

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Categoria A

ART A

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**MUZICĂ
TEATRU
CINEMA**

**Serie nouă
Vol. XXXIII, nr. 2**

Indexată în bazele de date

Scopus, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS),
Directory of Open Access Journals (DOAJ), Central and Eastern European Online
Library (CEEOL), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD),
International Services for Impact Factor and Indexing (ISIFI), ResearchBib

CHIȘINĂU ♦ 2024

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor GHILAȘ – redactor-șef

Dr. Violina GALAICU – redactor-șef adjunct

Acad. Mihai CIMPOI

Dr. hab. Aurelian DĂNILĂ

Prof. Jean-Pierre HAN (Paris, Franța)

Dr. hab. Nelly KORNIENKO (Kiev, Ucraina)

Dr. hab. Natalia KRIVULEA (Moscova, Rusia)

Acad. Gheorghe MUSTEA

Dr. Dumitru OLĂRESCU

Mgr. Maria PISCHLÖGER (Viena, Austria)

Dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Dr. Violeta TIPA

Procesare computerizate și tehnoredactare: *Dragomir ȘARBAN*

Lector (limba română): *Ana FETESCU*

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

Lector (limba rusă): *dr. Ecaterina COJUHARI*

Studiile din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul secției Patrimoniu artistic al Institutului Patrimoniului Cultural, aprobate și recomandate pentru publicare de către Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 6 din 5 decembrie 2024. Studiile cercetătorilor Institutului Patrimoniului Cultural, publicate în acest număr al revistei, au fost elaborate în cadrul Programului de cercetare 170101: „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene (2024–2027)”.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef)... – Chișinău: 2024 – ISSN 2345-1181, 2024: Arte audiovizuale. Muzică, teatru, cinema. Serie nouă. Vol. XXXIII, nr. 2, 2024. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 100 ex.

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2>

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

CUPRINS

◆ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU

Improvizația în muzica de cult de tradiție bizantină 7

Vasile VASILE (România)

*Dimitrie Cantemir – primul muzician român de anvergură europeană.
Reflecții și recunoașteri în cultura occidentală și românească (I)* 13

Victor GHILAȘ

Concertul pentru vioară și orchestră Momente de Ghenadie Ciobanu. Perspectivă naratologică 54

Valeria BARBAS

*Aspecte identitare în muzica electronică din Republica Moldova relevante
în creația compozitorului Mihail Afanasiev* 67

Victoria TCACENCO

Digital turn in pop music from the Republic of Moldova: some observations 71

Ecaterina GÎRBU

Trenule for viola and cimbalom by Igor Iachimciuc: compositional and stylistic particularities 77

Юлия РОМАНЕНКОВА, Наталья УРСУ (Ukraina)

Образ музыканта в творчестве украинских художников династии Пугачевских 82

Alexandr VITIUC

The First Mass Produced Bases (1950s) 91

◆ ARTA TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Ana GHILAȘ

Teatrul de forme mici: tipologii și paradigme 98

Elena DULGHERU (România)

Valori identitare și memorie culturală în cinematografia kârgâză contemporană 105

Anca Doina CIOBOTARU (România)

Destine teatrale ieșene 111

Anna KRÓLICA (Polonia)

Landscapes of death 115

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ, TELEVIZIUNE

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Nicolae Esinencu – liderul spiritual al filmului moldovenesc la sfârșit de mileniu 124

Dumitru OLĂRESCU

Coordonate estetice și valențe identitare în cultura media 130

Violeta TIPA

Imaginea fântânii în filmele inspirate din opera lui Ion Creangă 135

Alexandru BOHANȚOV

Poetica narațiunii în filmul documentar de eveniment 141

◆ **DEBUTURI**

Damian SPINEI (România)

Cântecul propriu-zis, gen liric neocazional 146

Nina ERMICIOI

Innovations in metacognitive strategy for developing actor's plasticity. Case study 152

◆ **ANIVERSĂRI**

Filmul ca împlinire sîpirituală. In honorem Ana-Maria Plămădeală (Ana GHILAȘ) 160

◆ **IN MEMORIAM**

Teodor ZGUREANU 1939-2024 (Emilia MORARU) 162

◆ **EVENIMENTE ȘTIINȚIFICE**

Ana GHILAȘ. Teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie susținută la Institutul Patrimoniului Cultural 166

Prezentarea cărții „Constantin Bălan: ipostazele artisticului” de Violeta Tipa la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți (Natalia GRĂDINARU) 168

◆ **APARIȚII EDITORIALE**

In memoriam Maria Mierluț, actriță și regizoare „Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț” de Toma Hogeia (Violeta TIPĂ) 170

Lista autorilor 173

Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale 175

CONTENTS

◆ MUZICAL ART

Violina GALAICU

Improvisation in religious music of Byzantine tradition 7

Vasile VASILE (Romania)

Dimitrie Cantemir – the first Romanian musician of European magnitude.

Reflections and recognitions in Western and Romanian culture (I) 13

Victor GHILAŞ

Moments – concerto for violin and orchestra by Ghenadie Ciobanu. Narratological perspective 54

Valeria BARBAS

Identity Aspects in Electronic Music from the Republic of Moldova as Reflected

in the Works of Composer Mihail Afanasiev 67

Victoria TCACENCO

Digital turn in pop music from the Republic of Moldova: some observations 71

Ecaterina GÎRBU

Trenule for viola and cimbalom by Igor Iachimciuc: compositional and stylistic particularities 77

Julia ROMANENKOVA, Nataliya URSU (Ukraine)

The image of a musician in the works of Ukrainian artists of the Pugachevsky dynasty 82

Alexandr VITIUC

The First Mass Produced Bases (1950s) 91

◆ THEATRICAL ART

Ana GHILAŞ

The theater of small forms: typologies and paradigms 98

Elena DULGHERU (Romania)

Identity Values and Cultural Memory in Contemporary Kyrgyz Cinema 105

Anca Doina CIOBOTARU (Romania)

Iasi theatrical destinies 111

Anna KRÓLICA (Polonia)

Landscapes of death 115

◆ CINEMATOGRAFIC ART AND TELEVISION

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Nicolae Esinencu – the spiritual leader of Moldovan cinema at the end of the millennium 124

Dumitru OLĂRESCU

Aesthetic coordinates and identity valences in media culture 130

Violeta TIPA

The image of the well in the films inspired by Ion Creangă's works 135

Alexandru BOHANȚOV

The poetics of narrative in the event documentary film 141

◆ DEBUTS

Damian SPINEI (Romania)

The song itself, non-casual lyrical genre. 146

Nina ERMICIOI

Innovations in metacognitive strategy for developing actor's plasticity. Case study 152

