel, și lumea lui Bruno Schulz este percepută în limbajul teatrului de animație.

Spectacolul „Toporland – a suite without words for cardboard and double bass” (...) al gazdelor, *Unia Teatr Niemozliwy*, a reușit să fie prezentat la festivaluri internaționale și să adune mai multe premii. Inspirat din creația scriitorului francez Roland Topor și muzica lui J. S. Bach, spectacolul e conceput în forma unei călătorii, redată printr-un mare rulou de hârtie, pe care sunt imprimate diverse imagini ce se perindă în fața publicului aidoma unui film. Realizatorii spectacolului Marek d. Shodaczynski (concept și regie), Violetta Halenka și Ktaryna Rogowicz (scenografie), Marek Zurawski (muzica), la fel, experimentează în formule stilistice pentru a provoca imaginația spectatorilor, dar și a demonstra posibilitățile teatrului de animație.

Programul Festivalului a demonstrat că textele clasice (precum cele ale lui W. Shakespeare, Federico Garcia Lorca, Bruno Schulz etc.) sunt la fel de solicitate de teatrul de păpuși, unde își găsesc noi formule și noi modalități de interpretare.

Tot mai popular devine genul performance-ului, care prezintă o viziune aparte asupra unor tematici și include, alături de jocul actorilor, jocul păpușii și animarea diverselor obiecte. În cadrul Festivalului au fost prezentate câteva performance-uri, care și-au câștigat popularitatea, precum „Globe” a teatrului *Akhe* din Rusia sau „Toporland” a teatrului gazdă etc.

Festivalul se desfășoară sub egida diversității și interculturalității în universul teatrului de păpuși, promovând spectacolele novatoare din punct de vedere formal și stilistic, titreză metamorfozele ce au loc în cadrul genului, precum și anunță tendințele și specificul viitorului teatru de animație.

### Referințe bibliografice

1. Cântec O. Hermeneutici teatrale. București: Editura Niculescu, 2010, p. 130.
2. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri, în trei volume. București: Editura Artemis, 1995.
3. Pepino C. Automate, idoli, păpuși. Galați: Editura Alma și Festivalul Gulliver, 1998.

4. Годар Дина, Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. [Artiști plastici, vizionari, artiști de circ. Schițe despre teatru vizual], Москва: Новое литературное обозрение, 2012. / Godar Dina. Hudojniki, vizionery, thyrkaci. Ocerki vizual'nogo teatra. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

Mariana COCIERU

## Jocul Moșilor – reconstituirea antropologică a unei străvechi forme de cultură populară românească

### Rezumat

#### Jocul Moșilor – reconstituirea antropologică a unei străvechi forme de cultură populară românească

Ca element al patrimoniului cultural imaterial, *Colindatul în ceată bărbătească* a ajuns a fi în vizorul mai multor cercetători consacrați, atât din țară, cât și din afara ei. Conotația valorică a obiceiului a constituit un argument considerabil pentru includerea acestuia în anul 2013 în *Lista Reprezentativă UNESCO de protejare a fenomenelor de patrimoniu cultural imaterial al umanității*. Manifestat preponderent în mai multe sate din sudul Bugeacului, acesta are loc într-un mod deosebit și original în localitatea românească Cartal din regiunea Odesa, Ucraina, menținându-se și în zilele noastre. Forma inedită a *Colindatului în actu* se numește în lexicul rural *Moșii*. În demersul de față autorul va insista asupra semnificației apotropaice a *Moșilor*, generată din credințele poporului român în fâpturi mitice, genii protectoare ale căminului familial/ casei părintești, ale habitatului tradițional.

Materialele înregistrate dezvăluie faptul că invocarea moșilor și strămoșilor se asociază în mentalitatea colectivă cu instituirea perioadei cutumiare de desfășurare a unor rituri și ceremonii benefice și necesare comunității de neam. Pornind de la documentele de arhivă și propriile investigații de teren ale autorului, se va iniția reconstituirea desfășurării dinamice a fenomenului etnofolcloric *Colindatul cu măști antropomorfe în ceată bărbătească*, ceea ce va permite concluzia privind existența unor principii seculare respectate cu strictețe de toți actanții acestei străvechi forme de cultură populară.

**Cuvinte-cheie:** *Jocul Moșilor*, colindat, ceată, colinde, obicei, mască populară, informator.

### Summary

#### The "Play of the Old Men" – anthropological reconstruction of an ancient form of Romanian folk culture

As part of the immaterial cultural heritage, the *Men's group Colindat, Christmas-time ritual* has come to be the focus of many consecrated scholars, both inside and outside the country. The value connotation of custom was a considerable argument for its inclusion in 2013 in the *UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Mostly manifested in several villages in the southern Bugeac, it takes place in a special and original mode in the Romanian locality Cartal from the Odessa region, Ukraine, and is still maintained today. The unmistakable form of the *Colindat in actu* is called in rural lexic the *Old Men (Moșii)*. In this approach the author will insist on the apotropaic significance of the *Old men*, generated by the beliefs of the Romanian people in mythical creatures, the protective geniuses of the family hearth/ parent house, of the traditional habitat. The recorded materials reveal that the invocation of the old mens and ancestors is associated in the collective mentality with the establishment of the customary period of rites and ceremonies that are beneficial and necessary to the community of nation.

Starting from the archive documents and the field investigations of the author, will be initiated the reconstruction of the dynamic unfolding of the etnofolcloric phenomenon *Men's group Colindat with anthropomorphic masks*, which will allow the conclusion about the existence of secular principles strictly observed by all the actors of this ancient form of popular culture.

**Keywords:** *Play of the Old Men*, caroling, group, carols, popular mask, informant.

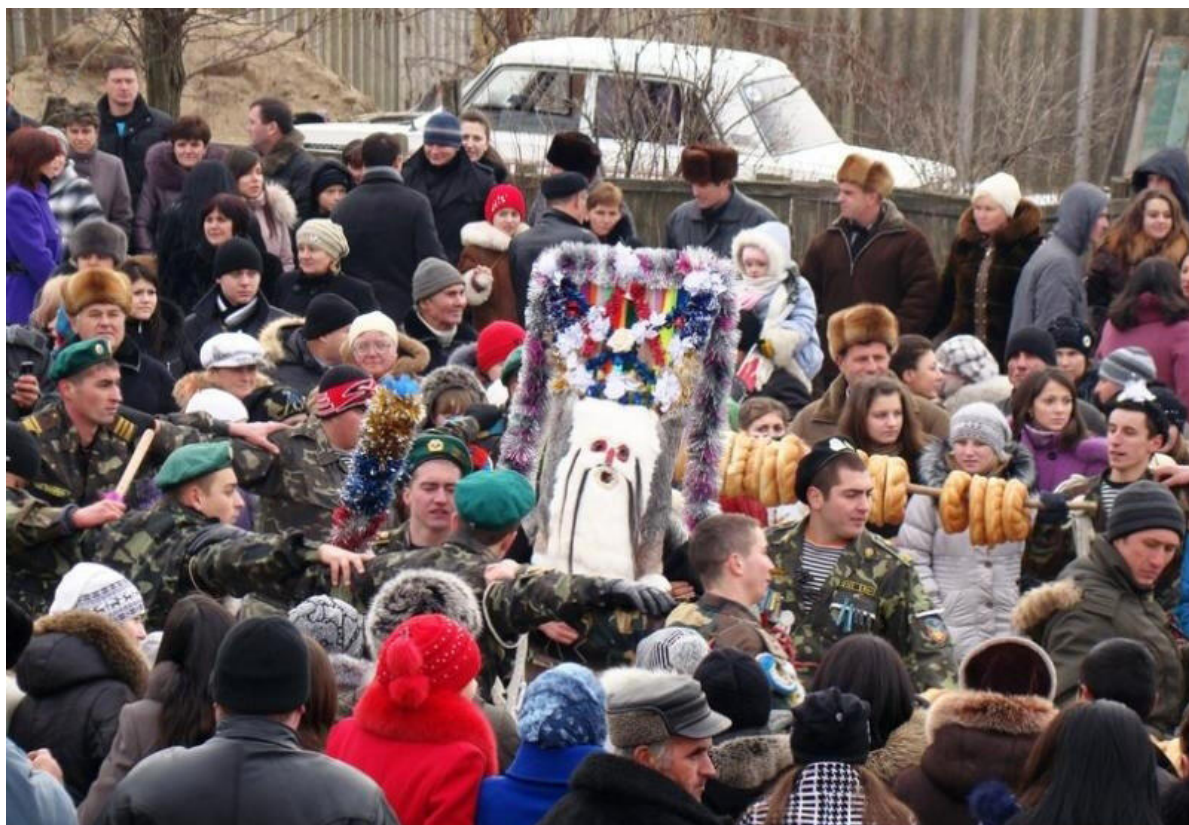
În vechiul sat românesc Cartal (atestat la 1645; arheologii presupun ca a fost constituit pe ruinele fortăreței romane ridicată pe locul așezării celtice *Aliobrix*), astăzi numit de autoritățile ucrainene Orlovca (r. Reni, reg. Odesa, Ucraina), depistăm, poate cel mai viu fenomen de cultură tradițională, și anume practicarea obiceiului *Colindatul cu măști (Moșii)* de către confreriile de flăcăi. Motivația performării inedite a *Colindatului cu măști* în satele din Bugeac (Cartal, Satul Nou) o descoperim în diverse surse documentare. Mai mulți informatori intervievați au subliniat în raportările lor faptul că localitatea Cartal este o așezare cu populație românească, vădind în acest fel consecvența spiritului identitar românesc: „Majoritatea populației îs dobrogeni, apoi moldoveni (de peste Prut) și transilvăneni. Oamenii au venit în acest sat din România, dinspre Bulgaria și din Bulgaria” [1], după încheierea războiului ruso-turc din 1806–1812. Prin urmare, populația românească venită din munții Dobrogei, dar și din Transilvania, și Bulgaria au adus cu ei și tezaurul spiritual moștenit de la străbuni, valorificându-l și promovându-l în această localitate și în zilele noastre.

O altă dovadă a spiritualității românești a localnicilor este obstința acestora de a sărbători Crăciunul conform calendarului gregorian, așa cum

este oficiat și în întreaga Românie. Faptul respectiv conferă un statut aparte Cartalului, evidențiindu-l de celelalte sate populate de românii din Ucraina [2].

În materialul de teren conservat în Arhiva de Folclor a Academiei de Științe a Moldovei (AFAȘM) depistăm în narările informatorilor argumente privind intențiile sovieticilor de a modifica tradiția seculară a colindatului: „Anul acesta, 1967, fiindcă sovietul sătesc nu dă voie să îmble cu *Colinda*, flăcăii au făcut *Moșul* (nu și *Colinda* propriu-zisă) la Anul Nou. Învățătorii dau sfat ca să se îmble de Anul Nou pe nou și cu *Colinda*, dar nu îmblă nimeni” [1]. Din fericire, implementarea procedurii de deznaționalizare prin interzicerea practicării unor obiceiuri populare calendaristice a eșuat, aceste cutume ale culturii tradiționale fiind prezente și astăzi în viața socială a localităților respective.

Cercetătorul Iulian Filip, axându-se pe existența unei galerii imense de *Moși* în diverse reprezentații folclorice, identifică în această formă intermediară de dramaturgie populară colinda-teatru [3, p. 151] sau spectacolul-colindă (remarca exegetului teatrului popular din Moldova Vasile Adăscăliței: „Nevoia de teatru a acționat imperios, schimbând obiceiul-colindă în spectacol-colindă. Acest lucru s-a adâncit și desăvârșit timp de veacuri, poate chiar de milenii.



Hora comună a Cetei mari și a Cetei Moșului, s. Orlovca (Cartal), r. Reni, reg Odesa, Ucraina, 25 decembrie 2014, sursa: <http://trassae95.com/all/news/2014/12/25/zhiteli-sela-v-renijskom-rajone-perekryli-trassu-odessa-reni-19549.html>

El «are a demonstra că marea dezvoltare a artei este legată de dezvoltarea magiei» [4, p. 36]). În volumul „Sărbători și obiceiuri: răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român” este menționat colindatul cu măști umane *Moșoii*, atestat în localitatea Tulucești, jud. Galați, în anul 1976: „Cântau la fe-reastră în noaptea de Crăciun, iar în cele trei zile ale Crăciunului veneau la horă și făceau scamatorii” [5, p. 304]. Vizibile similitudini vom depista și cu *Moșoii* și *Moșoaietele/Moșoicuțele* comunei Luncavița, Tulcea (Dobrogea, România): „Moșoiul și Moșoicuța reprezintă cele mai arhaice forme ale creștinismului, alungătorii tuturor relelor și nenorocirilor, care încearcă să încheie anul și să contamineze noul an, care abia se zărește. Moșoiul are rolul de a «curăța» sufletul de rău, de a primumeni conștiințele noastre și, mai ales, de a vesti și slăvi Nașterea Mântuitorului! Moșoiul apără și sfințește casa gospodarului, o pregătește atât pentru Nașterea Domnului, dar și pentru noul an care începe să se zărească. <...> El este «moșul» casei, bătrânul ancestral, sfătuitorul, ocrotitorul, care nu trebuie să lipsească din nicio gospodărie!” [6].

Prin *moși* exegetul român Romulus Vulcănescu definește o serie de „făpturi mitice protectoare, *ca genii apotropaice ale vetrei, casei și gospodăriei unei familii, ca și a spiței de neam și a moșiei unui neam*. În acest stadiu strămoșii și moșii dețin un rol important în viața spirituală a comunității lor de familie și de neam. Sunt invocați ori de câte ori familia sau neamul e în primejdie acută și tot de atâtea ori când familia sau neamul se călește de fericire și bucurie”



[7, p. 210]. Scopul acestora e de a sugera instaurarea timpului sacru în calendarul popular românesc, drept perioadă în care se desfășoară rituri și ceremonii pentru întreaga comunitate rurală.

În viziunea lui Romulus Vulcănescu *moșii și strămoșii* poporului român sunt mai întâi „*divinități domestice și apoi comunitar-etnice*” [7, p. 212]. Prin urmare, de Crăciun și Anul Nou, timpul sacru al solstițiului de iarnă, era consacrat prin tradiție *colindatul în cete de mascați*, printre care vedem măști de *moși* (Cartal), dar și de *babe* (Satul Nou, acestea apar după anul 2002 și în repertoriul mascaților din Cartal). Mascații *moși*, menționează Romulus Vulcănescu, aveau un comportament ludic decent vizavi de superstiții. Când apar în joc și măștile de *babe*, glumele deveneau indecente, aluziv abordându-se cultul fecundității agrare: „În Bucovina și Moldova, jocul *Moșului*, asociat de cel al *Babei*, a căpătat semnificații erotice, legate de satira revivificării” [7, p. 329], „un fel de reviviscență a cultului fecundității agrare transsimbolizată de-o afecțiune senilă” [7, p. 216]. Romulus Vulcănescu subliniază că, din punct de vedere etnologic, *moșii și strămoșii* au reprezentat și mai reprezintă și astăzi o instituție spirituală a comunităților sătești, care generează norme de conduită socială prin obiceiuri și tradiții, considerate sfinte, grație faptului că erau stabilite de obștea oamenilor bătrâni și buni cu statut de *moși-zei*, făpturi mitice. Analizând mascații din Cartal, N. Băieșu subliniază: „*Moșul* se prezintă aici ca un fel de semidrac-semiom: cu coarne, înainte are pusă



Mască de Moș, s. Orlovca (Cartal), r. Reni, reg Odesa, Ucraina, 25 decembrie 2014, sursa: <http://trassae95.com/all/news/2014/12/25/zhiteli-sela-v-renijskom-rajone-perekryli-trassu-odessa-reni-19549.html>

Mască de Moș, s. Orlovca (Cartal), r. Reni, reg Odesa, Ucraina, 25.12.2007, foto de Anatol Popescu

o piele de iepure; pe față are mască de om bătrân, cu barbă, este îmbrăcat în manta militară (cu epoleți, medalii), în mână ține o măciucă făcută din papură, la cingătoare are prinse patru clopote, este împodobit cu panglici; nu vorbește, ca să nu-l cunoască lumea” [8, p. 142].

În AFAȘM identificăm informații ale cercetărilor de teren efectuate în s. Cartal în anul 1967. Peste aproximativ 40 de ani, în 2006, a fost realizată o expediție folclorică repetată în localitatea respectivă pentru a consemna fenomenul *Colindatului* în performare și a documenta elementele acestuia vizând tradiția și continuitatea. În cele ce urmează vom prezenta desfășurarea obiceiului, însoțindu-l pe parcurs de comentariile necesare.

Pictorul Tudor Botin, într-un interviu despre colindele de Crăciun interpretate în satul său de baștină Cartal, menționa divizarea în două secțiuni a localității [9, p. 3], fapt susținut de mai mulți informatori [10; 1; 11; 12]. Investigând colindatul în satul Cartal, Eugen Rauța, face câteva observații importante privind împărțirea teritorială a localității și denumirile preferențiale ale acestora în anumite perioade cronologice: „Din moș-strămoși se povestește că satul Orlovca se împarte în două părți: spre răsărit «plenașii» (de la plean, harman), iar spre apus «băltăreții» (de la baltă). Așa se numesc numai la Crăciun. Iar în zilele obișnuite: spre răsărit «pădurea» (cândva era pădure), spre apus «chiatra» (era zăcăminte de piatră)” [13, p. 35].

În ajunul sărbătorilor de Crăciun, relatează informatorul I. Alici (anul 1967), flăcăii-colindători „fac două cete mari, câte una în fiecare jumătate de sat. *Ceata mare* are vo 12 persoane. Înainte merge *Ceata mare*, iar din urmă *Ceata Moșului*” [1]. În 2006 numărul actanților crescuse considerabil, ajungând la 20-25 de flăcăi într-o ceată. Participanții *Colindatului* sunt flăcăi între 15 și 25 de ani. Felul interesant de a se deghiza al colindătorilor l-am identificat în informațiile aduse de primarul localității Cartal Ion Chironachi: „Înainte aveau costume naționale, dar



acuma nu mai sunt acele costume și au hotărât, acei dacă-s pădurari să aibă di formă marină, iar aceștia de-acuma di pichete de grăniceri” [12]. Detaliile aduse de Eugen Rauța diferă parțial de cele consemnate de noi: „Vârstnicii satului consideră: «până la sosirea veneticilor în Moldova tinerii îmbrăcau uniforme armatei române. Ce a fost mai înainte când aceste pământuri intrau în componența Moldovei, se aflau sub protectoratul turcesc, al imperiului rus, locuitorii satului nu pot spune»” [13, p. 35].