◆ ANNIVERSARIES

The film as spiritual fulfillment. Ad honorem Ana-Maria Plămădeala (Ana GHILAȘ) 160

◆ IN MEMORIAM

Teodor ZGUREANU 1939-2024 (Emilia MORARU). 162

◆ SCIENTIFIC EVENTS

Ana GHILAȘ. PhD thesis in the study of arts and culturology defended at the Institute of Cultural Heritage . . 166

Presentation of the book "Constantin Bălan: artistic poses" by Violeta Tipa at "Vasile Alecsandri" National Theater in Bălți (Natalia GRĂDINARU) 168

◆ EDITORIAL NEWS

In memoriam Maria Mierluț, actress and director "Păpușa eram eu - Omul de teatru Maria Mierluț" / "The puppet was me - The theatre person - Maria Mierlut" by Toma Hogeia (Violeta TIPPA) 170

List of collaborators. 174

Terms and conditions for the publication of materials in the Journal "ARTA". Audiovisual arts series . . . 176

IMPROVIZAȚIA ÎN MUZICA DE CULT DE TRADIȚIE BIZANTINĂ

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.01>

Rezumat

Improvizația în muzica de cult de tradiție bizantină

Sursele care au alimentat muzica sacră bizantină, în mare parte orientale, ca și oralitatea multiseclară a circulației ei, au făcut ca această artă să dețină un spectru vast și bogat de forme improvizatorice. Spiritul improvizatoric se manifestă în special în intonarea solistică și în idiomurile melodice mai evoluat, adică în cântarea stihirică și papadică, dar și cântarea irmologică lasă psaltilor o marjă pentru contribuție individuală și invenție.

În toate culturile muzicale tradiționale – și cu atât mai mult în muzica bizantină – improvizația pleacă de la tipare statuate, legi prestabilite, parametri de respectat. În primul rând, monodia bizantină presupune fixarea procedurilor improvizatorice pe un cadru modal precis. Imnodul și interpretul își vor grefa adaosurile/retușările pe formulele inițiale, mediane și finale ale ehului ales, respectând totodată prescripțiile stilului (irmologic, stihiric, papadic) și genului (diatonic, cromatic, enarmonic) aferent.

Îndelungata practică a inserțiilor improvizatorice (componistice, interpretative) a împropătat continuu discursul monodic bizantin, i-a cultivat apetitul pentru elocința melodică, traseele sonore alambicate, ornamentarea generoasă și polimorfă, culorile și nuanțele modale savuroase.

Cuvinte-cheie: muzica de cult bizantină, spirit improvizatoric, cântarea stihirică și papadică, inserții improvizatorice componistice și interpretative, elocința melodică, ornamentare generoasă, versatilitate modală.

Summary

Improvisation in religious music of Byzantine tradition

The sources that fueled Byzantine sacred music, mostly oriental, as well as the multi-secular orality of its circulation, made this art possess a vast and rich spectrum of improvisational forms. The improvisational spirit manifests itself especially in the solo intonation and the more evolved melodic idioms, i.e. in the stihiric and papadic singing, but also the irmologic singing leaves the psalmists a margin for individual contribution and invention.

In all traditional musical cultures - and even more so in Byzantine music - improvisation starts from established patterns, predetermined laws, and parameters to be respected. First of all, the Byzantine monody presupposes the fixation of improvisational procedures on a precise modal framework. The hymnist and the performer will graft their additions/retouches on the initial, middle and final formulas of the chosen ihos while respecting the prescriptions of the given style (irmologic, stihiric, papadic) and genre (diatonic, chromatic, enharmonic).

The long practice of improvisational insertions (compositional, interpretative) has continuously refreshed the Byzantine monodic discourse, has cultivated its appetite for melodic eloquence, refined melodic sound paths, the generous and polymorphic ornamentation, the colors and savory modal nuances.

Keywords: Byzantine religious music, improvisational spirit, stihiric and papadic singing, compositional and interpretive improvisational insertions, melodic eloquence, generous ornamentation, modal versatility.

Se știe că improvizația este o modalitate de travaliu intens valorizată de arta muzicală din trecut și din prezent, în diverse ecuații structurale și stilistice. Felul în care a fost omologată această modalitate de către cântarea bizantină merită o atenție specială și asta pentru că avem de a face cu o cultură extrem de reglementată, aservită prescripțiilor tradiției, fondului doctrinar și ritualic ortodox.

Cântarea liturgică trebuie să fie conformă canonului ca aspect 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 din 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 conduita 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. Cu toate acestea, muzica de sorginte bizantină nu s-a putut dispensa de resursele expresive ale improvizației. În studiul de față ne-am propus să dezbaterem subiectul, trasându-i liniile de forță, conturându-i aspectele esențiale și punctând teritoriile problematice neexplorate sau explorate insuficient.

La modul ideal, o prezumtivă sistematizare a demersului ar presupune analiza fenomenului în plan vertical, diacronic, urmărind pe firul istoriei cum și-a adjudecat cântarea bizantină arsenalul improvizatoric, și pe orizontală, evaluând ponderea și rolul improvizației în formele, genurile, stilurile acreditate. Dar, la concret, e dificil să separi cele două recursuri și vom aborda binomul monodie bizantină – improvizație, folosind o optică combinată.

Cercetarea trebuie să scruteze, mai întâi, sursele care au alimentat muzica religioasă bizantină. Una dintre surse este sinagoga ebraică, din care au fost preluați psalmii și imnurile, precum și modul de cântare a acestora. În special intonarea de psalmi – psalmodia – s-a infiltrat masiv în muzica noului Credo, devenind una dintre formele preferențiale ale acesteia. Tot din cultul ebraic provin și aleluarele, formulele melismatice descendente din vocalizările pe cuvântul cu statut de refren „aleluia”. Acestea din urmă s-au dovedit a fi un agent al varietăților de tip improvizatoric în cântarea liturgică primară.

O altă sursă este identificată în vechile culturi muzicale asiatice și egiptene, cu un procentaj incert de participare a fiecăreia. Se remarcă totuși obolul Siriei, această zonă furnizând creștinătății din primele veacuri o bogată literatură poetico-muzicală cultă, precum și personalități muzicale de excepție – imnografi și teoreticieni. Aici, pe terenul creativității individuale, digresiunile improvizatorice au putut germina și prolifera în voie.