Cât timp colindă gospodăriile satului, cele două cete se află aproape una de alta ca nu cumva să se întâlnească cu cetele din cealaltă parte a satului și „să mănânce bătaie” [1]. Flăcăii din *Ceata mare* „colindă la fereastră, uneori în casă, dacă gazdele au fete” [1]. Obligatoriu interpretează *colinda de casă* (*Colindul ăl mare*). Apoi, la rugămintea gospodarilor, *Ceata mare* cântă și alte colinde: *de flăcău*, *de fată*, *de vădană/văduv*, *de militar*, *de bătrâni*, *de nou născut*, *de fetiță*, *de tineri căsătoriți*, *de preot*, *Colindul Maicii Domnului* etc. („Dacă în casă este fată mare, ea spune: «Colindați-mă și pe mine». Și atunci colindătorii cântă și pentru fată o colindă specială. Astfel pot cere și ceilalți membri ai familiei” [1]). Detalii interesante privind performarea ritualic-temporală a *Colindului de casă* sesizăm în relatările lui Tudor Botin: „«Colindul de casă», care e de mai multe feluri, se cântă în decursul nopții de Crăciun: începeau cu «Colindul de seară», apoi urma «Colindul cel mare» și se sfârșea cu cel din «Zori de ziuă»” [9, p. 3], ceea ce ne motivează să evidențiem similitudini ale colindatului cu cel din Isaccea, jud. Tulcea (nordul Dobrogei), unde se interpretează colindul *Moșoiul cu scăriță*, compus din trei părți: „«Ici acestor curți», «Ici acest om bun», «Pe cel luci de mare»” [14]. Prin urmare, mărturiile informatorilor vizavi de populația satului constituită din români veniți din Dobrogea argumentează pe deplin originea istorică a acestei străvechi forme de cultură tradițională.

Cântecul ritualic, executat alternativ, antifonic („colindătorii cântă câte doi, apoi alții doi” [1]), este acompaniat, uneori, la un instrument muzical („clarnet, armonie, baian” [1]). Când este solicitată *Ceata Moșului*, purtătorul măștii nu cântă, ci numai



joacă dinaintea geamurilor („el nu vorbește ca să nu-l cunoască, el nu intră în casă, face scamatorii la geam” [1]). Pentru urare actanții obiceiului respectiv primesc răsplată: colaci, dulciuri și bani. De Crăciun, dimineața, cele patru cete din ambele părți ale localității se adună în centrul satului, unde are loc „concursul horelor” și „prezentarea *Moșilor*”: „care ar fi mai «groaznic» și ar face mai multe scamatorii, urmate de «bătăile» cu bătele din papură” [9, p. 3], prin care „*Moșii* se arată cine-s ei. Fac hora toți împreună” [1]. „Pe vremuri la horă se adunau doar bărbații satului. Acum obiceiurile s-au schimbat, încât vin și femei, copii de toate vârstele” [9, p. 3].

Același spectacol l-am surprins în detalii și în relatările locuitoarei s. Cartal E. Berlinscaia: „Satul înainte era împărțit în două părți. Aștea de aici erau *băltăreții*, care trăiau la baltă. Aștea erau *plenașii*, care au pleanuri, se ocupau cu agricultura <...>, fiecare [parte a satului – n. n.] are ceata lui: *Ceata Moșului* și *Ceata mare*. Și de când mă știu eu mică, *Ceata mare* se îmbrăcau în marinari și *Ceata Moșului* erau mai tineri. Aia erau care s-au eliberat de la armată, care erau marinarii, iar aialții abia se duceau în armată, care erau la Moș. <...> *Moșul* ăsta <...> reprezintă un duh bun. El îi frumos și totodată

strașnic parcă. <...> Personaj cu două fețe opuse, e strașnic pentru duhurile rele care stau pe la casele oamenilor și frumos pentru oamenii la care vine el. Are măciucă. Asta-i tot un simbol, adică el alungă duhurile rele de la casele oamenilor. Iată ce înseamnă *Moșul*. <...> El trebuie să bată măciuca până <...> o distruge” [11]. Precizarea respectivă ne motivează să conchidem o reminescentă a ritualurilor cu măști din nopțile de priveghi, un cult străvechi de cinstire a morților. Lucia Berdan, decodificând simbolistica măștii populare în riturile de trecere, se referă și la originea păgână, precristiană a acesteia: „La origine, pretutindeni, măștile au avut un caracter ritual, fie că erau zoomorfe sau antropomorfe. Masca, în ipostaza de recuzită a mitului, reprezenta, prin însăși figurarea ei, un spectacol, care era, la origine tot ritualic. Cel mascat (sau travestit prin machiaj) se transpunea într-o nouă ființă, care întruchipa, de obicei, strămoșii de neam sau animalul totem al comunității” [15, p. 254]. Practicarea jocurilor cu măști umane, subliniază Romulus Vulcănescu, prin deghizare, travestire, și, mai evoluat, prin transfigurare, deține un rol important în cadrul ceremoniilor magice: „Cei ce se mascau, individual sau în grup, urmăreau pe lângă protecția reală sau magică



Lupta Moșilor organizată *La Moșu-n deal*, s. Orlovca (Cartal), r. Reni, reg Odesa, Ucraina, 25 decembrie 2006, foto de Mariana Cocieru

cu ajutorul măștilor și legatura spirituală prin măști cu presupusele forțe supraomenești (benigne sau maligne), cu închipuitele făpturi divine (demoni, semidivinități, divinități și eroi), care socoteau că îi domină, persecută sau protejează” [16, p. 13]. În viziunea etnologului, purtătorul măștii în perioada primitivă era marcat de valoarea sacră a ei, realizând o transcendere în timpul și spațiul profan. Cu toate acestea, mutațiile survenite în aspectul funcțional al măștii, de la funcția mimetică la cea cathartică, de la imitare la creație, nu influențează perceperea arhetipală a măștii de către comunitate, dacă ne referim la cea a *Moșilor* din Cartal. Masca *Moșilor* reprezintă și astăzi un produs al imaginației mitico-mitologice, care „își păstrează funcția de păcălire, cu intenția de a asigura celui care o poartă o trecere mai ușoară peste «pragurile» pe care le are de depășit, pentru că masca presupune și o serie întreagă de interdicții, dar îi și dă dreptul la un comportament ce iese din tiparele cotidianului, realului imediat” [17]. Actualmente, semnalăm o simbioză a funcțiilor ritualice și estetice, dovadă servind păstrarea în mentalitatea colectivă a locuitorilor satului Cartal a unor reminiscențe mitico-magice (respectarea „tăcerii magice” de către *Moși* pentru a nu fi atacați de demoni, interdicția scoaterii măștii de către purtătorul ei pentru a nu putea fi identificat de comunitate, lovirea bătelor/măciucilor de pământ în scop apotropaic, sunarea clopotelor prin mișcări coregrafice ale mascaștilor, credința în alungarea spiritelor rele etc.). Analizând materialul de teren, am observat că simbolismul magico-ritualic al *Moșilor* e mai pronunțat în mentalitatea colectivă a vârstnicilor, în comparație cu cea a generației în creștere, care percepe predilect latura spectaculară a fenomenului.

E. Berlinscaia în interviul acordat s-a referit la o serie de tradiții importante ale ritualului magic: „Prima dată colindătorii trebuie să colinde pe stăpânul casei <...>. De stăpân sânt mai multe. Este care de cu seară, este cari spre dimineață. Spre dimineață <...> gospodinele, undeva așa la revărsat de ziu, <...>, gătesc mâncari, <...> una din tradiții că sî fac ghiozломeli, un fel di plăcințeli cari se fac aiși la noi, și colindătorii, de-acuma ei îs obosiți, și eli îi servesc măcar câti una și anumi atunși ei colindî un colind care se numești *Dragî domnia lui*. Da așa esti, colindele *Ăl mari* se numești, adică cel mari <...>. În casele unde gospodăreau feti mari și vin cetele <...>, ea trebuie s’-le coasi la căciuli flori, flori albi. Înainte le făceau din parafină, așa-ia interesanti. <...> Stăpânul casei îi invita pe flăcăi în casă, îi așăza la masă, îi servea acolo câte un pahar di vin, <...> ei colindau, da fata în timpul ăsta li cosea la flăcăi florile. <...> La început intră *Ceata mare*, apoi vine *Moșul*, *Ceata*

*Moșului*. Ei trebuie să umbli toată noaptea ca să se întâlnească *La Moșu-n deal*” [11].

Colindatul de dimineață, ca un adevărat spectacol destinat celor vreo două mii de spectatori, care se adună în centrul satului numit foarte sugestiv *La Moșu-n deal* sau *În deal la Moș* [9], începe cu o horă jucată de *Ceata mare* și *Ceata Moșului* (din fiecare parte a satului), care se unesc, formând o singură confrerie. Apoi, ca la un semnal, pornesc să colinde de-a curmezișul cele vreo cincizeci de gospodării din centrul satului, amplasate pe o parte și alta a străzii centrale, lăsate anume pentru ziua de Crăciun. Stăpânii acestor case au bucuria de a primi în fiecare an doi *Moși* și două *Cete mari*. Abia când cetele ajung să-și inverseze teritoriile, colindatul propriu-zis ia sfârșit. Începe lupta pentru supremație dintre *Moși* și cetele acestora și multașteptatul spectacol pentru publicul cartalean și oaspeții acestora.

Ca adevărate genii benefice, *Moșii*, ridicați în sus de *armași/oșteni*, își demonstrează grațitudinea, făcându-și reciproc diverse daruri, ca mai apoi, să înceapă lupta. Este respectat convenționalismul simbolic în numărul trei al luptelor dintre *Moși*. În ultima luptă are loc înfrângerea unuia din *Moși* (prin împingere este dat jos din mâinile armașilor). Obține victorie cel mai puternic, mai isteț și mai experimentat.

Un element relativ nou, preluat din satul vecin Novoselskoe (Satul Nou), este *Baba*. Masca antropomorfă feminină apare în dimineața zilei de Crăciun și reprezintă răsplată pe care o primește *Moșul* învingător în luptă. *Baba* e un personaj haios, care făcând diverse șotii, provoacă răsul în mulțimea prezentă.

Toți informatorii intervievați au menționat diversitatea, frumusețea și ineditul colindelor performate în localitățile din sudul Bugeacului. Și astăzi în s. Cartal unii săteni știu până la 10-15 colinde. În AFAȘM sunt înregistrate peste 20 de cântece ritualice de Crăciun din localitatea investigată. Varietatea impresionantă a colindelor acestei zone a fost consemnată și de Ovidiu Bârlea: „Moldova sudică și în continuare fâșia din extremitatea ei răsăriteană (Basarabia) a dat la iveală un repertoriu destul de bogat, cu variante pline și bine rotunjite. Atare densitate a repertoriului ar putea apărea ca o consecință a conservatorismului ariilor laterale sau ca o continuare a Munteniei subcarpatice prin acele «părți oltene» sau «Basarabia» lui Mircea cel Bătrân, extremitatea de răsărit fiind alcătuită în bună măsură din populația roită de aici. Vizibile asemănări tematice – se pare și muzicale – ale repertoriului de aici cu cel din Muntenia subcarpatică fac mai plauzibilă cea de a doua ipoteză” [18, p. 373].

Analizând dinamica desfășurării colindatului cu măști antropomorfe în ceată bărbătească, obser-

văm că fenomenul în cauză este un spectacol insolit, în care își dau concursul aproape toți locuitorii satului, care, pe de o parte, esențializează o instituție care educă tineretul, îl inițiază în obiceiurile comunității, dictându-i un comportament adecvat ritualului, iar pe de altă parte, reprezintă niște competiții artistice între taberele de colindători, fiecare confrerie străduindu-se să dețină poziția dominantă. Referindu-se la aspectul instructiv-educativ al cetei de flăcăi, Varvara Buzilă concluzionează: „Până la apariția legilor scrise, dar în bună parte și după aprobarea pravilei, instituțiile sociale, constituite și esențializate în așa mod încât să articuleze întreaga cultură tradițională, vegheau asupra respectării normelor

sociale, fiind orientate de sistemul de valori specific acestei societăți. Principiile valorice ale acestui drept obișnuielnic, fidel tradiției, erau promovate conform unor modele consacrate, considerate de către mentalitatea tradițională ca fiind foarte vechi și cele mai adevărate” [19, p. 107]. Prin urmare, valoarea obiceiului vizat rămâne a fi inestimabilă, atâta timp cât concentrează sincretic diverse aspecte artistice, cutumiare, ale folclorului literar, muzical, coregrafic și mimetic. Datoria noastră, atât a cercetătorilor, cât și a actanților acestei manifestări etnofolclorice, consistă în salvagardarea esenței și a caracterului ritualic al *Colindatului în ceată bărbătească*, fără a-i periclita integritatea mitico-magică.

### Referințe bibliografice

1. AFAȘM, 1967, ms. 175, f. 2; Cartal (Orlovca) – Reni – Odesa; inf. Ion I. Alici, 68 ani; culeg. N. Băieșu.
2. Vărzaru C. F.; Damian G. Călători printre românii din sudul Ucrainei. Viermi de mătase pe chipurile Sfinților. Infoprut. 2010, 5 octombrie. <http://infoprut.ro/677-calatori-printre-romanii-din-sudul-ucrainei-viermi-de-matase-pe-chipurile-sfantilor.html> (vizitat la: 13.06.2017).
3. Filip Iu. Miracolul scenei în arta populară. Teatrul popular din Basarabia și Bucovina de Nord: Afirmarea dramaticului și poetica sincretică. Chișinău: Profesional Service, 2011. 256 p.
4. Adăscăliței V. Teatrul popular de Anul Nou în Moldova. Iași: PIM, 2015. 631 p.
5. Sărbători și obiceiuri: răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român/ coord. Ion Ghinoiu. București: Editura Enciclopedică, 2004. 440 p.
6. Sărbătoarea Moșoaielor, 10 decembrie 2014. <http://www.romaniaturistica.ro/sarbatoarea-mosoaielor-luncavita-tulcea> (vizitat la: 10.07.2017)
7. Vulcănescu R. Mitologie română. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987. 706 p.
8. Băieșu N. Tradiții etno-folclorice ale sărbătorilor de iarnă. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008. 412 p.
9. Bogdea D. Colindele de Crăciun înalță sufletele oamenilor: Interviu cu pictorul Tudor Botin, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova. În: Dunărea Creștină: Supliment al revistei „Alfa și Omega” pentru sudul Basarabiei. 1999, anul I, nr. 2 decembrie, p. 3.
10. Nechit I. „Din satul meu Cartal am moștenit o română corectă”: Interviu cu actorul Nicolae Jelescu, director artistic al Teatrului Poetic „Alexei Mateevici”. Jurnal de Chișinău. 2012, 11 septembrie. <http://www.jc.md/din-satul-meu-cartal-am-mostenit-o-romana-corecta/> (vizitat la: 13.06.2017).
11. Arhiva personală, 2006; Orlovca (Cartal) – Reni – Odesa; inf. E. Berlinscaia, 56 ani; culeg. M. Cocieru.
12. Arhiva personală, 2006; Orlovca (Cartal) – Reni – Odesa; inf. I. V. Chironachi, 49 ani; culeg. M. Cocieru.
13. Rauța E. Datini. Sfinte sărbători: Culegere de folclor din raionul Reni. Chișinău: S. n., 2014. 104 p.
14. Un obicei unic în România. „Moșoiul cu scăriță”. Radio România Constanța, 2016, 19 decembrie. <http://radioconstanta.ro/2016/12/19/videotulcea-un-obicei-unic-in-romania-mosoaiul-cu-scarita/> (vizitat la: 10.06.2017).
15. Berdan L. Masca-simbol în structura obiceiurilor familiale. În: Anuar de lingvistică și istorie literară. Seria B. Istorie Literară. 1994-1995, Tom XXXIV, pp. 253-260.
16. Vulcănescu R. Măștile populare. București: Editura științifică, 1970. 347 p.
17. Obiceiurile și tradițiile de Crăciun sunt încă vii în Maramureș, 24 decembrie 2007. <http://ziare-ro.antena3.ro/articol.php?id=1198480360> (vizitat la: 10.05.2017).
18. Bârlea O. Folclor românesc. Vol. I. București: Minerva, 1981. 496 p.
19. Buzilă V. Ceata flăcăilor și Hora satului – instituții tradiționale de afirmare a culturii socio-normative. În: Buletin Științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie. 2014, Volumul 21 (34), p. 107-124.

## Traditional Dance Culture in the Moldavian „Ceangău” Villages

### Rezumat

#### Cultură tradițională a dansului ceangăilor în satele din Moldova

Cultura dansului grupului etnografic moldovenesc al *ceangăilor* aparține dialectului de dans maghiar estic. În anumite sate, oamenii ar putea cunoaște în jur de 30 sau 40 de tipuri de dansuri în linie sau perechi cu figuri simple. Aceste dansuri strofice, dansuri cu motive repetate și structuri periodice, ar putea să aibă originea în interacțiunile românești, moldovenești, bulgare, ucrainene, germane și poloneze. Autorul a cercetat grupul etnografic romano-catolic *ceangăii* de origine maghiară în Moldova, ca parte a României din 2012. În timpul lucrărilor în teren, autorul a vizitat mai multe comunități din județul Bacău și s-a concentrat asupra sistemului lor social, a dansului și a repertoriului de dans. În prezent, în calitate de doctorand, analizează schimbările formale, stilistice, funcționale și de conținut ale dansurilor doar într-un singur sat, numit Arini, în perioada 1940–2010. În afară de aceasta, ar dori să primească răspuns la următoarele întrebări: a) Cum ar putea fi conectată cultura dansului cu comunitatea locală?; b) Ce fel de efecte au procesele macro și micro-istorice asupra dansului ca o practică socioculturală complexă?; c) Cum putem aplica teoria funcționalismului structural în timpul unei cercetări antropologice a dansului?.

**Cuvinte-cheie:** Moldova, *Ceangău*, dansuri tradiționale, funcționalism structural, antropologia dansului, dans folcloric, analiza schimbărilor.

### Summary

#### Traditional Dance Culture in the Moldavian ”Ceangău” Villages

The dance culture of Moldavian *Ceangău* ethnographic group belongs to the Eastern Hungarian dance dialect. In certain villages, people could be familiar with 30 or 40 types of chain and couple dances with simple structures. The origin of these strophic, motive repeating dances with periodical structures could be traced back to Romanian, Moldavian, Bulgarian, Ukrainian, German and Polish interactions. I have researched the *Ceangău* Roman Catholic ethnographic group with Hungarian origin in Moldova as part of Romania since 2012. During the fieldworks, I have visited more communities in Bacău County, and I focused on their social system, dance life and dance repertoire. In present as doctoral student, I analyse the formal, stylistic, functional, and contentual changes of dances in only one village, it is called Arini, in the period of 1940’–2010’. Beside this, I would like to get answer to the following questions: a) How the dance culture and the local community could be connected?; b) What kind of effects have the macro and micro historical processes got to the dance as a complex sociocultural practice?; c) How can we apply the theory of structural functionalism during a dance anthropological research?.

**Keywords:** Moldova, *Ceangău*, traditional dances, structural functionalism, dance anthropology, dance folkloristic, analysis of changes.

In the article, I try to introduce the general features of Moldavian *Ceangău* dance culture and my doctoral research project in *Bacău* County, Romania. First, the field of research, the examined ethnographic group and their traditional dances could be read. In the second part of paper, I would like to present the main subject, the methodology and the framework interpretation of research, the dance life and dance repertoire of *Arini* village, as well as the main problems of the classification and the analysis of dances. Beside this, the aim of the article is the raising attention for the possibility of a comparative international research project.