Un aport substanțial la coagularea muzicii de cult creștine a fost adus de tradiția elenă. Urme ale influenței grecești s-au depistat în semiografia

muzicală protobizantină (trebuie invocate meritele grecilor în elaborarea notației ecfonetice, dar și faptul că cel mai vechi document de muzică creștină, imnul de la Oxirinchos, Egipt, folosește scrierea alfabetică grecească), în metrica imnografiei timpurii (fenomen explicat prin faptul că, după oficializare, în secolul al IV-lea, dreapta credință începe să fie slujită și de prozeliți înstăriți, trecuți prin înaltele școli de cultură elenă, ei transferă tiparele prozodice însușite acolo în noua poezie imnografică), în repertoriul cultic uzual (la acest capitol se citează melodia epitafului lui Seikilos, ce se regăsește cu text latin printre cântările gregoriene, precum și alte două melodii încreștinate – imnurile către Soare și către Nemesis ale lui Mesomedes).

În lumina problematicii acestui expozeu, ne interesează strămoașa notației ecfonetice, semiografia prozodică a lui Aristofan din Bizantium (sec. II î. Hr.). Semnele inflexionale inventate de Aristofan, folosite ca ghid în declamație, au fost mai târziu aplicate la ceea ce s-a numit *lectio solemnis* – citirea expresivă a textelor scripturistice. De aici descinde scrierea ecfonetică care este, din punct de vedere muzical, o notație rudimentară, incapabilă să fixeze intervalele melodice sau înălțimea exactă a sunetelor. Neumele ecfonetice au o funcție mnemotehică, adică rostul de a aminti interpretului „o anumită formulă melodică pe care o știa de mai înainte” [7, p. 330], și este lesne să întrezărim aici fisura prin care i se permite elementului improvizatoric să se insinueze în discursul muzical protocreștin.

Or, cântarea pre- și protobizantină are, pe lângă rădăcini culte și cultice, și un substrat profan – muzica tradițională a diverselor popoare, atât a celor pe teritoriul cărora s-a născut religia creștină, cât și a celor care au îmbrățișat-o. Aici, la capitolul transfer de procedee improvizatorice din diferite arealuri, ar fi multe de semnalat și de cercetat, dar vom insista, în special, asupra contribuției locuitorilor spațiului carpatin. Am demonstrat cu o altă ocazie că, încă înainte de începutul erei creștine, geto-dacii cotizaseră deja la instituirea a ceea ce se desemnează prin „tradiție elenă”, dar este, de fapt, „sinteza muzicală traco-greco-romană” [11, p. 52]. Mai apoi, în primele secole după Hristos, muzica religioasă protocreștină, articulată deja ca entitate distinctă, vine în contact și se interferează cu practicile muzicale locale, această osmoză marcând ambii termeni ai relației. Cercetătorii perioadei [6, p. 53] afirmă că

ctitorii religiei creștine din perimetrul danubian au suprapus textele sfinte pe melodii străvechi, familiare populației proaspăt creștinate, și totodată, au prelucrat figurile melodice creștine în sensul apropierei lor de ritmo-intonația folclorică. Romeo Ghircoiașiu [8, pp. 68-69], pornind de la premisa altoirii creștinismului pe rituri și credințe indigene anterioare (sărbători încreștinate precum Rusaliile, Floriile, Calendele o demonstrează cu prisosință), ajunge să afirme că peanele, bocetele, imnurile păgâne sau epodele au intrat în manifestările cultice protocreștine ale dacilor. De rând cu aceste împrumuturi directe el semnalează și altele, mediate, imnografia cultului incipient asimilând intens „moduri, ritmuri, formule și imagini melodice proprii limbajului muzical al maselor” [8, p. 69]. Nuanțând ideea joncțiunii cântului protocreștin cu tradiția locală, George Breazul întrevide un posibil spor formal și caracterologic adus de cea din urmă celei dintâi: improvisația extatică, izvorâtă din entuziasmul tragic și potențată de fervoarea rugăciunii autentice [apud 3, p. 39].

Este cazul să abordăm, din unghiul de vedere ales și fomele, genurile, modalitățile de interpretare ale cântării creștine timpurii, alias protobizantine. În practica muzicală din zorii creștinismului se diferențiază trei categorii de cântări (denumite în literatură de specialitate și forme de cântare sau genuri): psalmii, împrumutați din sinagoga ebraică, imnurile, provenind din cărțile Vechiului și Nouului Testament și cântările spirituale (sau duhovnicești), care sunt creații poetice și muzicale ale noilor adepți. Însemnele stilistice ale acestor forme timpurii ne vor edifica asupra latențelor lor improvisatorice.

Astfel, psalmul reprezintă o „declamație muzicală apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului” [7, p. 396]. Psalmodia (intonarea de psalmi) „urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogățit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, prefigurare ce este proprie fiecăreia dintre cele trei secțiuni ale psalmului: initium, mediatio sau pausa și terminatio sau punctum” [Ibidem]. Or, în ocazii speciale, melodia psalmului putea devia de la recitarea silabică, intrând pe terenul cântării melismatice [1, p. 226].

Imnul este mai evoluat sub aspect melodic, spectrul tipurilor sale incluzând și melodii simple, silabice, și configurații melodice dozat sau chiar intens ornamentate [6, p. 65; 1, p. 226]. La cealaltă

extremă în raport cu psalmul (și psalmodia) cântecul spiritual face uz de expresia melodică accentuat melismatică. Dezvoltându-se din vocalizările pe aclamația „Alleluia” (aclamație împrumutată de la practicile sinagogii, unde se atașa ca refren unor psalmi), cântecul spiritual a adoptat mai întâi forme melodice moderat-ornamentale, spre a și le adjuca mai apoi – nu fără contribuția popoarelor orientale încreștinate – pe cele hiperornamentale, numite „jubilații” [Ibidem]. Cântarea bogat melismatică, desfășurată pe un număr redus de silabe, dizolvă inteligibilitatea textului, or, pentru beatitudinea religioasă pe care o exteriorizează, verbalizările nici nu sunt necesare.

E limpede că improvisația se simte în largul ei în cântecul spiritual, deși nici psalmul, și mai ales imnul, nu o repudiază. Formele muzicale protocreștine vor deveni în timp modalități de cântare: psalmodică, imnologică, aleluiatică. Acestea împrumută însemnele stilistice polarizatoare ale cântărilor din care descind.

Sintagma „modalități de cântare” trimite, totodată, spre o altă împărțire a cântecului liturgic primar, împărțire ce reiese din factura actualui interpretativ. Monodia protobizantină putea fi executată de un solist (cântarea solistică) sau de cor (cântarea corală), putea fi destinată dialogului dintre două coruri (cântarea antifonică), precum și dialogului dintre solo și cor (cântarea responsorială). Toate aceste „maniere discursive” [10, p. 45] pot fi identificate, pe de o parte, în țesătura ceremonialurilor cultice pre- și protocreștine (mosaic, egiptean, sirian etc.), pe de alta – în tradițiile muzicale ale tuturor etniilor încreștinate.