### The Field of Research: Moldova

I started the research in 2012, in *Bacău* County, which belongs to the northeastern region of Romania. The examined region, Moldova (*Moldva* in Hungarian), as the part of Romania is extending from the Eastern-Carpathians to Prut river and it is bordered by Bukovina in north and by the Sub-Danube and the Black Sea in south [11, p. 7-8].

Here lives the Roman Catholic, so called *Ceangău* (*Csángó* in Hungarian) ethnic group of Hungarian origin, but for today, it has already assimilated to Moldavian Romanians. The first groups of *Ceangău* people migrated from Transylvania to Moldova in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries because of military service, and they got territories with *răzeş* status (privilege). They do not compose a consistent ethnographic group; they could be separated into smaller units based on ethnical and regional aspects.

Their identity, until the 19<sup>th</sup> century, has been assuming features of the Middle Ages. They have not taken part in the development of Hungarian bourgeoisie that is why their identity is different from Hungarians living in the Carpathian-Basin. Their identity is determined on the basis of two factors: a) religion: as Roman Catholics they are separated from the neighbouring Orthodox Romanians; b) local identity [11, p. 148-149]. Nowadays, approximately 240.000 *Ceangău* people live in the Eastern Romania, but from them just 40.000 people speak Hungarian language with archaic dialect [3, p. 127].

### Traditional Dances of Moldavian *Ceangău* People

The Moldavian *Ceangău* traditional culture is well known from the side of Hungarian ethnographic research [4], but their dance culture had never been in the focus of ethnographers and anthropologists. We have only some data about the *Ceangău* dances thanks to the scientific work of *György Martin* [8], *Anikó Péterbenzce* [10], *Ildikó Sándor* [12] and *Vivien*

*Szőnyi* [13; 14; 15], but their traditional music culture is more researched by *István Pávai* [9] and *Dániel Lipták* [7]. According to determination of *György Martin*, the dance culture of *Ceangău* ethnographic group from Moldova belongs to the eastern Hungarian dance dialect. Dances main features are: medieval collectivity and settled structure; additionally, dance repertoire could be divided into three groups: circle dances, transition between circle and couple dances and couple dances. In certain villages, people could be familiar with 30 or 40 types of chain and couple dances with simple structures. The origin of these strophic, motive repeating dances with periodical structures could be traced back to Balkan, Romanian, Moldavian, Bulgarian, Ukrainian, German and Polish interactions [8, p. 127-129].

### The Current Doctoral Research Project

The doctoral research is engaged in the transformation and the social function of dance culture in only one village, it is called *Arini* (*Magyarfalu* in Hungarian). *Arini*, where all members of the community are able to speak the Hungarian language, belongs to the community of *Găiceana*, 50 kilometres from *Bacău* city. The village's dance life and dance repertoire is examined in context of more sociocultural phenomenon on micro and macro level from the 1940' till the 2010'. I am interested in not only the formal, stylistic, functional, and contentual changes of dances [13; 14], but also the complex dance culture, which includes the organization of dance occasions, the proprieties and customs of dancing, musicians, gender roles, mentality and behaviour during the dance practice.

With the help of research results, I try to find answers to the following questions:

- a) How the dance culture and the society are connected?
- b) What kind of effects have the macro and micro historical processes got to the *dance* as a complex sociocultural system?
- c) What is the function of dance culture? How can we apply the theory of the structural functionalism during a dance anthropological research?

According to my hypothesis, the dancing is a community-based and controlled sociocultural practice, which relates to defined time, place and participants. Symbolically it could refer to the social system of community, and it contributes to the continuity of social structure with the communal representation, the intensification and the validation of social relations in *Arini* village.

More historical, political and sociocultural processes had an effect on dance culture of *Arini* vil-

lage on macro level. Such as the pursuit of political system in power and Roman Catholic church [15, p. 192-194], the forced industrialization, the collectivization or the intention of linguistic and cultural assimilation; after the regime change: the labour migration, the secularization, the technical modernization and change of the musical and dance trends. The local dance culture was formed by factors of micro level too. The local church, the Hungarian school, the generations and the individualities (for examples: the dance organizer lads, the priest, the tradition preservers or the mayor) could act the part of the cultural transformation.

In pursuance of my hypothesis, the dance culture's social function is not the same in every time in the social system, its function has periodical importance, which is determined by changing of dance's social value. According to my observation, nowadays the dancing has not such a significant social value in the community life, than it had between the 1950' and the 1970' in *Arini*. The young people apply recent sociocultural practices to contribution of social system's continuity (for example the *Facebook* application is the foremost among these practices).

### Methodology

During the research, I collect relevant data from the historical and ethnographical archives in Hungary; and I interpret empirical data from the field. In the last five years, I engaged in more fieldworks with several weeks or months, together with one year-long participant observation in Moldova. As a participant observer, I have been trying to take part in the life and working processes of my informants. During the fieldworks, I kept a field diary; I made semi-structured interviews, thick descriptions, photos and videos about the dance occasions, the dancers, musicians and the traditional customs. During the interpretation, I try to present the changes in

the dance culture of *Arini* village in emic approach, namely in the way of how local people think.

### Framework Interpretation

The research is determined by holistic approach. In pursuance of this, I would not like to interpret a cultural phenomenon in itself, but in its context. In addition, the framework interpretation of research is based on three approaches: **1)** according to the theory of the structural functionalism, which stems from A.R. Radcliffe-Brown, the society means an integrated complex, in which every socio-cultural phenomenon has function, because of the maintenance of social balance [2, p. 4-5; p. 14-15]. **2)** I try to apply some elements from this theory during the dance research, in this way I interpret the *dancing* as a sociocultural practice [6, p. 140-143]. I suppose this practice is in connection with the historical, political, economical and sociocultural processes, which have effects to the local community on micro and macro levels. **3)** And final, according to the dance folkloristic approach, I regard the formal, stylistic, functional and contentual dance analysis as a research tool, which could give more information about the mentality, the moral, the taste, the facility of the cultural adaptation or about the social system of community [5, p. 75-76].

### The Dance Life of *Arini*

The 'dance life' means the social context of dance culture, which includes many cultural and social aspects around the dance occasions (e.g. the organization, the proprieties, the musicians' relationship with the village, and the participants of dances). In *Arini* the main dance occasions were organized at the time of calendar holydays, such as at Christmas, New Year, Epiphany (6<sup>th</sup> of January), Carnival time (before the fast), Easter, Pentecost and Patron Saint's Day, which is on 8<sup>th</sup> of September in the vil-



1. A Ceangău family from *Galbeni (Trunk)* village in 1931. (by Veress Sándor, Museum of Ethnography, Hungary, Nr. F64533)



2. Circle dance in *Cleja (Klészse)* village from 1931. (by Veress Sándor, Museum of Ethnography, Hungary, Nr. F64520)

lage. Beside this, some regular dance occasions existed too, such as the 'tánc' or 'guzsalyas'. The occasion of 'tánc', which means 'dance' in Hungarian, was in every Sunday's afternoon in the centre of village at the spring and summer time. At nights of autumn and winter the 'guzsalyas' was organized, which was a type of bee, when girls were spinning clothes and the other textiles, as well as they were singing and dancing with lads.

Final, we could refer to the dance occasions, which connected to the family celebrations, such as the christening, engagement, and wedding with three days, sometimes the name day or birthday. In present, we can meet with traditional dances just in the dance occasions of New Year, Patron Saint's Day and weddings in *Arini* village.

The organizer of dance occasions was a group with three or four young lads from the village. The leader was the 'vatáb', who was voted by other lads for one year. He had to organize the Gypsy musicians, had to control the all dance occasion, and he collected the money (entrance ticket) from the participant dancers. The participants of dances were unmarried young people from the village. The married or old people could dance just in the occasion of wedding. The musicians were Gypsies from *Băcioiu* village with different instruments: violin, kobza, cimbalom, drum, accordion or fanfare band.

This general description about dance life of *Arini* continuously changed because of the mentioned historical, economical and sociocultural processes, as well as because of cultural adaptation. The cultural transformation happened with different dynamics and it depended on the adaptation facility of the generations.

### The Dance Repertoire of *Arini*

We could know more about the dance repertoire of *Ceangău* ethnographic group thanks to the



3. Couple dance from *Valea Seacă (Bogdánfalva)* village in 1932. (by Lükő Gábor, Museum of Ethnography, Hungary, Nr. F67739)

Archive and Department of Traditional Music and Dance at the Institute for Musicology in the Hungarian Academy of Sciences [1]. Based on archive and my own collected material, I would like to introduce the Moldavian *Ceangău* dances in four groups: 1) circle dances, which mean the biggest and most significant group; 2) couple dances; 3) line dances; and 4) solo dances, which usually connected to the main ritual customs. The most of dance names could be read in Romanian, and just few in Hungarian, in the way of how local people name these.

#### Circle dances:

alunelu, ardeleanca, botoșanca, ca la cort, ca la ușa cortului, chezeasca, corăgheasca, cosorel, florica, garofița, hangu, **kezes** (hora), hora bătută, hora ca la băta, hora unirii, Leliță Ioană, lugojanca, **öves** (brăul), perinița, rața, sârba, sârba militară, sârba studentească, sfredelușu, zdrăboleanca.

#### Couple dances:

cărăselu, baraboi, brașovianca, **csárdás** (cârdaș), cimpoiasca, hora de doi, hora/jocul miresei, malagamba, **seprús** sau **mătușița** (dance with broom), mușamaua, podu, polka, ruseasca, sârba, tangău, vals.

#### Line dances:

bulgăreasca, penguin, sârba ofițerilor.

#### Solo dances:

hora bătută, **kecskés** (turca sau capra), jocul găinii, marș la nuntă, **medvés** (urs), **cigányos** (țigăneasca)

We could meet with many problems during the creation of dance repertoire's classification. First, what does "traditional dance" mean? How can we describe this term? During the observation of dances, I interpreted as traditional dance, which is survival or revival of the peasant culture from the 1940' until the 1960'. In my interpretation, survival can keep their continuity through the tradition and



4. Circle dance from *Cleja (Klészse)* village in 1931. The organizer lads stand on the veranda next to the musicians in the background. (by Veress Sándor, Museum of Ethnography, Hungary, Nr. F64521)

revival was retaught after the 1990' by the effects of tradition preservation activities.

We should find the base of dance culture's classification. It could be many structural, functional, stylistic or contentual elements of dances, the dance music, the ethnical or social origin of dance, etc. The origin of traditional dance and music culture of Eastern Romania, Moldova (Bessarabia) and Bukovina is a complex question, thanks to multiethnic area. Many ethnic groups could be found in this region, such as Bulgarians, Hungarians, Gagauz, Germans,

Gypsies, Moldavians, Polishes, Romanians, Russians, Ukrainians and Turkish. Until now, the dance culture was not in the focus of ethnographic researches, so we have just few information about this unique cultural heritage. In my opinion, this dance culture is a common cultural heritage, and we (all members of these ethnics) are the inheritors of this tradition. For this reason, I hope we can start together an ethnographic research project, which could define and interpret the place of this multiethnic traditional dance and music culture on the cultural map of Europe.

### **Bibliographical references**

1. Fügedi J. (ed.). Knowledge Base of Traditional Dances. Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. Online Data Base: [http://db.zti.hu/neptanc\\_tudastar/index\\_en.asp](http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/index_en.asp); the date of last download: 05.07.2017.

2. Hollós M. Bevezetés a kulturális antropológiába. Budapest: ELTE BTK Kulturális Antropológiai Szakcsoport, 1995.

3. Ilyés S., Peti L., Pozsony F (eds.). Moldvai csángók 1990–2010. A Kriza János Néprajzi Társaság Értesítője. Vol. 16, Nr. 1–2, Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2010.

4. Ilyés S., Pozsony F., Tánczos V. (eds.). A moldvai csángók bibliográfiája. 2006, Online Publication: <http://csangobibliografia.adatbank.transindex.ro/bibl.php?a=bibl>; the date of last download: 05.07.2017.

5. Kavecsánszki M. Tánc és politika. Szempontok a tánckultúra és a politikai akaratképzés közötti kapcsolat értelmezéséhez. In: Híd. Nr. 3, 2014, p. 74-89.

6. Kürti L. Antropológiai gondolatok a táncról. In: Zakariás Erzsébet (ed.). Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 1995, p. 137-153.

7. Lipták D. Egy moldvai csángó hegedűs dallamkincse. In: Folkszemle, 2012, Online Publication: [http://www.folkradio.hu/folkszemle/liptak\\_moldvaihegedus/index.php](http://www.folkradio.hu/folkszemle/liptak_moldvaihegedus/index.php); the date of last download: 05.07.2017.

8. Martin G. Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Budapest: Planétás Kiadó, 1996.

9. Pávai I. Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993.

10. Péterbencze A. Adatok a moldvai csángók folklórához – Táncok és táncos szokások a Bákó környéki falvakban. In: Péterbecze Anikó (ed.). „Moldovának szíp táiaind születem...” Magyarországi Csángó Fesztivál és Konferencia. Jászberény, 1993, p. 68-90.

11. Pozsony F. A moldvai csángó magyarok. Budapest: Gondolat Kiadó–Európai Folklór Intézet, 2005.

12. Sándor I. A hangszerkészlet és a táncélet változása Klézsen. In: Ethnographia. Vol. 106, Nr. 2, 1995, p. 927-936.

13. Szőnyi V. A magyarországi tánc házmozgalom hatása egy moldvai csángó település tánckultúrájára. In: Vajda Zoltán (ed.). Tehetségek a tudomány horizontján. Válogatás a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara hallgatóinak tudományos munkáiból. Szeged: SZTE BTK, 2014, p. 295-309.

14. Szőnyi V. A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai. In: Bolvári-Takács Gábor (ed.). ALKOTÁS – BEFOGADÁS – KRITIKA a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, p. 180-188.

15. Szőnyi V. Hatalom és erkölcs a moldvai csángó tánckultúrában. In: Bolvári-Takács Gábor (ed.). Tánc és Társadalom. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016, p. 190-196.

### **The Sources of Photos**

Photos: Tálás Ágnes Judit (ed.). Moldvai táncok – Klézse, Somoska. A Kárpát-medence táncos öröksége sorozat IV, Oktatási segédanyag–DVD, Budapest: Hagyományok Háza, 2009.

Violeta TIPA

## Filmul de animație moldovenesc în Țara soarelui răsare (HIROSHIMA 2016)

Pentru noi, europenii, Hiroshima se asociază, în primul rând, cu tragedia produsă de bomba atomică în dimineața zilei de 6 august 1945, când au ars mii de oameni. La începutul anilor '60 ai secolului trecut, orașul în întregime este reconstruit, dar amintirea tragediei rămâne vie prin prezența „Cupolului atomic”, situată la 160 metri de epicentrul exploziei atomice, amplasată pe cealaltă parte a râului Ota, fiind proiectată în 1915 de arhitectul ceh Ian Lettěl, într-un stil european. Până la război găzduia un centru expozițional al Palatului de Comerț. Astăzi, „Cupolul atomic” (sau Gămbacu), alături de monumentul lui Sadako Sasaki și Muzeul Memorial, fac parte din Parcul Memorial, cu o suprafață de 12 ha, complexul prezintă cartea de vizită a orașului.

Or, evenimentul va rămâne în atenția creatorilor de artă, care dedică opere consemnând tragismul și susținând memoria. Astfel, una dintre cele mai cunoscute creații ale compozitorului polonez Krzysztof Penderecki este „Trena pentru victimele de la Hiroshima” (1960). În acest context, un loc aparte îl ocupă regizorii de spectacole și film: renumitul film „Hiroshima, mon amour” (1959) al lui Alain Resnais după scenariul scriitoarei franceze Marguerite Duras; „Ploaia neagră” (Black Rain, 1989) în regia lui Shohei Imamura, cunoscut după filmele „Legenda despre Narayama” (1983) și „Țiparul” (The Eel, 1997), ambele apreciate cu „Palm D'Or” la Festivalul de la Cannes. Animatorii s-au impus prin lungmetrajul „Mormântul licuricilor” (1988) în regia lui Isao Takahata și prin filmul „Pica Don” (1978) al cuplului Renzo și Sayoko Kinoshita, reușind să redea groaznică tragedie care „a schimbat istoria omenirii, dând startul erei atomice și marcând generații întregi de japonezi”.

Astfel devine semnificativ faptul că anume la Hiroshima se desfășoară Festivalul internațional al filmului de animație cu genericul „Love and Peace” (Dragoste și Pace), ce se înscrie în unison cu mesajul „Acesta este strigătul nostru, aceasta este rugăciunea noastră: Pace în lume!” gravat pe baza monumentului Copiilor din Parcul Păcii. Inițiat, în 1985, drept omagiu al tragediei din 1945 s-a impus pe parcurs ca un eveniment major, la nivelul celui din Annecy sau



Zagreb din Europa, sau celui din Ottava, Canada. Festivalul își urmează tradițiile, începând cu „Lappy”, un simpatic animăluț de culoare albă cu botișor roșu, ce amintesc culorile steagului japonez, Mascota Festivalului, la fel, inventată de Kenzo Kinoshita. Tot „Lappy” este numirea ziarului Festivalului, în care sunt reflectate evenimentele zilei, interviuri, anunțuri etc.

Festivalul are loc o dată la doi ani și este susținut de mai multe Ministere: Ministerul Afacerilor externe, Ministerul Afacerilor interne, Ministerul Economiei, de o serie de alte organizații, fundații, agenții etc., etc., și desigur de Prefectura orașului Hiroshima,

Festivalul din Hiroshima a fost lansat ca o manifestare de comemorare a celor 40 de ani de la bombardamentele atomice. Inițiatori și organizatori au fost animatorii niponi, Renzo și Sayoko Kinoshita, creatori independenți, cunoscuți prin filmul „Pika

Don". Sayoko, începând de la prima ediție și până în prezent, este directorul Festivalului. O dată la doi ani, în luna august, centrul de cultură Aster Plaza din centrul orașului Hiroshima, aflat în apropierea Parcului Memorial al Păcii, devine centrul internațional al filmului de animație. Evenimentul are loc cu susținerea a mai multor Ministere: Ministerul Afacerilor externe, Ministerul Afacerilor interne, Ministerul Economiei, de o serie de alte organizații, fundații, asociații (un loc aparte îl are și Asociația Internațională de Film de Animație – ASIFA), agenții etc., etc., și de implicarea directă a Prefecturii orașului Hiroshima, iar perfectul orașului Matsui Kazumi este președintele Festivalului. Deschiderea oficială a Festivalului a fost anticipată de mai multe manifestări, precum un marș, concerte și, desigur, deschiderea butoiului cu sake, cu ciocănașe de lemn, un ritual foarte vechi, practicat pentru cele mai semnificative evenimente.