Desigur, dacă vom pune în cumpănă deschiderea către gândirea improvisatorică a celor două filoane – cultic și laic, cel din urmă va avea câștig de cauză. Ni se pare evident că mediul discursiv propice improvisației este cântarea solistică, dar și celelalte modalități de intonare (în special cântarea responsorială), o presupun și o admit, în cantumuri diferite, ce se modifică în funcție de zonă geografică sau tronson evolutiv.

Din formele/genurile muzicale pre- și protobizantine se vor dezvolta formele/genurile imnografice bizantine: troparul, condacul și canonul. Le vom face o succintă prezentare pentru a evalua în ce măsură și cum gravitează ele spre arsenalul expresiv al improvisației.

Așadar, *troparul* este „cea mai veche, mai mică, mai simplă și mai importantă totodată formă imnografică încheată unitar prin dezvolta-

rea unei invocații, aclamații sau exclamații...” [7, p. 501]. Se vehicula, la început, ca rugăciune cântată (prozaică), inserată printre versetele psalmilor. Din secolul al V-lea este consemnată varianta versificată. Aceasta se păstrează în limba greacă, în timp ce transpuerile alolingve recur, iarăși, la proza poetică.

Troparele ilustrează, în egală măsură, relevanța doctrinară a imnologiei bizantine, textele conținând, adesea, explicitarea unor dogme (privind nașterea, moartea și învierea Mântuitorului, sacrificiul Născătoarei de Dumnezeu, perihoreza intratinitară, martiriul ș.a.), și virtuțile ei estetice (în sensul special al esteticii ecleziastice, în care frumosul e părtaș la Iconomia Mântuirii).

Printre însemnele stilistice [4, pp. 424-425; 10, p. 87; 12, pp. 99-104; 6, p. 66; 2, pp. 713-718] ale troparului se numără: melodia silabică, derulată în tempou viu, desfășurată prin fraze melodice lapidare, propice memorizării rapide. Forma consacrată este monostrofa; troparul o împrumută și derivatei sale mai târzii – stihirei. Stihira este sinonimă cu troparul în perioada când acesta avea formă versificată. Genul presupune interpretarea de grup în ipostazele: cânt integral (coral), cânt antifonic, refren coral al cântului responsorial.

O altă unitate imnografică importantă este *condacul*, cândva formă muzical-poetică dezvoltată, astăzi o reducere care păstrează locul tipiconal, funcția și tematica anterioarei sale. Din vechea structură a condacului, care reprezenta un poem imnografic amplu (18-30 de strofe, de fapt, stanțe sau tropare scurte, având același număr de versuri și respectând același tipar metric) se păstrează astăzi – în cărțile de cult și în uzul liturgic – doar două strofe: cuculionul, asupra căruia a trecut denumirea de condac, și irmosul (actualmente se citește), vehiculat cu denumirea de icos. În sfera tematicii și cea a mijloacelor stilistice [6, p. 66; 12, pp. 105-107] condacul vădește multiple similitudini cu troparul, celebrând diverse momente din viața Mântuitorului, a Sfintei Fecioare, a sfinților creștini și înveșmântând conținutul poetic în haina melosului irmologic. Doxologicul se îmbină aici cu omilia și rugăciunea. Se cere remarcată, totodată, accentuarea elementului dramatic, dialogal în texte, cu repercusiuni asupra planului muzical. Acestea din urmă se concretizează în acreditarea formelor responsorială și antifonică de interpretare. Pentru că se va fi structurat după modele siriene, condacul propulsează la cote noi cântarea solistică, solistului (psaltului sau preotu-

lui) încredințându-i-se intonarea materialului de bază (a strofelor), iar corului (celorlalți psalți sau masei credincioșilor) revenindu-i răspunsul-refren (așa-zisul efimnion).

După mai multe secole de supremație condacul va ceda locul *canonului* – cea mai amplă formă imnografică și ultima în ordinea apariției (secolul al VII-lea). Canonul (etimologia grecesc se traduce prin regulă, normă, îndreptar [12, pp. 111-112; 10, p. 15; 7, p. 76; 2, p. 720]) este, în esență, „expresia unei alcătuirii strofice complexe care subsumează mai multe forme strofice mari (9 ode, spre exemplu), care, la rândul lor, sunt alcătuite fiecare din mai multe strofe mici (tropare, catavasii etc.)” [10, p. 16].

Canonul reafirmă registrul dogmatic al ascendenților săi (troparul, condacul), pedalând, mai ales, pe ideatica eshatologică, potențând componenta mistică, precum și starea de interiorizare. Această formă renunță la factura omiletică, proprie condacului, augmentând, în schimb, elementul dramatic, dialogal și vorbirea directă.

În plan muzical, canonul aduce o substanțială diversificare melodică, aceasta datorându-se și pluralității melodiilor antrenate (corespunzătoare numărului de ode), și transcenderii structurii silabice (irmologice), acreditării stilului melismatic-vocalizant. În binomul muzică – text accentul se deplasează pe muzică, alcătuitorul de canoane trebuind să posede un simț muzical aparte și multiple abilități componistice. Și nu doar actul compunerii, ci și cel al interpretării canonului reclamă responsabilități sporite, fapt care a determinat apariția unor cântăreți specializați, însărcinați cu conducerea cântării canoanelor, numiți canoanari.

Totalizând, se poate observa cum disponibilitatea pentru resursele improvizăției crește gradual de la o formă imnografică la alta, fiind modestă în cazul troparului, considerabilă în cazul condacului și indispensabilă, esențială pentru canon.

În analiza formelor imnografice bizantine am și acroșat problema idiomurilor melosului liturgic, dar se cuvine să-i acordăm un pasaj aparte. Dintre cele patru idiomi (sau stări) ale monodiei bizantine două – cântarea recitativă și irmologică – au sintetizat experiența cântării în grup, iar altele două – cântarea stihirică și papadică – s-au urzit pe temeiul intonării solistice.

Cântarea cultică *recitativă* explorează expresia muzicală situată la granița dintre declamație și intonare melică. Între cele două variante extreme

– recto-tono și cvasi-cantando – există mai multe ipostaze ale recitativului, care, în toate cazurile, este într-o strânsă dependență intonațională, ritmică și formală față de textul literar. „Recitativul vine în muzica bizantină de azi din vechi practici în genul psalmodiilor și litaniilor – forme elementare, nedezvoltate –, mai precis din cântarea ecfonetică de la începuturile acestei arte” [9, p. 110].