Animatori din întreaga lume își trimit creațiile pentru a concura sub genericul LOVE & PACE (Dragoste și Pace) al Festivalului. Se consideră o mare victorie de a intra în competiția Festivalului. Pentru ediția a XVI-a din anul 2016, din cele 2 248 de filme, venite din 78 de țări de pe toate continentele – Europa, Asia, Africa, America, Oceania, timp de trei săptămâni, juriul de preselecție, la fel internațional, au vizionat toate filmele, selectând doar 60 (din 25 de țări), intrate în marea competiție a Festivalului. Filmele selectate au abordat direct sau indirect problemele stringente ale societății. Astăzi trăim într-o lume plină de divergențe ce țin de diversitatea de nații și naționalități, de religii, de clase, de nivel de trai, de concepte etc., care duc la neînțelegeri, războaie, la agresivitate și violență. Problema comunicării între aceste diversități este una dintre cele mai actuale. Animatorii își propun de a găsi calea spre înțelegerea celuilalt, de a accepta compromisul și a menține pacea în relațiile dintre sexe (Life with Herman H. Rott, Before Love), între prieteni (Two friends), între generații, între vecini (Borderlines, Tank), re-

lațiile cu lumea înconjurătoare (The Gossamer) etc. Astfel, genericul Festivalului cu apelul său la *Dragoste și Pace* rămâne a fi la fel de actual și în secolul al XXI-lea, precum era la lansarea sa, acum 30 de ani.

Printre peliculele premiate la Festival a fost și filmul „Periphéria” (2015). *Periferie* din latinescul *periphēria*, adică ținut, regiune, zonă, punct la margine în raport cu centrul sau cu un punct de referință. Pelicula tânărului animator din Franța, David Coquard Dassault, a impresionat membrii Juriului Internațional prin problema abordată, modul în care un mediu urban poate deveni din nou sălbatic. Ideea periferiei, propusă de autor, pornește de la o metropolă reprezentată în film și se extinde până la periferia vieții, acolo unde domină sărăcia, mizeria, deziluzia... Sau la periferia societății, periferie care iese din vizorul autorităților...

Juriului Internațional al Festivalului *Hiroshima 2016*, din care au făcut parte personalități cunoscute în lumea filmului de animație mondial, precum Regina Pessoa (Portugalia), Christine Panushka (SUA), Willem Thijssen (Regatul Țărilor de Jos), Lisa Tulin and/or Lasse Persson (Suedia), Taku Furukawa (Japonia) și subsemnata, și-au dat votul pentru următoarele filme: *Grand Prize* – „The empty” (2016, Rep. Coreia/Franța); *Hiroshima Prize* – „Among the black waves” (2016, Rusia) regia Anna Budanova; *Debut Prize* – „Yul and the Snake” (2015, Franța) regia Gabriel Harel; *Renzo Kinoshita Prize* – „Periphéria” (2016, Franța); *Audience Prize* – „The Gossamer” (2014, Rusia) regia Natalia Chernysheva.

Printre cei care s-au învrednicit de premii speciale ale Juriului Internațional (*Special International Jury Prize*) și premii speciale (*Special Prize*) au fost animatori cu renume, precum canadianul Theodor Ushev („The Sleepwalker”, 2015), estonienii Riho Unt („The Master”, 2015) și Chintis Lunndgren („Life with Herman H. Rott”/Viața cu Hermina H. Rott, 2015), Igor Kovaliov („Before Love”, 2015), niponii Koji Yamamura („Satie’s Parade”, 2016, dedicat celor 150 de ani de la nașterea compozitorului



francez Erik Satie) și Yusuke Sakamoto („The night of the Naporitan”, 2014). Printre aceștia s-au aflat și tineri cineaști cu mari perspective.

Ediția a XVI-a a Festivalului a marcat și un centenar al filmului de animație japonez prin numeroase proiecții de filme de scurt și lung metraj, realizate pe parcursul unui veac de către maestrul animației nipone: Kenzo Masaoka, Osamu Tezuka, Kihachiro Kawamoto, Renzo și Sayoko Kinoshita etc., precum și de creatorii tineri.

Izvoarele animației japoneze le găsim încă la sfârșitul perioadei Edo, când unii pictori încercau să redea continuitatea mișcării dansurilor orientale, precum în desenele lui Hokusai (Katsushika Hokusai), la creația căruia fac referire și din care se inspiră marii animatori: Iuri Norștein, Ion Popescu-Gopo, Ion Truică etc. Dar cu adevărat de animație s-au interesat abia la începutul secolului al XX-lea, când odată cu lansarea filmelor de animație experimentală (astfel de experimente au fost efectuate în Franța, Germania, Rusia, SUA).

Cinefilii au avut ocazia să viziteze mai multe expoziții, care s-au axat pe activitatea maestrilor. În primul rând, Expoziția lui Renzo Kinoshita, cel care, împreună cu soția sa Sayoko, au inițiat Festivalul și au pledat pentru susținerea animatorilor independenți. Numele lui Renzo Kinoshita ține de perioada incipientă a animației independente din Japonia. Debutul în filmul de animație s-a produs cu pelicula „Made in Japan” (1972) în stilul filmelor din Zagreb, în care se zugrăvește Japonia contemporană, influențată de cultura americană și pierzându-și identitatea. Filmul „Pica Don” poate fi calificat drept un documentar animat, care cheamă lumea la pace prin demonstrarea ororilor și efectelor bombei atomice. Explozia ei de 100 de ori mai puternică decât lumina soarelui a primit numirea de *Pica*, iar valul care a venit după – *Don*. Filmul este realizat la hotarele stilului *anime* și a *plasticii europene*.

Una dintre cele mai importante figuri în istoria animației japoneze, aflată la începuturile animației independente, este Yoji Kuri (1928). Pictor de manga, la începutul anilor '60 ai secolului trecut își începe activitatea în domeniul animației. Cea mai semnificativă lucrare este considerată „Love”, creată sub influența școlii din Zagreb. Stilul minimalist, grafica geometrică, istoria comică sunt elementele caracteristice filmului european. Filmele sale, la fel ca și *manga*, se înscriu în stilul *very black comedy* cu situații ireale, adeseori obscene și tulburătoare. Ca autor de manga (benzi desenate), în cadrul expoziției Yori Kuri a prezentat cartea sa de manga „Crazy manga”.

Grație susținerii Ministerului Culturii al Republicii Moldova și a ajutorului din partea studioului

„Moldova-film”, în cadrul acestui forum internațional de film a fost inclus și un program special de animație moldovenească, pentru care am selectat nouă filme, create în diverse perioade la studioul „Moldova-film”, să ne reprezinte cultura și arta noastră, specificul și tradițiile poporului. În Festival au fost proiectate filmele: „Haiducul” (Leonid Gorohov și Iurie Kațap), „Noaptea de Anul Nou” (Constantin Bălan) după povestirile lui Spiridon Vangheli despre isprăvile lui Guguță; „Vecinii” lui Alexei Grabco, veniți din caricatura de revistă, „Bătrânul și motanul” al lui Alexandr Gladășev, unicul regizor din întreg spațiul ex-sovietic care a creat animație direct pe peliculă, „Perpetuum mobile: Furnicarul” (Galina Robu), filmul poetic „Ramura de arțar” (Constantin Bălan), „Și era bine” (Sergiu Plămădeală), inspirat din icoana „Sf. Gheorghe ucigând balaurul...”, precum și două filme, realizate după anii 2000: „Paper Dream” (Victor Bivol), în cadrul studioului ARTIS-tudio, condus de Larisa Glinca, și filmul „Râul Răut, iulie-septembrie 2015” al creatorului independent Ghenadie Popescu. Aceste filme au sensibilizat publicul nipon, care a fost deosebit de tolerant la deficiențele tehnice (de imagine și sunet), fiind interesat, în special, de mesajul, estetica și tehnicile de realizare ale filmelor noastre.

Pentru participanții și oaspeții Festivalului, veniți de peste mări și țări, au fost organizate excursii în localitățile Takehara și Miyajima (sanctuarul de la Miyajima), care ne-au familiarizat cu tradițiile și cultura niponă. La Takehara, localitate din Prefectura Hiroshima – o zonă istorică conservată, cu temple și multe muzee, am fost serviți cu bucate tradiționale, cu vestita licoare sake. În fața noastră au evoluat două colective, unul de copii cu tobe și altul de dansatoare, cu crenguțe de sakura (*Sakura* este numele florii cireșului japonez), care în Japonia simbolizează natura eternă a vieții. Aceasta a fost o ancorare în universul artei și culturii japoneze, care dispune de tradiții seculare.

Nu mai puțin am rămas impresionată de Grădina Japoneză de lângă Muzeul de Artă al orașului, precum și de parcul din preajma Castelului Hiroshima. Călătoria în Țara Soarelui Răsare s-a dovedit a fi una în viitor la propriu și la figurat, într-o lume fascinantă cu specificul său, cu particularitățile și tradițiile sale seculare, păstrate cu multă atenție. O țară care investește foarte mult în dezvoltarea științei și culturii. Industria cinematografică, spre exemplu, a atins performanțe supreme, precizând un mare viitor și filmului de animație, care astăzi este solicitat de cele mai diverse auditorii. Iar Festivalul din Hiroshima a devenit un imbold în evoluția filmului de animație mondial.

## Festivalul Internațional de Păpuși „Sub căciula lui Guguță”. Impresii festivaliere

Ediția a noua a Festivalului Internațional de Păpuși „Sub căciula lui Guguță” a dat peste cap toate tradițiile cultivate anterior. Magica cifră nouă, cifră cu valoare rituală, care „este măsura gestațiilor, a căutărilor fructuoase și simbolizează încununarea eforturilor, desăvârșirea unei creații”. Astfel curenta ediție a Festivalului anunță totalurile unei perioade de activitate a teatrului și o mutație pe alt plan evolutiv artistico-estetic. Gabriela Lungu, directorul artistic al Festivalului, și-a propus să organizeze o ediție aniversară, sub semnul al mai multe evenimente artistice naționale și internaționale, printre care: 25 de ani de activitate a Teatrului „Guguță”, 55 de ani ai eroului Guguță, 70 de ani de la nașterea maestrului Victor Ștefaniuc, 85 de ani de la nașterea scriitorului Spiridon Vangheli, evenimente ce s-au profilat mai mult sau mai puțin în cadrul sărbătorii.

Festivalul a debutat cu spectacolul „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” în viziunea artistică a lui Toma Hoge, prezentat de Teatrul „Merlin” din Timișoara. Un spectacol eveniment cu multe găselnițe regizorale. Sub bagheta maestrului Toma Hoge, faimosul basm capătă inedite valențe scenice.

De data aceasta, teatrul gazdă n-a participat ca de obicei în concurs. Spectacolul „Lucefărul”, montat în 2007 de Victor Ștefaniuc, a fost un omagiu adus celui care a stat la bazele teatrului „Guguță” și nu o simplă revenire la opera marelui Eminescu. În memora lui Victor Ștefaniuc, care anul acesta ar fi împlinit 70 de ani, dar s-au împlinit șapte ani de la plecarea maestrului spre aștri, este readus spectacolul „Lucefărul”, cântecul de lebedă al regizorului, care a avut curajul de-a monta în teatrul de păpuși poemul filosofic despre viață, dragoste și nemurire. Or, vocea lui Victor Ștefaniuc, prezentă în „rolul” Tatălui Ceresc, a emoționat profund publicul, în special pe cei care l-au cunoscut personal pe artist. Spectacolul „Lucefărul” a fost menționat cu „Premiul special al juriului”.

De menționat că juriul internațional, format din personalități marcante din lumea teatrului de



animație, a schimbat formula Festivalului, pledând pentru nivelul artistic al spectacolelor, evitând valorile secundare sau nonvalorile, ascunse adesea sub formula pseudomodernismului. Fapt ce presupune un alt nivel al Festivalului.

Aproape la toate edițiile Festivalului „Sub căciula lui Guguță” a fost prezentă **Natalia Kaptusarova**, ex-director al Teatrului de Păpuși din Odesa, care se simte aici, la „Guguță”, ca acasă... Anume Dumneaei a putut să aprecieze nivelul ediției curente, subliniind acest fapt: „Consider că este o mare biruință a dnei Gabriela Lungu, de-a organiza un astfel de Festival impunător. Pentru noi, acest Festival și Teatrul „Guguță” reprezintă Moldova. Pentru mine, în calitate de păpușar, teatrul moldovenesc se asociază anume cu Teatrul „Guguță”. Acest eveniment este, în primul rând, un festival al prieteniei. Aici putem urmări tendințe noi în evoluția teatrului de păpuși european. Am descoperit un regizor interesant, în persoana lui Toma Hoge, iar spectacolul lui „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte” m-a impresionat mult. În Ucraina, la fel, apar tot mai multe teatre sinteti-

ce. În prezent, teatrul de păpuși se extinde într-un stil sintetic, prin combinarea diverselor stiluri. Toma Hogeia combină jocul păpușilor cu baletul destul de armonios și acest element a suscitât atenția. Datorită Gabrielei Lungu am văzut mai multe spectacole din România. E foarte bine, că Festivalul menține tradițiile formate de Victor Ștefaniuc, de școala lui. Să afirm că aceasta este vestita școală de teatru leningrădeană nu pot, pentru că ea s-a dezvoltat într-un alt mediu, cu alte tradiții, chiar și lucru filigran cu păpușile a rămas cel al lui Ștefaniuc”.

Pentru prima dată în juriul Festivalului s-a aflat **Liubov Veliciko**, directorul Teatrului de păpuși din Cerkasi, Ucraina. Sărbătoarea „Sub căciula lui Guguță” a surprins-o printr-o deschidere spre lumea artelor din spațiul românesc. „Aici am întâlnit nu doar oameni frumoși, buni la suflet și primitivi, dar și artiști talentați, colective teatrale interesante. Impresii frumoase mi-au lăsat, mai întâi de toate, Teatrul „Guguță”, colectivul prietenos și, desigur, directoarea. Am avut plăcerea să comunic cu membrii juriului, care sunt personalități în lumea teatrului, cunosc domeniul din practică, ceea ce este foarte important pentru jurizare”.

Din Paris a venit pe meleagurile natale să aprecieze spectacolele Festivalului Victoria Ștefaniuc, fiica maestrului Victor Ștefaniuc. Întreg Festivalul, dar, în mod special, spectacolul „Luceafărul” a emoționat-o mult, provocându-i amintiri frumoase despre părintele drag. E cu sufletul împăcat că moștenirea adunată cu multă dragoste a rămas în mâini de nădejde și este păstrată și promovată mai departe.

Pentru a doua oară în juriul Festivalului este **Maria Mierluț**, actriță și regizor din Oradea, România. Maria Mierluț nutrește o dragoste aparte față de teatrul de păpuși din Republica Moldova, susținând începuturile promițătoare de aici.

Dumneaei susține că: „de departe, de acolo din Ardeal, din Oradea, Festivalul pentru mine se vede ca ceva foarte prietenos, dar care are și o nuanță nostimă pentru că figura personajului Guguță din ilustrații, din spectacolele pe care le-am văzut cândva cu Guguță și numele care i s-a dat îmi place grozav. E atât de minunat să spui *am fost sub căciula lui Guguță!* La Festival au fost spectacole de toate stilurile. Eram foarte curioasă de ceea ce vor prezenta țările care vin de mai departe de România și pe care nu prea le cunosc, ca Kazahstan, China, Lituania... Țări, a căror specific îl cunoști altfel când vezi o trupă de păpuși, care se războiește pe scenă cu micile sau marile probleme... Mi-a făcut mare plăcere

re să văd spectacole ucrainene. M-a surprins să văd la Chișinău Teatrul de păpuși din Budapesta, care e mai aproape de mine, acolo văd mai des spectacole ungurești. Dar aici, în atmosfera aceasta, mi s-a părut foarte exotic spectacolul „Cele șapte capete de poveste”, bazat pe textul poetic-filosofic al dramaturgului contemporan Ervin Lázár din Ungaria, frumusețea căruia am putut s-o admir din plin”.

Al doilea an președintele juriului este **Toma Hogeia**, care îi oferă o pondere juriului acestui Festival. Ediția curentă o apreciază ca: „o ediție binecuvântată de bunul Dumnezeu cu spectacole de foarte mare și bun calibrul artistic. A fost o ediție mai mult decât reușită, calitativ și cantitativ, dacă ne gândim la numărul de spectacole și la nivelul lor artistic. Am fi ipocriți să nu recunoaștem că orice festival și orice ediție își are plusuri și minusuri, pentru că așa e construită viața din alb și negru. Dacă începem să spunem că totul a fost excepțional, mințim publicul. Și nu cred că acesta este rolul presei și nici al criticii. Dar această ediție, și trebuie punctat, a fost o ediție cu un procent foarte mare de spectacole de foarte bună calitate. Spectacolele din spațiul ex-sovietic au fost fruntea palmaresului, de unde se vede că ne place sau nu ne place și trebuie să recunoaștem că școala de teatru rusă e o școală bună, e o școală de tradiții, temeinică. Într-adevăr, în Occident sunt alte tendințe, alte încercări de a pune gândul în scenă, dar, când într-un festival se întâlnesc producții teatrale cu iz european, din marea Europă de Vest și cu producții din Europa de Est, atunci și specialistul, și spectatorul poate cerne și se poate bucura și împlini de fel de fel de imagini, de culturi, de tot felul de propuneri scenice”.

Reușita Festivalului, deși numai Gabriela Lungu, directorul artistic al Festivalului, și colectivul Teatrului „Guguță”, știu adevăratul preț – lipsa de mijloace financiare, lucru continuu fără zile de odihnă, nopți nedormite, momente de disperare, s-au menținut pe toată perioada de pregătire a evenimentului și până la încheierea lui. Cu regret, puțini observă această muncă istovitoare a teatrului și a directorului artistic, care, din marea dragoste față de artă și de publicul său, fac tot ce e posibil pentru a susține frumosul început de mentorul său Victor Ștefaniuc.

Ediția a IX-a a Festivalului „Sub căciula lui Guguță” a fost într-adevăr una care va încheia o etapă, etapa maestrului Ștefaniuc. Sperăm că următorul festival va lansa alt concept, alt format, alt nivel artistic.

## Rezultatele celei de-a VIII-a ediții a Festivalului internațional de teatru *Moldfest.Rampa.Ru* '2016

Festivalul internațional de teatru *Moldfest.Rampa.Ru* a devenit deja o frumoasă tradiție de toamnă a orașului Chișinău, reunind din nou pentru o săptămână oameni cu diferite viziuni. Pe teritoriul *Moldfest* mi-am revăzut vechii prieteni (pe criticii Nina Mazur, Veaceslav Tereșcenko) și am cunoscut noi personalități și colective talentate. Festivalul a popularizat arta teatrală rusă, prezentând spectacole de Grigori Gorin, Ludmila Razumovskaia, Liudmila Petrușevskaia, Varlam Șalamov și alții, aproape toate fiind jucate sau traduse în limba rusă. Face de menționat două tendințe, care s-au pronunțat în cadrul analizei și discuțiilor cu privire la spectacolele acestui festival:

1. Dezvoltarea și afirmarea calitativă a teatrului tradițional rusec al realismului psihologic prin spectacolele „Dragoste într-un pahar cu apă” de Ludmila Petrușevskaia, jucat de Școala de dramă și comedie V. I. Dunin-Marținkevici (Moscova, Rusia), „Novecento” de Alessandro Baricco, adusă de Teatrul *Absolvenții Școlii Șciukinskaia* (Moscova, Rusia), precum și prin spectacolele gazdei festivalului – Teatrului *De pe strada Trandafirilor*: „Dragă Elena Sergheevna” de Liudmila Rozumovskaia, „Cantor” de Alana Levina, „Flori pentru Algernon” de Daniel Keyes.

2. Căutările și încercările de realizare în domeniul spectacolelor postmoderniste. Foarte curioase s-au dovedit a fi monospectacolul teatrului din Erevan Ara Asaturean „Bătrânelul hazliu” de Tadeus Rujevici, care a demonstrat singurătatea omului de astăzi și haosul existenței lui, lipsite de valoare și sens. Un alt spectacol memorabil a fost „Roadă” după piesa dramaturgului bielorus contemporan Pavel Preajco, jucat de Teatrul dramatic municipal al orașului Nijnevartovsk, în care regizorul Veaceslav Zaicikov întreba cu ironie publicul spectator: „Ce va lăsa după sine tineretul de astăzi? E roadă?”. Acest spectacol oferă fiecărui spectator ceea ce are nevoie – cuiva îi dă bucurie de la situațiile jucate de o manieră anecdotică pe scenă, iar altcuiva îi dă de gândit. Criticii au menționat o tendință importantă, caracteristică tineretului de astăzi – dorința de a merge după o personalitate puternică, după un lider, tendință proprie personajului lui Roman Gorbatiî (Valera), care însă nu prezenta el însuși (Valera) nimic deosebit ca personalitate, fiind un tânăr obișnuit, încrezut în sine. Limbajul modern al eroilor piesei „Roadă” de P. Preajco demonstrează slăbiciunea limbii

ruse uzuale, primitivizată de influențele noilor tehnologii. Aceeași tendință lingvistică este caracteristică dramaturgului bielorus Maxim Dosiko, care a creat în colaborare cu regizorul Elena Silutina spectacolul „Londra”, jucat sub denumirea *Teatru.doc* de Teatrul regional de dramă și comedie V. I. Dunin-Marținkevici din Moghilevsk (Bobruisk, Belarus). Într-o formă improvizată a fost prezentat spectacolul „Cum a dat un bărbat de fericire”, după poveștile lui L. Tolstoi. Artiștii Cabidov și Oleg Labozin au arătat ușurința trucurilor tehnice, o deosebită fantezie creativă, dar și o muncă nemaipomenită cu subiectul.

Monospectacolele jucate în cadrul celui de-al VI-II-lea festival lui Harmelen, au format o rubrică separată. Despre unul dintre ele s-a vorbit mai sus – „Bătrânelul hazliu” (T. Rujevici, Erevan). În spectacolul „Flori pentru Algernon” (după D. Keyes), talentatul actor Alexei Știrbul a uimit prin calitățile sale profesionale, trăind timp de o oră și jumătate patru sau cinci luni din viața unui tânăr retardat mental (Charlie), reușind să arate foarte viu toate trăirile sufletești ale protagonistului. Regizorul Veaceslav Tereșcenko, în spectacolul „Novecento” (după A. Baricco), a scufundat spectatorul în destinul genialului pianist Novecento (Vladimir Jucov), care chiar de la naștere s-a pomenit pe o corabie și care nu a pășit niciodată pe uscat, găsindu-și fericirea în lumea muzicii prin interpretare la pian. Tema destinului tragic al muzicianului este abordată indirect și în monospectacolul „Contrabasul”, de Patrick Suskind, care a fost jucat de actorul din Azerbaidjan Șorvghi Huseinov. În aceste două spectacole, regizorii, cu ajutorul diverselor mijloace de expresie, au abordat problema omului mic și a posibilităților nelimitate ale acestuia în lumea artei. După cum a spus cândva M. Gorki, „arta trebuie să înalțe oamenii”, lucru care s-a întâmplat cu participanții celei de-a VIII-a ediții a Festivalului *Moldfest.Rampa.ru*, care au putut să se încarce cu emoții pozitive de la spectacolele vizionate, să-și îmbogățească lumea interioară și să afle multe lucruri noi la master-classurile desfășurate. Nu toate spectacolele acestui festival au fost reușite, pe când au fost și unele pe care nu am reușit să le văd, pentru că au decurs în paralel. Aceasta ar fi, probabil, o sugestie pentru organizarea următoarei ediții a IX-a a festivalului internațional al teatrelor de cameră și spectacolelor de formă mică *Moldfest.Rampa.Ru* '2017.

## Leonid Cemortan: un redutabil om de știință, un distins om de cultură (90 de ani de la naștere)

În toamna anului 2017 (la 6 noiembrie), savantul-teatrolg și omul de aleasă cultură Leonid Cemortan, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, personalitate de primă mărime a vieții noastre științifice și culturale ar fi împlinit 90 de ani. Născut în comuna Chetrosu din fostul județ Soroca, Leonid Cemortan aparține unei ilustre pleiade de intelectuali basarabeni – Nicolae Testemițanu, Anatol Corobceanu, Andrei Lupan, Vladimir Andrunachievici, Sergiu Rădăuțanu, Alexandru Fedco, Leonid Mursa, Boris Movilă ș. a. – oameni de o înaltă ținută morală și probitate profesională, care au contribuit substanțial, prin curaj, demnitate și dragoste de țară, la afirmarea și proliferarea valorilor noastre naționale în știință, învățământ, cultură etc.

Aceste calități deosebite l-au ajutat pe dl Leonid Cemortan să înfrunte numeroasele vicisitudini ale vieții și o serie întreagă de circumstanțe vitrege ale zbuciumatei noastre istorii, începând cu vârtoarea celui de-al Doilea Război Mondial, în care s-a înrolat la vârsta de 17 ani, dar fiind rănit, a fost demobilizat, și continuând prin confruntările pe care le-a avut de surmontat cu sistemul administrativ de comandă (burocratic) din deceniile 7-8 ale secolului al XX-lea.

Într-un articol cu caracter investigativ, reparatoriu, de dată relativ recentă, publicat în cotidianul „Adevărul” la rubrica „Arhivele comunismului”, istoricul Igor Cașu descrie tot calvarul prin care i-a fost dat să treacă protagonistului nostru după reîntoarcerea sa la baștină de la doctorantură din cadrul Academiei de Științe Sociale de pe lângă PCUS (noiembrie 1963 – iulie 1966). Într-un fel, „experiența moscovită” l-a călit, dânsul devine un rebel [1]. Astfel, la 14 martie 1967, Leonid Cemortan este chemat la o ședință a Biroului Politic al PCM, în care e discutat „dosarul Cemortan”. În fond, era vorba de o scrisoare nesemnată trimisă în decembrie 1965 pe adresa CC al PCUS, în care dânsul critică „politica națională” sovietică în RSSM, inițiată de Ivan Bodiul. El menționează că rusificarea moldovenilor începe de la grădiniță, invocând situația din Chișinău, unde nu exista nicio instituție preșcolară „moldovenească”. Până la urmă, dl Cemortan a fost exclus din partid, fiind astfel înlăturat din așa-zisa „nomenclatură partinică”.

Ca director al Filarmonicii de Stat din Chișinău (1957–1960) și viceprim-ministru al Culturii din



Moldova (1960–1963), dl Leonid Cemortan are o contribuție enormă la revigorarea câtorva formații muzicale (Orchestra de muzică populară „Fluieraș”, Ansamblul Național de dansuri populare „Joc”, Capela corală „Doina”), care s-au bucurat de un impresionant și binemeritat succes atât pe meleagurile străbune, cât și departe de hotarele republicii noastre. Dumnealui a participat nemijlocit la constituirea unor importante instituții culturale: Teatrul muzical-dramatic „Vasile Alecsandri” din Bălți (1957), Studioul cinematografic „Moldova-film” (1957), Teatrul republican pentru copii și tineret „Luceafărul” (1960), precum și la inaugurarea Aleii Clasicilor (1958).

Dar pasiunea de-o viață a omului de cultură Leonid Cemortan a fost știința, în special istoria și teoria artei teatrale. Doctor habilitat în studiul artelor (1994), profesor universitar (1995), membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei (1995), el este autorul unor consistente monografii de specialitate. Volumul „Prietenul nostru teatrul” (1983) constituie o încadrare monografică a Teatrului Mu-

zical-Dramatic din Chișinău, elaborată după toate rigorile genului, devenită, între timp, un instrument indispensabil pentru istoriografia teatrală actuală.

Însă cea mai „roditoare” perioadă în creația științifică a dlui Leonid Cemortan a fost primul deceniu al mileniului trei. După mai multe cercetări migăloase și studii de arhivă în București apare multășteptata monografie „Teatrul Național din Chișinău” (1920–1935). Schiță istorică (2000), care demonstrează la modul exemplar cum istoria unui teatru de anvergură națională poate fi scoasă din anonim (în virtutea unor conjuncturi politice nefavorabile). Se mai știe că domnul Leonid Cemortan a avut, la viața sa, o considerație aparte pentru actorul din scenă, cel care „justifică dintotdeauna teatrul”, cum scria inspirat și judicios George Banu. De aceea, nu întâmplător, în anii de senectute dânsul a realizat două studii monografice admirabile (portrete de creație, dacă doriți): „Actorul Eugeniu Ureche” (2005), „Valeriu Cupcea, actor și regizor” (2008).

În genere, pe parcursul anilor, cercetătorul nostru a publicat peste 200 de studii și articole științifice, în care și-au regăsit o reflectare pleneră istoria teatrului național, probleme ce țin de interconexiunile și dialogul dintre culturi, precum și soarta culturii naționale în contextul globalizării. Este semnificativ faptul că în ultimul său studiu științific „Problemele globalizării și cultura națională” (2009), scris și publicat în paginile revistei de specialitate ARTA (seria „Arte audiovizuale”) în anul când distinsul nostru coleg și îndrumător avea să plece la cele veșnice, dânsul arată că globalizarea nu mai este pentru noi, basarabeni, o noțiune abstractă.

În consecință, dl Leonid Cemortan se întreabă și ne întreabă la modul tranșant: „Ce ne facem, cum să rezistăm în fața acestui val uniformizant al globalizării culturale, astfel ca să ne păstrăm entitatea spiritual-culturală, ființa etnico-psihologică, menținând și dezvoltând în același timp legăturile noastre cu alte culturi?” [2, p. 115]. Referindu-se, în această ordine de idei, la „teatrul nostru cel de toate zilele”, autorul observă pertinent că în arta scenică contemporană are prioritate imaginea audio-vizuală bazată pe mișcare și plastica corporală, pe când limba, textul, replica rostită este oarecum umbră sau chiar eliminată, fiind vizibilă și o intensă show-izare a spectacolelor dramatice. Altfel zis, efectele „de suprafață” ale globalizării culturale adâncesc criza identitară și amplifică declinul moral al lumii de azi.

Unele dintre lucrările savantului au văzut lumina tiparului în Statele Unite ale Americii, Anglia, România, Rusia, Austria: „Die Traditionen der Kulturbeziehungen zwischen der Moldau und Osterreich” (Viena, 1996); „L'héritage thraco-dace dans

le théâtre folklorique roumain” (1996); „Theatre of Moldova at the Cross-roads” (Londra, 1998); „Aurel Ion Maican și teatrul românesc din Basarabia interbelică” (2000) ș. a.

Pe dl Leonid Cemortan l-au preocupat în permanență problemele legate de istoria Basarabiei și destinele intelectualității basarabene. În plus, a avut marele dar al prieteniei (cu oameni valoroși în fapte, nu cu patrioții de „vorbe mari”). Volumul „Un destin în vâltoare. Anatol COROBCEANU în amintirile celor ce i-au stat în preajmă” (1996) este unic, în felul său. Prin sinceritatea, omenia și bunul-simț care se degajă din această elegantă carte, de numai 110 pagini!..

Alcătuitorii ei – regretații Leonid Cemortan și Gheorghe Cincilei – i-au îndemnat pe o serie de personalități ale vieții noastre politice și culturale (Mircea Snegur, Andrei Lupan, Nicolae Corlăteanu, Vasile Vasilache etc.), drumurile cărora s-au întâlnit cu cele ale neuitatului „Badea” (așa era supranumit Anatol Corobceanu de prietenii săi la propunerea lui Nicolae Testemițanu, recunoscându-i-se astfel statutul de lider și arbitru moral), să scrie despre acest om inteligent, cultivat, energetic, de o calitate etică ireproșabilă). Cine-i politicianul de azi cu care se aseamănă?!

Îmi aduc aminte că prin anul 2007 i-am spus dlui Leonid Cemortan că ar fi necesară o nouă ediție a cărții – revăzută și adăugită. În principiu, a fost de acord, dar... „timpul n-a mai avut răbdare” (Marin Preda)... „Drama intelectualilor basarabeni de stângă” este un alt studiu științific foarte interesant, solid documentat și de o mare densitate ideatică, fiind publicat în revista de artă, cultură și civilizație Sud-Est [3, p. 32-57].

Însă domnul Leonid Cemortan a fost nu doar un savant notoriu, ci și un ctitor de instituții de cercetare și, în plus, un pedagog prin vocație. A contribuit la formarea câtorva generații de savanți în domeniul studiul artelor. Dumnealui are un merit inestimabil la crearea în cadrul Academiei de Științe a Moldovei a Institutului de Istoria și Teoria Artei (1991), fiind primul lui director și liderul spiritual al acestuia (în ultimii ani, numeroșii săi discipoli, l-au desemnat în funcția de director de onoare). Datorită străduințelor Domniei Sale, a fost înființată grupa de studenți-teatrologi de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Mulți ani la rând a activat în cadrul Uniunii Teatrale din Moldova, fiind ales în Secretariat și conducând Secția de critică teatrală.

A fost considerat, pe bună dreptate, patriarhul criticii și istoriei teatrale din Republica Moldova. Și fiindcă am adus vorba despre actul critic în arta teatrală, țin să menționez că pe dl Leonid Cemor-

tan l-a caracterizat mereu nedeazămînțita „solidaritate de breaslă”. Criticul dramatic Larisa Turea: „Mi-e imposibil să scriu la trecut despre academicianul și criticul de artă Leonid Cemortan, prezență tonică și generoasă în peisajul arid al scenei basarabene” [4].

Personalitate marcantă a științei și culturii naționale, realizările domnului Leonid Cemortan au fost înalt apreciate, fiind distins cu titlurile de Om Emerit și Laureat al Premiului Academiei de Științe a Moldovei. Este Cavaler al Ordinului Republicii, al Medaliei AȘM „Dimitrie Cantemir”.

#### Referințe bibliografice

1. Cașu I. Leonid Cemortan. În: 1967: „Rusificarea moldovenilor începe de la grădiniță”. În: Adevărul, 2013/22 august. [http://adevarul.ro/moldova/politica/arhivele-comunismului-leonid-cemortan-rusificarea-incepe-gradinita-copii-1\\_5215b0f0c7b855ff56ff9d7d/index.html](http://adevarul.ro/moldova/politica/arhivele-comunismului-leonid-cemortan-rusificarea-incepe-gradinita-copii-1_5215b0f0c7b855ff56ff9d7d/index.html) (vizitat 25 august 2017).
2. Cemortan L. Problemele globalizării și cultura națională. În: ARTA. Seria „Arte audiovizuale”, 2009.
3. Cemortan L. Drama intelectualilor basarabeni de stînga. În: Sud-Est, 2000/nr. 3. <http://archive.is/bGFy2> (vizitat 25 august 2017).
4. Turea L. Leonid Cemortan – omul care l-a apărut pe Ștefan cel Mare. În: Timpul, 2009/2 iulie. <http://www.timpul.md/articol/leonid-cemortan--o-mul-care-l-a-aparat-pe-stefan-cel-mare-2993.html> (vizitat 25 august 2017).

*Alexandru BOHANȚOV*



Leonid Cemortan (în centru) la Decada Literaturii și Artei Moldovenești (Moscova, 1960)

## Compozitorul și academicianul Eugen DOGA la 80 de ani

Anul 2017 este unul jubiliar pentru comunitatea artistică și academică a Republicii Moldova, dat fiind că în anul de grație, fără să piardă nimic din vioiciunea sa creatoare și juvenilă, maestrul Eugen Doga rotunjește opt decenii de existență, tot ele și opt trepte de integrare în infinitul muzicii, optul fiind, în acest caz, verticalizarea simbolului grafic al nemărginirii.

Ilustrul nostru compatriot s-a născut la 1 martie 1937 în satul Mocra, raionul Râbnîța, în familia lui Mitri și Lisaveta Doga. De mic s-a simțit atras de lumea mirifică a muzicii și s-a identificat cu universul sonor aproape mitic al satului de baștină. La 14 ani a plecat la Chișinău să studieze violoncelul la Școala de Muzică (actualmente Centrul de Excelență în Educație Artistică „Ștefan Neaga”). A avut parte de o pregătire profesională polivalentă (la Conservatorul de Stat a frecventat clasa de violoncel a profesorului Grigore Hohlov, iar apoi, la Institutul de Arte, clasa de compoziție și teorie a muzicii a profesorului Solomon Lobel; a urmat și cursuri de dirijat simfonic), pe care a fructificat-o din plin în strălucita sa carieră. A urcat spre zenitul destinului său de muzician, îmbrățișând, succesiv sau simultan, activitatea de interpret (violoncelist în Orchestra Radiodifuziunii din Chișinău), dascăl (profesor la Școala Medie Specială de Muzică „Eugen Coca” și la Școala de Muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău), redactor muzical (la Editura „Cartea Moldovenească” din Chișinău), funcționar public (responsabil de viața muzicală la Ministerul Culturii din Moldova), compozitor. Din 1971 s-a dedicat, în exclusivitate, acestei din urmă vocații, care îl propulsează pe cele mai înalte culmi ale Olimpului artistic și îi aduce o notorietate mondială.

Palmaresul său componistic este copleșitor, impresionând nu doar pe plan cantitativ (numărul creațiilor scrise de omagiatul nostru este, practic, imposibil de contabilizat), ci și, cu precădere, pe planul varietății (genuistice, tematice, stilistice). Eugen Doga a abordat cu temeritate cvasitotalitatea genurilor muzicii academice: simfonia, cvartetul de coarde, poemul simfonic și vocal-sinfonic, uvertura, cantata, opera, baletul, piesa corală și instrumentală, liedul. Din acest registru al creației ținem să cităm câteva titluri: poemul simfonic „Mama”, poemele vocal-simfonice „Lie, lie, Ciocârlie” și „Inima veacului”, cantata „Curcubeul alb”, baletele „Lucafărul”,



„Venancia” și „Regina Margot”, ciclul de coruri a capella „Dintre sute de catarge”.