Cântarea *irmologică* se axează pe o melodie silabică, monoritmă, derulată în tempou viu. Linia melodică are un contur simplu, neornat; se constituie din succesiuni intervalice treptate. Fluxul sonic se mișcă în albia unor moduri infraoctavante, pedalând pe centrii modali.

Melodia *stihirică*, care reflectă un moment de interiorizare și contemplație, poate fi recunoscută după tempoul lent, unduirea de cantilenă, arcurile de frază plastice. Firul melodic e înfrumusețat cu broderii sonore de diverse configurații, totuși, ornamentarea nu e excesivă, ci dozată. În cântarea stihirică pasajele silabice alternează cu cele melismatice, ceea ce imprimă și ritmicii un caracter ambiguu: ea ascultă, „pe de o parte, de factura prozodică a textului literar, iar pe de alta... de accentele de natură strict muzicală...” [9, p. 115]. În cadrul desemnat de coordonatele stilului stihiric interpretul are suficientă libertate de modelare a melosului.

Cântarea *papadică* se deosebește de celelalte prin exuberanța ornamentală. Echilibrul muzică-text, caracteristic idiomului stihiric, e sacrificat aici pentru a se afirma supremația componente muzicale. Inserțiile de vocalize ample, cu un conduct melodic întortocheat, subminează coerența șirului verbal, care aproape că se pierde în luxurianța melismatică. Cântarea papadică creează impresia unei curgeri sonore lente și sinuoase ce traversează spații vaste atât pe verticală (ambitusul vocalizelor poate atinge disdiapazonul), cât și pe orizontală (cântarea papadică e o cântare extinsă, de durată). Printre semnele distinctive ale cântării în stil papadic este și dezinvoltura ritmică pronunțată, și flexibilitatea modală. Fluxul fonic își permite diverse și atractive digresiuni modulante. Melodia papadică surprinde o stare extatică și euforică, provocată de apropierea imaginărilor de Divinitate.

Observăm cum marja inventivității personale – a melodului, a interpretului – urcă de la un idiom la altul, atingând cote maxime în cântarea papadică.

La final câteva observații pe post de concluzii.

Izvoarele care au alimentat muzica sacră bizantină, în mare parte orientale, ca și oralitatea multiseclară a circulației ei, au făcut ca această artă să dețină un spectru vast și bogat de forme improvizatorice.

Spiritul improvizatoric se manifestă, în special, în intonarea solistică și idiomurile melodice mai evaluate, adică în cântarea stihirică și papadică, dar și idiomurile recitativ și irmologic admit contribuția individuală și invenția.

În toate culturile muzicale tradiționale – și cu atât mai mult în muzica bizantină – improvizarea pleacă de la tipare statuate, legi prestabilite, parametri de respectat.

În primul rând, monodia bizantină presupune fixarea procedurilor improvizatorice pe un cadru modal precis. Imnodul și interpretul își vor grefa adaosurile/retușările pe formulele inițiale, mediane și finale ale ehului ales, respectând totodată prescripțiile stilului (irmologic, stihiric, papadic) și genului (diatonic, cromatic, enarmonic) aferent. Formulele modale sunt, în viziunea lui Gheorghe Ciobanu, „adevărate «prefabricate» moderne, melodia luând ființă pe baza lor, așa cum se întâmplă și în *maqamul* perso-arab, *raga* indiană, ca și în unele creații de tipul *horei lungi* din folclorul românesc” [5, p. 352].

Improvizarea poate fi brodată pe canavaua unui singur mod, și în acest caz ea este monomodală, sau pe fondul mai multor moduri, accesate prin intermediul modulației, și atunci ea este plurimodală.

Îndelungata practică a inserțiilor improvizatorice (componistice, interpretative) a făcut ca muzica sacră bizantină să-și adjudece forme melodice generoase, trasee sonore alambicate, ornamente diverse și polimorfe, culori și nuanțe modale neobișnuite.

Potențialul expresiv al improvizății fortifică și îmbospătează resursele discursului monodic bizantin, îi conferă un plus de rafinament, îi oferă deschideri și posibilități noi.

Referințe bibliografice:

1. Boțocan M. Originea muzicii bizantine. În: Byzantion. Vol. II. Iași: Academia de Arte „George Enescu”, 1996, pp. 219-230.
2. Braniște E. Liturgica generală. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.

3. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. Vol. I. Chișinău: Editura Lumina, 1993.
4. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1974.
5. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1979.
6. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1973.
7. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura științifică și enciclopedică, 1984.
8. Ghircoiașiu R. Contribuții la istoria muzicii românești. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1963.
9. Giuleanu V. Melodica bizantină. București: Editura Muzicală, 1981.
10. Timaru V. Dicționar noțional și terminologic. Prolegomene ale unui curs de analiză muzicală. Oradea: Editura Universității, 2002.
11. Varga O. Tracul Orfeu și destinul muzicii. București: Editura Muzicală, 1980
12. Vasile V. Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească. Vol. I. București: Editura Interprint, 1997.

Violina Galaicu
e-mail: violina.galaicu@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-6449-9455>

Vasile VASILE

**DIMITRIE CANTEMIR – PRIMUL MUZICIAN ROMÂN
DE ANVERGURĂ EUROPEANĂ. REFLECTĂRI
ȘI RECUNOAȘTERI ÎN CULTURA OCCIDENTALĂ
ȘI ROMÂNEASCĂ (I)**

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.02>

Rezumat

**Dimitrie Cantemir – primul muzician român de anvergură europeană.
Reflectări și recunoașteri în cultura occidentală și românească (I)**

Dacă veacurile anterioare, începând cu secolul lui Dimitrie Cantemir s-au axat pe ideile filosofice, istorice, orientaliste, etnologice, literare etc. ale savantului, secolul al XX-lea a adus sub lupa cercetării figura muzicianului Dimitrie Cantemir, în multiplele sale ipostaze: interpret muzical, teoretician al muzicii, creator al unui sistem semiografic muzical, profesor, muzicolog, autor de antologii muzicale și, de fapt, primul muzician român de anvergură europeană, recunoscut ca atare în cultura occidentală.

Am pornit de la premiza la care subscriu și alți specialiști: că Dimitrie Cantemir este în aceeași măsură muzician, ca și istoric, orientalist, filosof sau literat.

Prezentul demers muzicologic și culturologic integrează recente descoperiri ale manuscriselor cantemiriene ce ating numărul de aproximativ 200. El vrea să dea măsura activității muzicale a ilustrului precursor rămas în umbră în ciuda lansării unor melodii cantemiriene în circuitul muzical european (inclusiv în creația mozartiană) și a faptului că numele său este citat în multiple ediții occidentale de profil.