Harul său a înflorit luxuriant și generos în cântecul de estradă (o probează cântecele „Codrii mei frumoși”, „Orașul meu”, „Cred în ochii tăi”, „Am visat răpăitul ploii”, „Orice femeie e frumoasă”, „Cântă-mă, amor”, „Măicuța mea” ș. a.), în muzica de film (e suficient să amintim de coloana sonoră la filmele „Se caută un paznic”, „Casă pentru Serafim”, „Singular în fața dragostei”, „Lăutarii”, „O șatră urcă la cer”, „Maria Mirabela”, „Dulcea și tandra mea fiară”, „Anna Pavlova”, „Patul lui Procust”), în muzica de scenă (a se rememora muzica la spectacolele „Radu Ștefan, întâiul și ultimul”, „Pe-un picior de plai”, „Păsările tinereții noastre”).

Paleta mijloacelor de expresie cu care operează Eugen Doga este și ea de o opulență ieșită din comun, maestrul mișcându-se cu dexteritate prin diverse straturi și spații culturale, adjudecându-și coduri, idiomuri și mentalități muzicale eterogene. Cu toate acestea, opusurile cu semnătura lui rămân, oricum, impregnate de sensibilitatea muzicală a unui areal cultural anume (cel pe care îl reprezintă), precum și de „engramele” sonore ale acestui areal.

Eugen Doga se bucură, justificat, de aprecierea și gratitudinea contemporanilor săi. El este, din 1992, membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, din 1997 – membru al Academiei Internaționale de Creație din Moscova, din 2000 – Doctor

Honoris Causa al Academiei de Drept Economic și Artă a Filmului din Chișinău, din 2006 – membru titular al Academiei de Științe și Arte „Petru cel Mare” („Petrovskaia Akademia”) din Sankt Petersburg, din 2014 – membru al Academiei Europene de Științe și Arte cu sediul la Salzburg, Austria. Este deținătorul celor mai prestigioase distincții, premii, titluri oferite de guvernele RSSM, Republicii Moldova, României, Federației Ruse și de alte instituții abilitate din Europa și SUA. Pentru excepționala sa activitate de creație în serviciul culturii, Eugen Doga a fost distins cu titlurile onorifice „Maestru Emerit în Artă al RSSM” (1974), „Laureat al Premiului de Stat al RSSM” (1980), „Artist al Poporului din RSSM” (1984), „Laureat al Premiului de Stat al URSS” (1984), „Artist al Poporului din URSS” (1987), cu ordinele și medaliile: „Ordinul Republicii” (1997), Medalia de aur „Omul Mileniului 2”, SUA (1998), Medalia „S. I. Vavilov”, Rusia (1998), Medalia „Mihai Eminescu”, România (2000), Ordinul „Mecenatul Secolului”, Rusia (2000), Ordinul Național „Steaua României” în grad de comandor, România (2004), Medalia „Mihailo Lomonosov”, Rusia (2005), Ordinul „Petru I”, Rusia (2006), Medalia „Dimitrie Cantemir”, AȘM (2007), Medalia Organizației Mondiale de Proprietate Intelectuală, WIPO (2007), Ordinul „Pentru merite față de Patrie” de gradul patru, Rusia (2008), Ordinul „Danaker”, Kârgâzstan (2008), Ordinul Național „Serviciul Credincios”, România, (2014); cu premii: Premiul de Stat al Republicii Moldova (2008), Premiul concursului Fondului Național „Pentru binele Patriei”, Rusia (2008), Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România „Callatis” pentru contribuție la dezvoltarea muzicii, România (2009) ș. a.

Numele lui Eugen Doga figurează, alături de cel al lui George Enescu, în Antologia compozitorilor secolului XX, editată în 2001 la Sankt Petersburg; Comisia UNESCO a selectat valsul lui Eugen Doga

din filmul „Dulcea și tandra mea fiară” pentru lista capodoperelor muzicale ale secolului al XX-lea. Piesa „Gramofon” a fost inclusă în topul american al celor mai bune 200 de melodii clasice din toate timpurile. Întru eternizarea personalității lui Eugen Doga, o școală de muzică și o stradă din Chișinău îi poartă numele, iar la propunerea Academiei de Științe din Rusia planeta cu numărul 10504 din sistemul solar, descoperită în 1987 de astrologii de la Observatorul Astrologic din Crimeea, a fost denumită „Eugen Doga”.

Or, maestrul este, mai presus de toate, alesul și răsfațatul publicului de pe toate meridianele globului pământesc, public care rezonează, fără greș, la emotivitatea nedisimulată, la setea de absolut, la fascinația în fața miracolului vieții – toate acestea prezente în bijuteriile muzicale cu sigiliul Eugen Doga.

În paralel cu prodigioasa activitate de creație, ilustrul compozitor este o prezență constantă în viața cetății și viața academică. El și-a adus obolul la renașterea națională, reprezentând cu multă demnitate Republica Moldova sub cupola parlamentară în ultimul organ legislativ sovietic ca ales în Congresul Deputaților Poporului din URSS. În cadrul confrerii academice, Eugen Doga este un membru activ al Adunării Generale a Secției Științe Umanistice și Arte, al Asambleei Academiei de Științe a Moldovei. Relevante sunt intervențiile Domniei Sale în cadrul manifestărilor științifice organizate la Academia de Științe a Moldovei, la prezentările și lansările de carte. Demne de remarcat și memorabile rămân pledoariile întru susținerea Academiei ca for științific suprem al țării, fermitatea poziției sale reieșind din convingerea că viitorul Republicii Moldova poate fi asigurat doar de o societate bazată pe cunoaștere.

La mulți ani, dragă maestre! Noi împliniri artistice, noi altitudini cucerite, noi orizonturi deschise de neobosita Dvs. inspirație creatoare!

*Violina GALAICU  
Victor GHILAȘ*

## Dumitru Olărescu: supraviețuirea prin știință (70 de ani de la naștere)

După absolvirea Facultății de Filologie a Universității de Stat, Dumitru Olărescu nu se angajează la o revistă, editură, în învățământul superior, ci a doua generațiilor precedente de literați, este atras și el, iremediabil, de nemaîntâlnitul polifonism și impact al hipnozei filmice. Inițierea sa în spațiul cinematografiei naționale la sfârșitul anilor '60 nu-l va răsfăța cu fulminantele revelații ale etapei precedente, ci îl va situa din start în epicentrul asediului herostratic, în urma căruia cetatea spirituală „Moldova-film” se va prefăce în ruine. Sub aceste ruine îi va fi dat să-și înceapă activitatea, devenind un martor ocular al devorării conștiințelor și destinelor umane. Deși, chiar la debutul său în calitate de scenarist, a fost „răsplătit” cu o muștrare aspră pentru denaturarea puterii sovietice, nu era, totuși, în stare să renunțe la visul împlinirii în spațiul cinematografic.

De aceea, urmându-și instinctul de conservare, elaborează unica strategie, care i-ar putea justifica activitatea la studioul poreclit pe atunci „Palmeta-film”. Tactica constă în a riposta tacit odioasei cenzuri prin modul ingenios de a găsi de fiecare dată o posibilitate să pătrundă în canavaua sterilă a filmului la comandă o gură de aer cinematografic, ori de câte ori vigilența cerberilor putea fi cumva ocolită ori chiar păcălită. Cele mai reușite scenarii ale acestei perioade de tristă pomenire – „Vierii”, „Ploi de dor”, „Plugarii”, „Tata”, „Balada prietenului meu”, „Pulsul timpului”, „Duminica sufletului”, se deosebeau prin prioritatea dimensiunii umanului eroilor filmelor și o timidă reabilitare a virtualităților arhetipale ale documentarului poetic. Prin această „disidență”, modestul Dumitru Olărescu riposta și el omniprezenței dezumanizării a filmului autohton. Ceea ce ține de activitatea sa în calitate de redactor, Dumitru s-a trezit într-o situație absurdă, când sarcina principală de formare și consolidare a nucleului profesionist nicidecum nu garanta accesul la profesia propriu-zisă. Starea cinefililor ce s-au angajat în această perioadă la „Moldova-film” poate fi comparată cu cea a unor somnambuli, care se convingeau reciproc că este vorba doar de un coșmar, iar „mâine iar va ieși soarele”. Dacă ar fi știut cât de departe este această clipă! Regizorii, operatorii, scenariștii, redactorii trăiau o etapă halucinantă sub ursita Leviatanului comunist, urmând volens-nolens postulatele ideologiei decheate ale perioadei triumfului non-valorii. Cel mai mult îi înspăimânta, însă, să nu devină cumva și ei, ca părinții lor, o generație sacrificată.



Dumitru Olărescu, scenarist și redactor, nu putea să nu accepte jocurile cinice ale nomenclaturii sovietice, însă a reușit să nu devină un trubadur al ideologiei comuniste în plină putrefacție. Când a venit mult jinduita restructurare, cineaștii basarabeni, trecând printr-un necruțător examen de conștiință, au înțeles că unica cale de a-și recâștiga destinul creator este aderarea la actul mântuitor al căutării timpului pierdut.

Inaugurând ciclul de filme ecologice, Dumitru Olărescu devine coautorul peliculelor de non-ficțiune, titlurile cărora sună ca un verdict: „A fost apă”, „Avut-am pământ”, „Ce te legeni, codrule?”, „Sunt acuzați martorii”, „Durerea apelor”. Aceste mostre temerare demonstau, prin elocvența imaginii filmice, repercusiunile aventurilor grandomane ale ex-liderului de partid, în urma cărora „o gură de rai” s-a transformat într-un poligon devastat, care a afectat *in corpore* Apa, Pământul, Codrii, Omul.

În acei ani, Dumitru Olărescu este numit în funcția de director artistic al studioului „Viața”, schimbând programul și repertoriul filmului de non-ficțiune. Au apărut imediat filmele epatante ale lui Vlad Druc, dar și răscolitoarele sale elegii „Vai, sârmana, turturică!” și „Jocurile copilăriei noastre” (coautor M. Chistruga), tragicomicul „Mâine iar va ieși soarele” (D. Olărescu, M. Chistruga), o serie de filme consacrate personalităților de anvergură ale culturii naționale, în cadrul cărora se înscrie și pelicula „Aria”.

Apărut deja în 2004, filmul este consacrat divinei Maria Cebotari, impunându-se prin ponderea mesajului și rezonanța universală. Aceste filme semnalizau o indistructivă voință interioară de a birui istoria prin forța spiritului, restabilind continuitatea procesului cinematografic. Minunea supraviețuirii gândirii și simțirii ancestrale și-a dat glas deja prin modul cum spiritul polemic al filmelor ecologice s-a îngemănat cu capacitatea lirică a poporului de a concepe natura ca o ființă vie, opera cinematografică „Cheamă-i, Doamne, înapoi”, devenind apogeul celei de-a doua renașteri a filmului național, la fel de fulgerător de scurtă, ca și magnificul secol de aur.

Poemul cinematografic „Cheamă-i, Doamne, înapoi” poate fi considerat un temerar act artistic întru a ispăși eterna vină a copiilor față de părinți (vezi același impuls moral în cântecul folcloric, poeziile lui Vieru etc.). După ferma mea convingere, această peliculă conține adevărate descoperiri la nivelul antropologiei și cinegeniei bătrâneții. Este semnificativ faptul, că anume în ambele genuri de bază ale cinematografului moldovenesc se produce cântarea vârstei înțelepciunii: în filmul de ficțiune „Ultima lună de toamnă” și în cel de non-ficțiune „Cheamă-i, Doamne, înapoi”. La fel de carismatice ca Tata druzian, care a cucerit spectatorii din toată lumea, și cele trei Mame din filmul documentar excelează în spațiul adagiului blagian „veșnicia s-a născut la sat”. Fețele, gesturile, privirile acestor femei în vârstă frapează prin demnitatea și înțelepciunea, cu care își duc povara anilor. Preeminența spiritului contemplativ creează o atmosferă onirică, care corespunde întru totul senzației că mamele sunt deja pe celălalt mal și doar imensitatea iubirii materne le mai oprește pentru o clipă printre copii. Scenaristul Dumitru Olărescu, regizorul Vlad Druc, operatorul Iulian Florea – autorii filmului, contemplă ridurile fețelor din răsursurile care îți aduc aminte atât de creștăturile pământului arid, cât și de cercurile vieții unui trunchi de copac. Aceste afinități frapante sugerează ideea nemuririi... Tăcute, mereu singure, dezlegate deja de toată deșertăciunea vieții, prin cei ultimi pași ai lor, se despart de viață cu seninătatea unor suflete împlinite.

Numai eternele Mame se integrează perfect capodoperei lui Adrian Păunescu „Cheamă-i, Doamne, înapoi”, efectul cutremurător al cântecului luându-și amploare prin măreția arhetipului matern. Fericiții autori ai acestei opere de artă au reușit să le cânte mamei oda iubirii, mângâindu-le „până sunt” prin suferința filială a implorării – „cheamă-i, Doamne, înapoi”. În fatidicii ani 1990, impostorii aroganți, susținuți de tăcerea criminală a guvernanților, au distrus cu o vehemență nemaivăzută tot ce este suflarea cinematografică. Perfidia situației ține de faptul că cea de-a doua sentință la moarte i-a fost proclamată studioului „Moldova-film” anume atunci, când

s-a întâmplat minunea reintegrării celor mai inspirate filme ale perioadei restructurării în rândul clasiciei cinematografice. În această perioadă de ananghie, Dumitru Olărescu își îndreaptă pașii spre Institutul de Istoria și Teoria Artei al AȘM. Pasiunea gândirii și simțirii cinematografice putea fi curmată numai prin reprofilarea într-un spațiu adiacent, cel al filmologiei. Familiarizându-se cu emblematicile studii din domeniul teoriei filmului, Dumitru Olărescu trasează câmpul de gravitație a demersului său științific între Ascensiunea și Căderea filmului de non-ficțiune autohton. Astfel, a apărut prima sa monografie „Valențele poetului”, consacrată fenomenului cristalizării școlii naționale de film documentar, iar mai târziu studiul istorico-psihologic „Filmul la răspântie de veacuri”, care lua în vizor anevoiosul drum al documentarului în contextul „terorii istoriei” sovietice. Dumitru Olărescu, retrospectiv, își situează existența profesionistă între contrariile absolute, pe care le-a trăit împreună cu comunitatea cinematografică în calitate de scenarist, redactor, director artistic al studioului „Viața”, iar mai târziu și filmolog.

Urmând, involuntar, îndemnul marelui Gabriel Garcia Marquez, înscris în titlul cărții „A trăi pentru a-ți povesti viața”, Dumitru Olărescu excelează între elogie și dramă, amarul visurilor spulberate alăturându-l celorlalți orfani izgoniți din patria filmului.

Cunoscându-și personajele studiilor în dubla ipostază *artist-om*, nu putea să nu fie răscolit de fluxul subconștient al amintirilor personale, ceea ce determină un model exegetic aparte, care îngemănează profunzimea analitică cu sinceritatea afecțiunii unui critic față de un mare talent. În „Valențele poetului”, în terțe articole științifice, în monografia în curs de apariție „Hermeneutica filmului despre artă”, Dumitru Olărescu își manifestă nu numai abilitățile unui cercetător, ci și pe cele ale unui intelectual, care promovează cutezanța cunoașterii și creativității în calitatea sensului major al existenței.

În cea de-a doua carte fundamentală, precum și în compartimentul „Filmul de non-ficțiune” din „Arta cinematografică din Republica Moldova”, distinsă cu prestigiosul Premiu Național 2015, demonstrează restabilirea unei autentice ierarhii de valori ale filmului de non-ficțiune, rod al principialității spiritului imparțial. Faptul că Dumitru Olărescu a îmbrățișat cu dexteritate cei mai importanți vectori ai filmologiei – istoria și teoria, în amalgamul unor moderne și eficiente metodologii pluridisciplinare, confirmă împlinirea sa și în cea de-a doua ipostază a harului cinematografic. Și totuși, la o vârstă când destinul maestrului s-a rotunjit în zodia celor două vocații – creație și cercetare, îi dorim ca și în viitor una să se găsească mereu în oglinda alteia.

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

## Ghenadie Ciobanu – promotor al muzicii noi (60 de ani)



În contextul muzicii contemporane din Republica Moldova, compozitorul Ghenadie Ciobanu, artist de factură intelectuală, s-a afirmat ca un creator deschis spre experiment. Receptiv la dezideratele renovării permanente a arsenalului intonativ muzical, la inovațiile de ultima oră aduse de masiva manifestare a evoluției tehnico-științifice, Gh. Ciobanu elaborează un stil „verbal” al său, individual. Creând tablouri cu profunde semnificații metaforice, apelând la intertextualitate, la arhetip, creațiile sale de maturitate reprezintă rezultatul unei gândiri bine definite, de sinteză, mai mult decât o tendință spre extravagantă.

Spirit inovator, compozitorul Gh. Ciobanu, în ipostaze multiple de compozitor, dirijor, interpret, pedagog, organizator și inițiator al unei serii de proiecte de muzică contemporană, fondator al Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi” (FIZMN) și al ansamblului de muzică contemporană „Ars Poetica”, se definește printr-o febrilă căutare a unei noi viziuni artistice și estetice imprimată creației muzicale din Republica Moldova, fiind un promotor neobosit și impetuos al fenomenului muzicii noi.

Născut la 6 aprilie 1957 în satul Brătușeni, raionul Edineț, Republica Moldova, Gh. Ciobanu a absolvit Școala Medie de Muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău (1977), Institutul Muzical-Pedagogic „Gnesin” din Moscova (1982), Conservatorul „Gavriil Musicescu” din Chișinău, clasa compoziție cu profesorul V. Zagorschi (1986), Academia Europeană de Teatru Muzical din Thurman (Germania) și

Academia de Administrare Publică pe lângă Guvernul Republicii Moldova (2002).

În calitate de compozitor, Gh. Ciobanu a semnat peste o sută de lucrări în genurile: operă, musical, muzică simfonică, de cameră, corală, ușoară, de teatru și film. Creațiile sale au fost interpretate în cadrul a numeroase concerte în Republica Moldova, România, Franța, Germania, Spania, Polonia, Rusia, Estonia, SUA, China ș. a., fiind înregistrate pe 8 CD-uri și difuzate de Danmarks Radio, Radio România, Teleradio Moldova, Radio Leipzig, Radio Moscova, Radio Amsterdam. Compozitorul a fost producător și prezentator al ciclurilor de emisiuni radiofonice „Studioul muzicii noi”, „Continuum. Interferențe muzicale”, „Tezaurul componistic muzical” (Compania publică „Teleradio-Moldova”).

Gh. Ciobanu desfășoară o susținută activitate didactică, este profesor universitar la Catedra de teoria muzicii și compoziție a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, profesor invitat la universități europene și autor de cercetări științifice de muzicologie. Printre discipolii Domniei Sale se remarcă: A. Lazarencu, V. Mosiiciuc, M. Ungur. Președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (1990–2012, actualmente președinte de onoare), Gh. Ciobanu este o personalitate artistică plurivalentă recunoscută în plan național și internațional, activă și în viața politică a țării, susținând filonul artistic pe acest palier, în perioada 1997–2001 fiind ministru al culturii al Republicii

Moldova, iar în perioadele 2010–2011 și 2011–2014: deputat în Parlamentul Republicii Moldova.