În aceste condiții, studiul propus se extinde asupra aspectelor inedite ale activității muzicianului Cantemir, ca reprezentant de marcă al muzicii universale și românești. Din ultima perspectivă este semnalată înscrierea lui Cantemir în constelația marilor psalți români: Mihalache Protopsaltul, Vasilache Protopsaltul, Ianuarie Cântărețul, Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Opera sa ne oferă importante observații privind particularitățile muzicii liturgice românești și referiri la eșafodajul său teoretic.

Este reliefată activitatea sa interpretativă la tanbur și ney, contribuția sa la conturarea organologiei muzicale, extinderea considerațiilor asupra repertoriului folcloric românesc, diversitatea genurilor și speciilor acestui strat cultural.

Cuvinte cheie: enciclopedist și savant polivalent, ipostazele muzicianului Dimitrie Cantemir, manuscrise cantemiriene, teoretician și practicant al muzicii turcești, contribuții la studiul folclorului românesc, contribuții la studiul muzicii liturgice românești.

Summary

**Dimitrie Cantemir – the first Romanian musician of European magnitude.
Reflections and recognitions in Western and Romanian culture (I)**

If the previous centuries, starting with the one Dimitrie Cantemir lived in, focused on the philosophical, historical, orientalist, ethnological, literary, etc. ideas of the scholar, the XX century brought under the magnifying glass the figure of the musician Dimitrie Cantemir, in his multiple poses: musical performer, music theorist, creator of a musical semiographic system, professor, musicologist, author of musical anthologies and, in fact, the first Romanian musician of European magnitude recognized as such in Western culture.

We started from the premise to which other specialists also subscribe and namely: Dimitrie Cantemir is as much a musician as a historian, orientalist, philosopher or writer.

The present musicological and culturological paper integrates the recent discoveries of Cantemirian manuscripts, which reach the number of approximately 200. It aims to add weight to the musical activity of the illustrious precursor that remained in the shadows, despite the release of some Cantemirian songs in the European musical circuit (including in Mozart's creation) and the fact that his name is quoted in multiple specialized Western publications.

Under these conditions, the proposed study expands on the novel aspects of the activity of the musician Cantemir as a brand representative of universal and Romanian music. From the latter perspective, Cantemir

is inscribed in the constellation of the great Romanian psalmists such as: Mihalache Proto-psalmist, Vasilache Proto-psalmist, Ianuarie the Singer, Macarie the Hieromonk and Anton Pann. His works offer us important observations regarding the particularities of Romanian liturgical music and references to its theoretical framework.

His interpretative activity on the tanbur and ney, his contribution to shaping musical organology, the expansion of considerations on the Romanian folk repertoire, the diversity of genres and species of this cultural layer are highlighted.

Keywords: polymath and polyvalent scholar, poses of the musician Dimitrie Cantemir, Cantemirian manuscripts, theoretician and practitioner of Turkish music, contributions to the study of Romanian folklore, contributions to the study of Romanian liturgical music.

„De la succesul mondial al romanului lui Bram Stoker, renumele voievodului muntean Vlad Țepeș, alias Dracula, l-a condamnat la uitare pe Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei, prima mare personalitate intelectuală a românilor care și-a croit drum în cultura europeană” [1, p. 11], constata în deschiderea recente sale cărți istoricul literar Ștefan Lemny, specialist în istoria culturii secolului al XVIII-lea.

Tricentenarul Dimitrie Cantemir este serbat de cei ce simt românește și iubesc cultura română, dar și de specialiștii străini care-i recunosc dimensiunile, între extremele protocroniste susținute de însuși Ceaușescu și cele antiprotocroniste ale cărui lieder rămâne de departe nu un „scriitor de ficțiuni” – cum a fost numit de unii „noul Roller al României”, premiat de președintele Ungariei, pentru „merite culturale”, ci securistul încadrat de documentele CNSAS printre „brigadierii Securității”, care crede că istoria noastră ar fi, de fapt, un ansamblu de mituri. Mistificatorul zilelor noastre se ia la trântă cu cerberul comunist, pentru a cărui realegere în 1989 a fost desemnat de bob-ul Facultății de istorie din București, pentru a-i face propaganda necesară „realegerii”. Facultatea pe care a urmat-o purta doar în titlu cuvântul istorie, ea fiind în realitate facultatea de socialism științific la care nu te puteai înscrie dacă nu aveai carnet pcr!

Analfabetul funcțional, „geniul Carpaților”, nu avea capacitatea de a aprecia conținutul a ceea ce trebuia să citească, dar îi gădila în mod plăcut auzul la textul pe care l-a prezentat la aniversarea a trei secole de la nașterea lui Cantemir, crezând că membrul Academiei din Berlin e un „tovarăș și un „susținător” al naționalismului exacerbat: „Dimitrie Cantemir de la a cărui naștere se împlinesc anul acesta 300 de ani – care va fi sărbătorit așa cum se cuvine de întregul popor – a demonstrat pentru prima dată, pe bază de date istorice, de cultură, de limbă și de obiceiuri că muntenii, moldovenii și transilvănenii din cele trei principate formează un singur popor – poporul român”.

Un recent articol semnat de Vasile Spiridon reamintește faptul că „în timpul comunismului relația de prietenie dintre Dimitrie Cantemir și Petru cel Mare a constituit prilejul unei deșănțate propagande, prin care se slăvea trăinicia prieteniei de veacuri existentă între cele două popoare vecine” [2, p. 6].

Noul Roller îi condamnă pe românii care „l-au meritat pe Ceaușescu” și consideră că marxismul „a îmbogățit istoriografia românească fără să dilueze accentul său național și patriotic” – după cum încerca să-i mintă și pe ascultătorii americani și europeni în „vizitele de lucru”, aprobate de Securitate, pentru a duce „până-n depărtarea zării” miturile României ceașiste și numele celui „mai iubit și cel mai ascultat”. Numărându-se printre „brigadierii Securității”, cameleonul navelist, reprezentant al „naționalism-comunismului deșănțat” – cum l-a numit Vladimir Tismăneanu – Lucian Boia – a fost proiectat în vârful Congresului internațional de Științe istorice din 1980, deschis de nimeni altul decât de Nicolae Ceaușescu, pe care-l elogia atunci și cu alte prilejuri, pentru „orientarea curentului istoric”.