În susținerea muzicii noi și stimularea creației muzicale contemporane academice din Republica Moldova, de Gh. Ciobanu au fost inițiate Clubul „G. Enescu” (în '90, cu audiții ale muzicii noi, prezentări și prelegeri) și Concursul compozitorilor și muzicologilor (desfășurat anual), un proiect recent fiind seria de concerte „Muzica românească de pe ambele maluri ale Prutului”, realizat în colaborare cu Institutul Cultural Român „M. Eminescu” din Chișinău.

Gh. Ciobanu, în ipostaza sa managerială, a adus o contribuție de certă valoare la evoluția muzicii contemporane din Republica Moldova, lansând și promovând FIZMN, ansamblul „Ars Poetica”, iar în calitate de compozitor (uneori dirijor și interpret), s-a remarcat printr-o prezență permanentă la edițiile Festivalului, aducând astfel un aport considerabil la emanciparea limbajului și gândirii muzicale în componistica academică moldovenească. Se remarcă creațiile ce au răsunat în primă audiție în cadrul FIZMN: Simfonia „Sub soare și sub stele” (1991), „Cântări calofonice” (1992), „A noua lună în cer” (1993), „Pentaculus” (1995), „Jalea miresei” (1995), „Simboluri triste” (1996), „Studii sonore” (1996), „Moment bacovian” (1999), „De sonata meditor” (2003), „Spatium sonans” (2009), „Briza latitudinilor sudice” (2010), „Concert pentru marimbă și orchestră” (2010), „Entrée și dans cu focuri pe zăpadă” din suita „Riturile Primăverii” (2012), „Codul Enescu” (2013), „Après un lecture”, 1. „Poem post-modern”, 2. „Poem rap”, 3. „Poem elegiac” (2014, 2016), „Glance behind the curtain/Glance for a curtain” (2016) etc. Lucrările semnate de Gh. Ciobanu au fost sonorizate de prestigioase orchestre și ansambluri în cadrul festivalurilor din străinătate: *World Music Days* (România, Japonia), *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (România), *FIMU'91* (Franța), *Incontri Europei con la musica* (Italia), *Music of Friends* (Moscova), *ENSEMS* (Valencia, 1996), *Spaziomusica* (Italia) etc. Creația sa este analizată în monografiile și studiile științifice realizate de muzicologii E. Mironenco, I. Suhomlin-Ciobanu, V. Axionov, V. Melnic, V. Tcacenco, P. Rotaru, V. Barbas ș. a.

Compozitorul Gh. Ciobanu, în cercetarea noilor tendințe stilistice și estetic-muzicale, se detașează de abordarea tiparelor odată conturate, spre exemplu, în sfera teatrului liric, lansează monoopera „Ateh, sau revelațiile prințesei khazare”, ce întrunește și trăsături de balet. Materia sonoră cu care operează Gh. Ciobanu este înțesată de arhetipuri, compozitorul creează senzația unui mediu muzical inedit, unde monodia se arată impregnată de un etos aparte. Utilizând eșantioane de sunete din areale fol-

clorice diverse, tratând arhetipurile drept „rezervoare”, compozitorul își încheagă scriitura din diferite texturi modale, modelând pseudo-arhetipuri noi. „Ascultând muzica lui Gh. Ciobanu, menționează compozitorul român C. Țăranu, te frapează imediat lirismul ei particular, trecut prin filtrele unor tehnici de compoziție contemporane, cu care este de mult familiarizat. Ingeniozitatea căutărilor timbrale, claritatea formei, evitarea patetismului sunt câteva din trăsăturile acestui talent deopotrivă lucid și sensibil. Compozitor de talie europeană, perceput ca atare pe scenele de concert internaționale, Gh. Ciobanu este posesorul unei „Ars poetica” sinonimă cu numele ansamblului pe care l-a creat și al cărui aport în promovarea muzicii contemporane este esențial”.

Personalitate artistică marcantă, Gh. Ciobanu, în esență, a deschis calea unei experimentări care a fundamentat o întreagă direcție, de muzică nouă moldovenească. Distinsul compozitor Gh. Ciobanu, prin contribuția sa prodigioasă la propagarea creației muzicale academice moldovenești și prin aportul considerabil, organizatoric și artistic, la desfășurarea FIZMN din Republica Moldova, s-a afirmat drept un adevărat promotor al direcțiilor contemporane în compoziție. Profesorul N. Brînduș (România), apreciind activitatea lui Gh. Ciobanu, menționează: „Domnia sa a strălucit prin talent, profesionalitate și inițiative deosebite sub toate planurile. Domnul Gh. Ciobanu este un distins compozitor ale cărui lucrări s-au afirmat cu autoritate în viața muzicală românească și a cărui prezență în muzica nouă contemporană este o certitudine”. În semn de recunoaștere a meritelor în dezvoltarea culturii muzicale din Republica Moldova, lui Gh. Ciobanu i s-au conferit numeroase premii și distincții: Premiul Național al Republicii Moldova (1998), Medalia „Mihai Eminescu” (2000), titlurile onorifice de *Doctor Honoris Causa* al Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca și *Maestru în artă* al Republicii Moldova (1999), Ordinul Național „Steaua României” în grad de Comandor (2000), Ordinul „Gloria Muncii” (2010), Medalia „Dimitrie Cantemir” al Academiei de Științe a Moldovei (2013).

Cu ocazia jubileului de 60 de ani, ne îndreptăm cele mai luminoase gânduri și urări de bine către domnul Ghenadie Ciobanu. Vă felicităm, Maestre, cu ocazia atingerii acestei vârste frumoase, la care ați adunat prețioase realizări artistice, partituri de referință și distincții binemeritate, dorindu-Vă sănătate, bunăvoință, prosperitate, mari succese pe filonul pedagogic, cât mai mulți discipoli setoși de a cunoaște muzica contemporană și realizări frumoase pe tărâmul artei componistice!

Valeria BARBAS

---

## Un muzicolog la vârsta împlinirilor: Irina Ciobanu-Suhomlin (cu ocazia jubileului de 60 de ani)

La 9 iulie 2017, dna Irina Ciobanu-Suhomlin – muzicolog, profesor universitar, om de știință, cercetător, promotor al artei muzicale, Maestru în Artă – își sărbătorește jubileul. Contribuția ei în cultura muzicală a Republicii Moldova este inestimabilă. Sunt colega și prietena Domniei Sale pe parcursul a mulți ani, chiar începând cu perioada când, după absolvirea Institutului Muzical-Pedagogic „Gnesin” din Moscova, în 1984, a început să lucreze în Moldova, la Conservatorul „G. Musicescu” (acum Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Astăzi pot să afirm cu certitudine, că în marea familie a muzicologilor din Moldova, este unica ce și-a fondat propria școală științifică.

Această direcție de cercetare muzicologică – medievistica muzicală – își are începuturile în procesul lucrului asupra tezei sale de doctor cu titlul „Tehnica izoritmiei și dezvoltarea ei sub aspect istoric”, susținută cu brio la Conservatorul de Stat „P. I. Ceaikovski” din Moscova în 1986. În Moldova, Irina Ciobanu-Suhomlin a găsit un teren fertil pentru dezvoltarea ulterioară a medievisticii muzicale, concentrându-se asupra unui vector de o importanță majoră în cultura noastră națională – bizantinologia și post-bizantinologia muzicală. Minuțioasa și îndelungata muncă a Irinei în această direcție a culminat prin editarea, în 2007, a primei monografii științifice cu titlul „Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova”, dedicată studierii manuscriselor moldovenești de tradiție bizantină din colecția Mănăstirii Noul Neamț din Basarabia, ce se păstrează în colecțiile Arhivei Naționale a Republicii Moldova. În cuvântul introductiv al monografiei, compozitorul Ghenadie Ciobanu nota: „Cartea *Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova*, autoare Irina Ciobanu-Suhomlin, atât de bogată în sensuri și aluzii, simbolizează încă o pagină întoarsă, încă un capitol completat în opera de cercetare și documentare a patrimoniului național spiritual. În contextul zilei de azi, lucrarea este un act de mare curaj”.

Înaltul statut al Irinei, ca fondator al școlii științifice, este confirmat și de numeroșii discipoli, ce continuă și dezvoltă tradițiile acesteia – în Republica Moldova, la specialitatea *muzicologie*, sub îndrumarea științifică a Irinei au fost susținute 8 teze de



doctorat (cele mai multe teze la specialitatea dată, realizate sub îndrumarea unui singur conducător): M. Cervoneac în 1999, L. Balaban în 2006, T. Danița în 2007, E. Gupalova în 2008, O. Siganova în 2010, V. Nevzorova, H. Barbanoi și E. Gîrbu în 2016.

Despre abilitatea de a îmbina exigența științifică de înaltă competență cu menținerea unei atmosfere cordiale, calde, în comunicarea cu studenții, ne vorbește și elaborarea a zeci de lucrări de licență și de master realizate sub îndrumarea ei. Trebuie să menționăm, totodată, că, în calitate de muzicolog, Irina Ciobanu-Suhomlin s-a specializat nu doar în bizantinologia muzicală. Ea se manifestă ca un om de știință cu o sferă largă de interese, dintre care amintim paleografia muzicală bizantină, muzica și cultura națională contemporană din Republica Moldova, muzica religioasă, muzica europeană medievală și cea a Epocii Renașterii, contrapunctul. Acestei problematice îi sunt dedicate mai mult de șaptezeci de lucrări, publicate în reviste și volume internaționa-

le: „Музыкальная академия” (Moscova); „Музика” (București); „Acta Musicae Byzantinae” (Iași); „Byzantion Romanicon” (Iași); „World New Music Magazine” (Köln); „Actualitatea muzicală” (București) și în reviste și volume naționale: „Cercetări de muzicologie”, „Pergament. Anuarul Arhivelor Republicii Moldova”; „Artă și educație muzicală. Revistă de cultură, știință și practică educațională” (Bălți); „Кодры”, „Învățământul artistic – dimensiuni culturale” (Universitatea de Stat a Artelor); „Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice” (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice); „Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică” (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), cât și în enciclopedii internaționale prestigioase.

De asemenea, reputatul muzicolog atestă un interes permanent pentru arta contemporană a compozitorilor din Moldova, prin contribuția esențială pe care a avut-o la realizarea catalogului-ghid „Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)”, apărut în 2006. Nu putem subestima și aportul adus în cercetările metodico-didactice: „Методика анализа изоритмических сочинений, Ч. 1.”, elaborare științifico-didactică la cursul special de polifonie pentru specialitățile muzicologie și compoziție; „Dicționar de termeni și expresii polifonice românus și rus-român”; Cursul didactic de „Paleografie muzicală bizantină” la Universitatea de Stat a Artelor din Chișinău și altele.

Amplul bagaj de cunoștințe profesionale îi permite Irinei Ciobanu-Suhomlin să susțină în paralel la AMTAP cursuri de o diversitate și complexitate aparte – „Paleografie muzicală bizantină”, „Semiografie muzicală”, „Sisteme muzical-teoretice”, „Forme muzicale”, „Contrapunct” (ciclul I, ciclul II Masterat).

Exactitatea și veridicitatea științifică, pregătirea metodologică modernă și devotamentul nedismulat pentru meseria pe care o profesiază marchează și multe alte activități la care participă sau pe care le conduce muzicologul Irina Ciobanu-Suhomlin. Iată doar câteva dintre acestea:

- participarea la circa 30 de conferințe și simpozioane științifice naționale și internaționale;
- participarea ca expert în cadrul a 3 proiecte internaționale;

- membru al proiectului național *Instrumentarul multimedia pentru facilitarea promovării artei moldovenești (arta muzicală)*, 2008–2009;
- director al proiectului instituțional de cercetare aplicativă al AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*, 2011–2014;
- membru al proiectului instituțional de cercetare aplicativă al AMTAP *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația compozițională): actualizare, sistematizare, digitalizare*, 2015–2018;
- membru al Seminarului științific de profil, specialitatea 17.00.01 – Arte audiovizuale (Arta muzicală);
- președinte al Seminarului științific de profil, specialitatea 653.01 – *Muzicologie*;
- membru al Consiliului științific al AMTAP;
- redactor științific al unui șir de monografii științifice publicate;
- alcătuitoare al caietelor-programe ale Festivalului Internațional „Zilele muzicii noi”;
- autor al recenziilor la lucrările științifice și metodice, la tezele de doctorat și de licență;
- referent oficial al tezelor de doctorat;
- membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, din 1992;
- membru al Asociației Moldovenești de Muzică Contemporană (AMMC), fosta Secțiune Națională a Societății Internaționale de Muzică Contemporană (SIMC), din 1992;
- secretar al Asociației Moldovenești de Muzică Contemporană, din 1993.

Am schițat aici doar niște totaluri provizorii ale activităților muzicologului Irina Ciobanu-Suhomlin, aflată la frumoasa vârstă a împlinirilor profesionale în domeniul culturii muzicale din Republica Moldova. Mai sunt încă multe de făcut! Să-i dorim, așadar, noi realizări creatoare, multă sănătate și bucurii, alături de familia iubitoare, prieteni și colegi. La mulți ani!

*Elena MIRONENCO*

## ACORDURI SENTIMENTALE

### Instantanee filosoficești și logicești cu Ion Ungureanu

Titlul evocării noastre pornește, evident, de la „Istoria ieroglifică” a lui Dimitrie Cantemir, care, în contextul dramatico-tragic al celor ce se întâmplă astăzi, readuce sub ochii noștri imaginea monstruoasă a Struțo-cămilei și cea – polară – a Inorogului, întruchipare a spiritului opus „cercului strâmt” al mărunțișurilor prozaice, cotidiene, mecanice, certe cu rațiunea, cu bunul simț, ce ne ține într-o stare obositoare pe loc, într-o stagnare, aceasta însemnând etimologic „mocirlă”.

Vom spune-o din capul locului că Ion Ungureanu este cel care recheamă din contextul romanului cantemirian figura statutară a Inorogului ce de la înălțimea spiritului său, împresurat cu aerul rarefiat al vârfurilor montane, sfidează mediocritatea, meschinăria și tot ce ține de condiția lucrurilor „de jos”, dându-ne și denumirea defectului; cf. lui August Scriban: *josnic*.

Așadar: cum ne par lucrurile de azi de la înălțimea (spiritului) lui Ion Ungureanu? Întrebându-ne în felul acesta, pornim – așa cum proceda el însuși în tot ce făcea – de la o certitudine, de la un fapt neîndoielnic: *personalitatea* sa, care ne dă, firește, și asigurarea liniștitoare că avem de-a face și cu *fenomenul Ungureanu*. Ambele noțiuni țin de ceea ce depășește domeniul „de jos”, inferior, de la picioarele noastre, „de pe pardoseală” (precum zice același Scriban).

Scepticul neîmblânzit (sau, mai exact, îmblânzit doar de prezența în cultura noastră a lui Eminescu) Emil Cioran nota în „Caietele” sale editate acum integral în românește: „Înțelepciunea e să lași lucrurile așa cum sunt. De câte ori am încercat să îndrept ceva, am sfârșit și mai rău, din cauza unor complicații neprevăzute și la drept vorbind imprezvizibile, inerente oricărei schimbări, *chiar și în bine* (subl. – *n. n.*)” [Emil Cioran. Caiete, 1957–1972. București, 2016, p. 407].

Postulatul ciorănian, sună în cazul lui Ungureanu, un pic altfel: înțelepciunea e să arăți și să demonstrezi lucrurile  *așa cum sunt*, fără a le schimba conform imperativelor circumstanțiale sau ambițiilor partizane sau vrerii altora de a fi altfel decât sunt în realitate. Și aici dăm de o calitate fondatoare de personalitate: neîmpăcarea cu neadevărul, absoluta neconcesivitate cu ceea ce deviază de la Adevăr. Am



putea spune că Ungureanu și Adevărul se sinonimizează perfect, se identifică, deoarece sinonimizarea mai lasă și anumite fisuri de relativizare națională.

Să revenim la Inorogul cantemirian. Într-un foarte interesant eseu, care reia compararea „Istoriei ieroglifice” cu „Miorița”, Theodor Codreanu reamintește spusele rostite de Ferdinand de Habsburg la înobilirea lui Nicolaus Olahus: „Toate neamurile nobile care au stăpânit cândva pământul au fost viteze și nobile ca Inorogul. Iar printre acestea românii, cei de un neam cu tine, nu au defel obârșia cea de pe urmă. Se știe că ei se trag, într-adevăr, de la Roma, Cetatea stăpână a împăraților, fiind așezată în foarte bogatul ținut al Daciei, numit Transalpine, spre a stăvili năvălirea vecinilor vrăjmași în provinciile romane. Iată de ce, până în ziua de astăzi, pe limba lor, se și numesc Romani. Inorogul înseamnă așadar noblețea, dar totodată istețimea spiritului tău. Căci ceea ce la fiară este asprime, la om este tărie, înzestrare prin care neamul tău, care a dat naștere multor căpitani vestiți, este binecunoscut – printre ei Ioan Huniadul, tatăl marelui crai Matiaș și înșiși strămoșii tăi” [cit. *apud* Theodor Codreanu. Anamorfoze. București, 2017, p. 304-305].

Ion Ungureanu avea darul de a liniști spiritele și de a-i convinge pe cei pătimași anume cu această *logică* ce opera cu argumentul de bază, apodictic, imparabil. Părerile în ce privește înălțarea unei statui Lupei capitoline erau împărțite, unii invocând

chiar motivul că romanii i-au cucerit pe daci și le-au impus un statut de sclavi. Lucrările de pregătire se făceau și ele în mod învâlmășit, în grabă, noaptea, fiind îngreuiate și de o ploaie ce nu mai contenea. Era o atmosferă încinsă sub toate aspectele. Totul a salvat însă o frază cu sigiliu de dovadă supremă din publicistica lui Eminescu. „Da, de la Roma venim, din Dacia Traiană...” Punctul a fost pus pe *i*. (De altfel, în paranteză fie spus, Ion Ungureanu avea ideea ca astfel de fraze-cheie să fie imprimate pe toate soclurile busturilor de pe Aleea Clasicilor, fapt care s-a realizat doar în cazul statuii lui Nicolae Iorga, pe care tot Dânsul a sugerat s-o punem la începutul străzii care-i poartă numele pentru a extinde spațiul simbolurilor sculpturale ale marilor noștri înaintași).

Ion Ungureanu își construia toate acțiunile sale culturale pe un solid temei *loghicesc*, amintind de piramida platoniciană a dovezilor sau de *Isagoge*le lui Porphyrius, unde dicotomiile ce reprezintă ființa umană sunt înșirate pe o schemă sub formă de arbore. Totul, la el, se înlanțuia conform unei rânduiri stricte a demonstrației, conform unui tabel bine ordonat al rațiunii, unei înfățișări scalariforme a demonstrației.

Finalurile intervențiilor sale publice sau scrise se formulau direct sau indirect, sugestiv cu adagiul latin *Quod erat demonstrandum* (procedeu al retoricii clasice, folosit și de Eminescu).