Boia îl condamnă pe Cantemir pentru că nu-l pomenește pe Mihai Viteazul în calitate de „unificator” al Moldovei, Țării Românești și Transilvaniei, ci de „cuceritor” și apoi se contrazice: „Ce rost are să vorbim tot timpul de Mihai Viteazul și de daci, când prezentul ne arată că România chiar există și că a reușit?” [3]. În *Strania istorie a comunismului românesc* „istoricul” susține că „Românii se trag mai mult din comunism decât din daci și romani”, situându-se pe celălalt versant față de Cantemir – care demonstrase Europei originea, unitatea și continuitatea românilor - dar și în afara realității istorice. Ce soartă crudă pentru un copac să devină „carte” de Boia – scria unul dintre cititorii broșurii *De la Dacia Antică la Marea Unire, De la Marea Unire la România de azi!*

Am început acest excurs cu extremele formule despre ilustrul savant, între tricentenarul

nașterii și cel al morții eminentului reprezentant al spiritualității românești, primul român membru al unei reputeate academii europene, cea din Berlin, pentru că aberațiile citate vor continua, mai ales în condițiile în care cei care abia au învățat să scrie se cred scriitori. Unul dintre acești aventurieri ai istoriei reproșa faptul că cea a literaturii române începe cu *Istoria ieroglifică* și nu cu *Iliada* și *Odiseea*, ștergând cu buretele naționalist-comunist fazele religioase și populare ale literaturii române și cea a cronicarilor, pregătitoare a *Hronicului româno-moldo-vlahilor*, a *Descrierii Moldovei* sau a *Istoriei ieroglifice*. Un alt „cantemirolog” improvizat afirma într-o emisiune TV, repetată cu obstință, că, de fapt, cartea de muzică a lui Dimitrie Cantemir ar fi, în realitate, o carte politică și nu o lucrare muzicală. Probabil a aflat de la Universitatea *TikTok* faptul că lucrarea, *Cartea științei muzicii*, fusese dedicată sultanului Ahmed al III-lea. Bietul diletant cobzar de provincie „îl bate pe umăr” pe reprezentantul întârziat al Renașterii europene și se crede coleg cu el (înlocuind tanburul cu cobza, crezându-se, fără să fie, un „maestru” al instrumentului), contestând ceea ce trebuia să știe din clasele gimnaziale că turcii au continuat multă vreme practicarea sistemului semiografic muzical, inventat de voievodul moldovean și că ea a salvat de la pieire o bună parte a literaturii muzicale orientale. Avut-a curajul improvizatul „cantemirolog” cobzar să vadă paginile celebrei lucrări a voievodului – *Cartea științei muzicii* – nu ale celei originale, aflată la Istanbul, ci măcar a formei tipărită în două volume la Istanbul, în 2001, sau a versiunii în limba română, realizată de Eugenia Popescu-Judetș [4], ori mai recenta prezentare exegetică sintetică a cercetătorului basarabean Victor Ghilaș [5], ultimele publicate în limba română?



Lucrări românești despre muzicianul Cantemir:
Eugenia Popescu-Judetș și Victor Ghilaș

Sunt lucrări ce pot fi considerate capitale pentru reconstituirea dimensiunii personalității muzicianului moldovean, lansate în atmosfera dintre cele două tricentenare. Voi reveni asupra lor în paginile ce urmează.

Dacă mai avea răbdare și dacă tupeistul cobzar ar fi avut deschiderea culturală necesară, ar fi aflat că la 25 septembrie 2023, ambasadorul Turciei în România, Özgür Kivanç Altan, a donat statului român o replică a lucrării muzicale autografe a lui Dimitrie Cantemir, pe care îl consideră „poliglotal, specializat în limbile și literaturile turcești și arabe otomane”, dar și „compozitorul genial de muzică clasică otomană”, cel care „a contribuit semnificativ la conservarea muzicii turcești prin conceperea unui sistem original de notație, cu care a scris *Cartea științei muzicii*”.

Nu sunt singurii care se erijează în „mari cunosători” ai operei lui Dimitrie Cantemir și asemenea elucubrații se înmulțesc, repetă și multiplică impostura, cum s-a întâmplat și în cazul lui Anton Pann, a cărui personalitate complexă a culturii românești este încă periclitată de proiectarea sa în iluzoriu, în bălăriile maneliștilor și a bețivilor, aspecte creionate în recenta monografie [6], ce urmează a fi reeditată de Muzeul Național al Literaturii Române.

Așa cum afirma președintele Academiei Române, istoricul Ioan Aurel Pop, cărțile lui Lucian Boia „au produs roade, au creat emuli, au dat «direcții de cercetare» (...) O serie de tineri studioși din domeniul istoriei, aflați la nivelul elaborării lucrărilor de licență (...), în loc să reconstituie cu mijloace specifice fragmente din trecut, caută cu sârg fel de fel de mituri românești, cu precădere «naționaliste» și dezvoltă «teorii» în jurul acestora, evidențiind serii întregi de tare reale și imaginare ale poporului român” [7, p. V]. Autorul cărții din care am citat propune „o simplă privire asupra reacțiilor unor tineri, pe *Facebook*, în revistele «avangardiste» (ca să fim eufemistici), în anumite cercuri de «cercetare avansată» (...), aproape adolescenți, fără lecturi temeinice, cei în cauză, amăgiți de paginile exaltate, cursiv redactate, atractive, ușor de citit, aparent logic argumentate ale istoricului menționat și ale elevilor Domniei Sale, cad ușor în extaz. Ei nu se mai îndreaptă niciodată spre operele cronicarilor, spre Cantemir, spre Micu, Șincai sau Maior (...), mai ales spre «naționalistul» Iorga!” [8, pp. VI-VII].

Între cele două extreme, ceaușiste-protocroniste – pe de o parte – și antiprotocroniste – de

cealaltă parte, trebuie găsit locul adevărat al savantului moldovean, scutit de ambele categorii de exagerări, ca bărbat politic, dar mai ales ca om de știință, acoperind un vast câmp de afirmare, la nivelul începutului secolului al XVIII-lea: filosof, istoric al Orientului și al spațiului românesc, al istoriei religiilor, literat, moralist, etnograf, geograf dar, în aceeași măsură, muzician, această dimensiune a personalității sale fiind descoperită abia în secolul al XX-lea, grație unor meticuloși cercetători: Teodor Burada, George Breazul, Eugenia Popescu-Judetș și alții. Voi detalia în continuare marile „descoperiri” ale fiecăruia dintre cei amintiți, descoperiri care îl vizează pe muzicianul Cantemir, personaj important al istoriei muzicii și al culturii românești și universale, ce trebuie restituit la dimensiunea permisă de documentele descoperite până în prezent.