Avem, astfel, dovada unei *arte de a construi*. Ion Ungureanu a înțeles profund raportul existent între *construire* și gândire, explicat de Heidegger. Cine ne dă de fapt o măsură, se întreba filosoful Ființei și Timpului, cu care să putem măsura esența locuirii și a construirii în toată amploarea ei? Limba, răspunde el ferm, de unde parvine esența unui lucru. Nu omul este stăpânul limbii, ci limba este stăpânul lui în spațiul nefamiliarului (*Unheimische*). „E bine să avem în vedere aspectul îngrijit al vorbirii, dar un asemenea lucru nu duce la nimic, atâta vreme cât în felul acesta continuăm să folosim limba doar ca pe un mijloc de exprimare. Dintre toate chemările latente cărora noi oamenii le putem conferi glas, pornind chiar de la noi, limba este cea mai înaltă și cea care, pretutindeni, este prima” [Martin Heidegger. Originea operei de artă. București, 1982, p. 147].

În tot ce a construit Ungureanu se aplică această măsură ce dă lucrurilor esență, naționalitate și universalitate. Ion Druță l-a definit cu exactitate, în *Literatura și arta*, ca un mare căutător și descifrator de cuvinte (ale limbii materne, a zis el, folosind un „sinonim” al limbii române). Ion Ungureanu a fost și un dascăl, un profesor de română.

I. L. Caragiale spunea, memorabil, că dramaturgia nu e literatură, ci arhitectură, adică o artă a

construirii, mai pregnantă, mai în natura intrinsecă a lucrurilor decât în opera literară. Avem, în acest gen mai special, o construcție nu numai de text ca atare, ci și de vorbire, de eroi, de caractere, de spațiu scenic ce-l configurează pe unul real, istoric, imaginar, fantezist, dar păstrând nota particulară de *mimesis*, care, conform teoriei clasicizate platoniciene și aristoteliene, reprezintă o *imitație* a realității. Fiind martorul multor repetiții, „șnururi”, discuții de dinaintea și după spectacole (cu autorii, cu actorii, cu spectatorii), lua în dezbateri anume modul de a *construi* spectacolul în temeiul „suprasarcinii”, insistând îndeosebi asupra dedesubturilor filosofice, asupra rațiunilor, motivelor ascunse. În afară de spectacolul propriu-zis care trebuia să se producă pe scenă în fața spectatorilor, se realiza, cu deosebită nonșalanță intelectuală, un *spectacol de regie*, care conținea nu doar indicații de joc scenic, ci și incursiuni în arta dramatică, în filosofie, în cultura generală. Cu Ungureanu *locuim* cu adevărat în lumea lui Cehov sau în universul shakesperian. Inegalabil recitator, care nu pune accentul pe anumite cuvinte și expresii, ci pe ideile încifrate textual și subtextual, retrăirea lăuntrică a acestuia, a prezentat la „Vocea Basarabiei” texte fundamentale, texte-program privind istoria neamului românesc, poeme de Eminescu, Vieru, alți creatori. Avea un cult al rostirii aforistice, esențializate, diamantine. Admira, bunăoară, modul plastic în care Eminescu l-a caracterizat, în poemul „Cărțile”, pe Shakespeare:

„Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,  
Prieten blând al sufletului meu;  
Izvorul plin al gândurilor tale  
Îmi sare-n gând și le repet mereu,  
Atât de crud ești tu, ș-atât de moale,  
Furtună-i azi și linu-i glasul tău;  
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe  
Și-nveți ce-un eu nu poate să te-nvețe”.

Shakespeare, construit scenic de Ion Ungureanu, ne oferea anume această deplinătate a personalității sale bazată pe contrapunctarea de stări și tonuri, pe glasul său furtunatic și totodată lin, pe miile de fețe polisemice, care l-a făcut pe Goethe să exclame: „Shakespeare, și nici un sfârșit!”.

O fază aparte a activității regizorale o constituie aducerea în teatru a dramaturgilor noștri autohtoni, mai bine zis, a poezilor și prozatorilor care trebuiau transformați în dramaturgi. Căci ei veneau cu *literatură*, care se cerea recreată, preschimbată în *arhitectură*. Astfel, Constantin Condrea, Aureliu Busuioc, Andrei Strâmbeanu și nu în ultimul rând povestitorul dăruit cu har Ion Druță au devenit autori de teatru, adică de texte montate. Acestuia i-a creat chiar un personaj în „Sfânta sfințelor” pentru a dinamiza

---

acțiunea. Ceea ce se cheamă text *dramaturgic* se construia și se definitiva în teatru, în timpul repetițiilor.

L-am găsit odată pe Andrei Strâmbeanu în scundul său apartament din casa scriitorilor (strada Asachi) cu coala piesei „Minodora” înșirate pe podea în căutarea ordinii scenice. Iar atunci când a vrut să-și publice textul integral al piesei „Radu Ștefan Întâiul și Ultimul”, Aureliu Busuioc a recurs la replicile notate de actori. Ce-i drept, atunci când într-un articol m-am referit la acest episod nostim, mi-a sunat cam supărat pentru această „deconspirare”, la care i-am spus liniștit că și Shakespeare și-a creat piesele la teatrul „Globus”, dar el mi-a răspuns cu spiritul său mucalit: „Ei bine, dar eu nu sunt Shakespeare!”

Dincolo de glume, e de domeniul adevărului că un teatru nu se afirmă numai pe baza „clasice”, oricât de înaltă i-ar fi ștacheta prestigiului artistic. Ion Ungureanu a înțeles și acest lucru esențial și a promovat dramaturgi cu necesarul *spiritus loci*, el însuși fiind înzestrat cu dar literar, cu simțul replicii pe care o rostea cu promptitudine și în diferite circumstanțe.

Membru al Uniunii Scriitorilor, prieten cu Grigore Vieru, cu Petru Cărare, „pământeanul său mateevician”, cu Nicolae Dabija, el a pus și actul scrisului în registrul gravității și slujirii adevărului, al confesionalității sincere. Cu câteva zile înainte de

plecare la cele veșnice, l-am găsit pe o bancă din fața Bibliotecii Naționale încercând să afle cum e corect „fără dor și poate” sau „fără doar și poate”. Știindu-l înzestrat cu simțul umorului, i-am răspuns expeditiv (mă grăbeam la o conferință): prima expresie e în limba moldovenească, iar cea de-a doua e în limba română (deci corectă).

Ion Ungureanu avea, în calitate de ministru, telefon scurt cu Uniunea Scriitorilor. Busturile care se instalau, bibliotecile și librăriile care se deschideau, întâlnirile cu oameni de cultură din Țară, sărbătorile clasicilor erau puse *sans phrase*, adică în mod indiscutabil în agenda sa oficială de lucru. Glumeam cu colegii români că avem și noi un ministru cu „pleșul” în frunte (aluzie la Andrei Pleșu, ministrul Culturii din acea perioadă) și că și cultura noastră trebuie să fie la nivelul ministrului (aluzie la figura lui înaltă). La o aniversare a Sankt Petersburgului am convenit să vorbească despre faptul că dascălul lui Petru cel Mare a fost Nicolae Milescu Spătarul și despre funcția de Renaștere a barocului pe care l-a promovat acesta. A fost o concluzare fructuoasă, constructivă întru cultură.

Ca și Inorogul cantemirian, Ion Ungureanu a fost o figură a înălțimilor.

**Mihai CIMPOI**

## Oleg GARAZ. Canonul muzicii europene. Idei. Ipoteze. Imagini. Colecția: UNIVERSITAS - Muzicologie. 2015

Monografia în cauză este rodul unei cercetări de mai mulți ani în domeniul istoriei muzicii, pornind de la cea a Greciei Antice și până la fenomenele post-modernismului de actualitate imediată. Volumul vizează problemele imense ale formării repertoriului și reformulării sistemului de organizare sonoră, inclusiv cel al formelor, genurilor și stilurilor muzicii savante de tip european. Aceasta este privită în raporturile ei cu tradițiile evanescente ale popoarelor, cultelor și ale realităților vieții muzicale profane, între care și ale celei de concert. Fenomenul canonului muzical european este abordat din perspectivele actualității, dictate de poziția beethovencentristă a muzicianului ce reprezintă filiera respectivă a culturii muzicale mondiale contemporane.

Cartea este alcătuită din trei părți, reflectate în titlu, și conține optsprezece capitole ce etalează modul ingenios în care autorul își organizează comprehensiunea și explicitarea volumului însușit, de extindere exhaustivă, a ideilor, imaginilor și ipotezelor, lansate de cercetătorii reputați din Europa și America de Nord, însoțindu-le, pas cu pas, cu comentarii proprii multiple.

Pornim de la un fundamental *Argument*. Acesta prefățează cartea, adâncindu-ne în procesul plonjării autorului în multidimensionalitatea insondabilă a problemei valorilor în contextual existenței sociale. Canonul musical asigură, conform autorului, accesarea la statutul de simbol sau arhetip în memoria vie milenară, mai puțin în ierarhia unei comunități. Statutul metanarativ al canonului muzical în ipostazele lui consensuale, conjuncturale și de contingență, în mai multe perioade istorice tot mai restrânse a gândirii și a practicilor artistice muzicale, oferă explicarea stării de lucruri în postmodernitatea muzicală. Perioada pe care o trăim, este, în viziunea autorului, sprijinită de multiplele studii enunțate ale savanților cu renume mondial, punctul terminus al unei istorii a canonului musical, în accepția lui ortodoxă, adică iluministă, romantică și modernistă în egală măsură.

Partea întâi fundamentează necesitatea alegerii unui titlu ce, la prima vedere, derutează cititorul, după cum remarcă și criticul de artă Joseph Kerman, vorbind despre canon, repertoriu și istorie a muzicii ca ale uneia dintre artele efemere. Ideile primei



părți planează între dualități contradictorii, cum ar fi: cele două începuturi ale culturii muzicale europene – Antichitatea și Evul Mediu între care oscilează „europenitatea” în corelare a arhetipului la cosmos și la divinitate; după ele în discuție intervin problemele muzicii etapei moderniste și postmoderniste în funcțiile pluridimensionale de *neo* și *retro*.

Partea a doua (capitolele 5-15) prezintă ideea „canonului occidental” de Harold Bloom și conceptul de „canon muzical” și ideea de beethovencentrism al lui Ivan I. Sollertinski. Urmează ipotezele cu câte un număr impresionant de comentarii autoricești privind evoluția dialectică a canonului la diferite etape, de la zămislire în Antichitatea elină la reformulările acestuia în Evul Mediu, Renașterea muzicală, Barocul Bachian, Clasicismul Beethovenian ca proiect al romanticilor, dispersia Romantismului în versiunea Wagneriană, Modernismul în invenția lui Schönberg, etapa postumă/postmodernistă a Canonului musical

---

european și ipoteza finală a medierii între concepția antică și medievală, între simbolul sacralității vieții și cel al sacralității universului.

Partea a treia a monografiei, *Imagini*, din nou este determinată de dualitatea dialectică a tipologiilor și evoluțiilor, precum și aspectelor extrinseci și intrinseci, la fel antinomiilor antic-modern și sacru-profan la hotarele temporale antic-medieval și medieval-renascentist. Acestea sunt succedate de prezentarea problemelor canonului repertorial, dezideratului completitudinii, valorilor receptării, aplicării metodei relativismului dialectic la canonul muzical; la fel nu sunt lăsate în umbră nici problemele căutării canonului feminin și descifrarea abreviatului OWDEM. Toate acele probleme care îi preocupă pe savanții moderni la muchia muzicii și filosofiei la etapa actuală, înainte de formarea istorică a noilor curente de reformulare a viziunilor asupra Artei Eutherpei în noile condiții sociale globalizatoare, la etapa când muzica serioasă europeană cedează pozițiile sale de canon universal absolut. Partea a treia se încheie cu reflecții asupra fenomenului de canon muzical și dialectica paradoxului.

Urmează *Concluziile* profunde, detaliate, multiaspectuale, cu plus de argument fundamentat științific, ce vin să totalizeze cele expuse dintr-un unghi de vedere mai înalt al generalizărilor

reflecțiilor exegetice, între care se înscrie și compatriotul nostru, inițial pianistul chișinăuian Oleg Garaz, care actualmente este în avangarda științei muzicologice din România.

Monografia este înzestrată cu o ponderabilă *Bibliografie* ce conține un număr impunător de monografii, urmate de *Webografie*. Aparte sunt prezentate listele de *Culegeri* și *Articole* în *culegeri*, *Articole* în *reviste*, în *dicționare*, *Teze de doctorat* și *Disertații*. Cartea se încheie cu un voluminos *Index de nume*.

Încă unul dintre atu-urile indiscutabile ale monografiei este modul de organizare fermă, logică, concludentă, cu antrenarea imaginilor vii și a raționamentelor bine chibzuite, rod al cugetărilor profunde ce captivează și conduc cititorul spre înțelegerea finirii fenomenelor culturii, nu și a culturii propriu-zise. Pe umerii titanilor nu urcă doar liliputanii și, oricum, și aceștia au rolul lor în formarea noilor titani și nu merită a fi disprețuiți, istoria scoțând uneori din nebulozitate titani uitați de contemporani – iată impresia generală de după lectura acestui volum important.

Considerăm că studiul „Canonul muzicii europene. Idei. Ipoteze. Imagini” va deveni cartea de căpătâi a tuturor muzicologilor românolingvi, în special a celor care abordează problemele interdisciplinare raportate la istoria, filosofia și sociologia muzicii.

*Elena NAGACEVSCHI*

## LISTA AUTORILOR

AXIONOVA Nadejda, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: n\_axionova@mail.ru

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: vale-riabaras@yahoo.com.mx

BOHANTŢOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

CHIRCEV Elena, doctor, profesor, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, România, e-mail: elena\_chircev@yahoo.co.uk

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: chisvas@yahoo.com

CIMPOI Mihai, academician, profesor universitar, Institutul de Filologie al AȘM, Chișinău, e-mail: cancelarie.ifilolog@asm.md

COCIERU Mariana, doctor în filologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: mcocieru@mail.ru

DULGHERU Elena, doctor în cinematografie și media, București, e-mail: elena.dulgheru@gmail.com

GALAIU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: violinagalaiu@yahoo.com

GARNETT Rodney A., doctor în antropologia culturală, profesor emerit, Universitatea din Wyoming, Laramie, WY, USA, email: rgarnett@uwyo.edu

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: ana\_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: ghilavictor@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, doctor în studiul artelor, profesor, VGIK, Moscova, Federația Rusă, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

IONESCU Adrian-Silvan, doctor în științe istorice, profesor, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, România, e-mail: adriansilvan@hotmail.com

MIRONENCO Elena, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: el\_mironenko@mail.ru

NAGACEVSCHI Elena, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

SZÖNYI Vivien, doctorand, Universitatea din Szeged, Hungaria, e-mail: szonyivivien@gmail.com

TCACENCO Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: violeta\_tipa@yahoo.com

ȚĂRANU Cornel, academician, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj, România, e-mail: corneltaranu@yahoo.com

## LIST OF COLLABORATORS

AXIONOVA Nadejda, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau, e-mail: n\_axionova@mail.ru

BARBAS Valeria, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: valeriabaras@yahoo.com.mx

BOHANTŢOV Alexandru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

CHIRCEV Elena, doctor, professor, "Gheorghe Dima" Academy of Music, Cluj, Romania, e-mail: elena\_chircev@yahoo.co.uk

CHISELIŢĂ Vasile, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: chisvas@yahoo.com

CIMPOI Mihai, academician, university professor, Institute of Philology of the ASM, Chişinău, e-mail: cancelarie.ifilolog@asm.md

COCIERU Mariana, doctor in Philology, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: mcocieru@mail.ru

DULGHERU Elena, Doctor in Cinematography and Media, Bucureşti, e-mail: elena.dulgheru@gmail.com

GALAICU Violina, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GARNETT Rodney A., PhD Cultural Anthropology, Professor Emeritus, University of Wyoming, Laramie, WY, USA, email: rgarnett@uwyo.edu

GHILAŞ Ana, Doctor in Philology, Moldova State University, Chisinau, e-mail: ana\_ghilas@yahoo.com

GHILAŞ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, Doctor in the Study of Arts, professor, VGIK, Russia, Moscow, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

IONESCU Adrian-Silvan, Doctor of Historical Sciences, professor, G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest, Romania, e-mail: adriansilvan@hotmail.com

MIRONENCO Elena, Doctor Habilitat in the Study of Arts, university professor, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, e-mail: el\_mironenko@mail.ru

NAGACEVSCHI Elena, Doctor in the Study of Arts, Senior Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: patrimoniul.cultural.asm@gmail.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

SZŐNYI Vivien, Doctoral Student at the University of Szeged, Hungary, e-mail: szonyivivien@gmail.com

TCACENCO Victoria, Doctor in the Study of Arts, interim university professor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: violeta\_tipa@yahoo.com

ȚĂRANU Cornel, Academician, "Gheorghe Dima" Academy of Music, Cluj, Romania, e-mail: cornel-taranu@yahoo.com

**TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR  
ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE**

**Stimați colegi,**

**Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE AUDIOVIZUALE**

**Considerații generale:**

Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte audiovizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

**Structura lucrărilor este următoarea:**

**I. Adnotare:**

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

**II. Textul lucrării:**

Volumul textului va fi de 0,5 – 0,75 c.a. (20000–30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

**III. Materialul ilustrativ:**

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

**IV. Note și referințe bibliografice:**

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine al-

fabetică. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231].

Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

**Exemple de publicații tipărite:**

**Cărți:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

**Articole în reviste și culegeri:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

**Documente electronice:** Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Exemple de transliterare:** Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaja psihologija. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

**V. Lista abrevierilor**

**VI. Date despre autor:**

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

**Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.**

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spațiu).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor

pentru publicare în Revista ARTA, **Seria Arte audiovizuale**, este 1 iunie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

**Adresa:** Colegiul de redacție – *Revista ARTA Seria Arte audiovizuale*, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 424, Biroul 539, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

**Informații suplimentare pot fi solicitate:**

tel.: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57.

E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patri-moniul.asm.md

## TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues,

**The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute of the Academy of Sciences of Moldova invites you to submit materials for the *Journal of Arts 2017, Audiovisual Arts Series*.**

### General considerations:

The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

### The structure of the work shall be as follows:

#### I. Summary:

The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

#### II. The paper:

The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be sub-

mitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

#### III. Illustrative material:

The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

#### IV. Bibliography:

Bibliographical references shall comply with the requirements of CNAA of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

#### Examples of printed publications:

**Books:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

**Articles in journals and collections:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: *Limba Română*. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

**Electronic documents:** Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (visited 05.02.2015).

**Examples of transliteration:** Semionov V. V. *Filosofiya: itog tysyacheletii. Filosofskaya psikhologiya*. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasil'eva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti starobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniyu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriya*, p. 25-37.

#### V. List of abbreviations

#### VI. Information about the author:

Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

#### Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0.5 author's pages (20.000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* is 1 June. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

**Address:** Editorial Board – *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series*, Cultural Heritage Institute of ASM, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

**Additional information may be requested:** telephone: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57;

E-mail: [arta.redactor2@mail.ru](mailto:arta.redactor2@mail.ru); [arta.redactor2@gmail.com](mailto:arta.redactor2@gmail.com);

Website: [www.artjournal.asm.md](http://www.artjournal.asm.md); [www.patrimoniu.asm.md](http://www.patrimoniu.asm.md)