După eforturile unor specialiști din diferite domenii ale muzicologiei, lexicografiei, folcloristicii, organologiei, bizantinologiei, teoriei muzicii, pentru a netezi drumul spre „masivul Cantemir”, se impune concluzia firească, formulată de muzicologul Viorel Cosma în urmă cu aproape o jumătate de veac: „Acest Jean-Jacques Rousseau al muzicii noastre trebuie să-și ocupe definitiv locul adevărat în cultura și arta românească”, deoarece „despre compozitorul, etnograful și teoreticianul muzical dispunem de suficiente izvoare certe, capabile să-l impună pe Dimitrie Cantemir printre personalitățile de frunte ale istoriei muzicii românești și universale” [9, p. 7].

Pentru toate acestea, mi s-a părut foarte normal să realizez acest demers sintetizator, consacrat rolului savantului în evoluția muzicii românești și orientale în context european, una dintre figurile ei emblematice, asemuit de George Călinescu cu Lorenzo di Medici.

De la Dimitrie Cantemir până la George Enescu se întinde un arc de două - trei secole în care muzica românească nu numai și-a dorit, dar și-a și demonstrat vocația universală, vocație surprinsă în cazul autorului *Poemei Române* într-un material pe care l-am publicat în urmă cu peste două decenii [10, pp. 158-160]. Genialul muzician român înregistra ieșirea în lume a muzicii românești, în inima Franței, prin lucrarea sa bazată pe cele trei elemente esențiale și funciare ale muzicii noastre: cântul bizantin, doina și cântecul de joc, elemente cunoscute și autorului lucrării *Cartea științei muzicii*.

Prima recunoaștere a dimensiunii savantului român, în urmă cu trei secole, a venit din partea

Academiei de Științe din Berlin, în 1714. Erau astfel confirmate de către înaltul for european al culturii, calitățile marelui erudit, istoric și orientalist, cunoscător a unsprezece limbi străine, precum și prin preocupările sale de etnografie, istorie universală și națională, istoria religiilor, filosof, geograf și literat și – ceea ce propun în acest material, pentru completarea personalității sale polivalente – **muzician**, în multiple ipostaze: interpret, folclorist, teoretician, muzicolog, profesor și compozitor.

Un crunt destin îi va curma viața, care a numărat doar 50 de ani neîmpliniți (26 octombrie 1673 – 21 august 1723): a început la Iași și s-a „încheiat” tot în Capitala Moldovei, peste care a domnit mai puțin de un an și străjuiește întru veșnicie, și ne reprezintă în panteonul culturii universale. După un „stagi” de 212 ani în propria țară din Moscova – biserica numită *Cantemirskaia*, unde a fost înmormântat – osemintele lui au fost aduse în anul 1935 în Iașul copilăriei și unde a condus, pentru un timp limitat, destinele Moldovei, depuse într-o raclă, în biserica *Trei Ierarhi*, pe care a fost încrustat expresivul text: „Aici, întors din lungă și grea pribegie, înfruntă pentru libertatea țării sale, odihnește Dimitrie Cantemir, domn al Moldovei, învățat, cercetător al trecutului românesc”. Așa și-a încheiat „veleatul” cel pe care Eminescu îl considera „unul din oamenii cei mai învățați ai secolului (...), îmbrăcat în platoșa de fier și mânuind un condei de fier, în contra dușmanului neamului său”.

Savantul român a intrat în înaltul forum științific german în calitate de „rege între filosofi și filosof între regi”, cum stă scris pe Diploma Academiei din Berlin. Formularea a servit academicianului basarabean, Nicolae Dabija, ca titlu a două lucrări publicate în 1983 și 1992 [11].

În alți termeni, Leibniz reliefa, la intrarea voievodului moldovean în panteonul culturii universale, multiplele calități ale noului membru al Academiei germane: istoric, filosof, matematician, compozitor, calități conturate ulterior de personalități marcante, europene și române, ale domeniilor enunțate. Memoriul Societății Academice din Berlin – *Vita et elogium principis Demetrii Cantemyrii* – puncta faptul că timp de „22 de ani s-a consacrat limbilor, a cultivat poezia și muzica, pe care a pus-o în ordine, i-a adaptat note”, ceea ce reprezintă „în fapt, recunoașterea deplină pe plan european a culturii muzicale cantemiriene” – cum apreciază celălalt cercetător basarabean

amintit mai sus, Victor Ghilaș, care îl considera un „exponent al umanismului, forjat în climatul cultural al sintezei culturale dintre Orient și Occident” [12, p. 8].

Într-o emisiune TV, academicianul Ioan-Aurel Pop sublinia corespondența spirituală a germanului Leibniz și a românului Cantemir, care pot fi apreciați ca precursori ai Uniunii Europene: „Totuși, se știe că și din rândul statelor recent intrate în Uniunea Europeană (după 2004), s-au remarcat în timp susținători ai Europei. Aceștia, atâția câți sunt, ar fi trebuit marcați cumva, fiecare prin trei-patru rânduri. De exemplu, lângă germanul Leibniz (1646-1717), ar putea sta un mai tânăr coleg al său, Dimitrie Cantemir (1673-1723), prinț, dar și membru al Academiei Europene din Berlin, savant preiluminist, enciclopedist, poliglot, literat, muzicolog, etician, osmanist, partizan prin idei al unei Europe deschise, fără frontiere” [13, p. 8], numele său fiind trecut pe frontispiciul Bibliotecii *Sainte Geneviève* din centrul Parisului, alături de cele ale lui Leibniz sau Newton și alte figuri ilustre ale științei europene.



D. Cantemir în „constelația” reprezentanților „Templului faimei” – Saint-Geneviève, Paris

Dacă raportăm înscrierea culturii noastre în climatul european, în funcție de circulația în Occident a muzicii românești de factură și ca apartenență creatoare, dar și din punctul de vedere al datelor despre ea, va trebui să ne oprim la Dimitrie Cantemir, primul muzician român cunoscut European. Marele Leibniz afirma în „Laudatio” pentru primirea lui Cantemir în Academia de la Berlin: „După părerea mea, la ora actuală Demetrius Cantemir e unul din cei mai de seama învățați din lume. A scris multe și felurite cărți, între care o istorie a turcilor. A compus cărți de filosofie. E un foarte bun matematician. A inventat un aparat pentru calcule, la Moscova, unde se află

acum. Turcii îl socot cel mai mare compozitor al lor”.

Cercetătoarea Gabriela Pohoacă a dezvoltat amănunțele relațiilor dintre marele filosof german, Leibniz și ilustrul savant moldovean, conchizând: „Ceea ce a însemnat Leibniz pentru Germania a fost, indiscutabil, Cantemir pentru spiritualitatea românească, prin deschiderea și apetenta sa cunoaștere și întindere” [14, p. 13], idee anticipată de Lucian Blaga, gânditorul care-l considera pe Cantemir „un fel de Leibniz al nostru”. Cercetătoarea conchide: „Să nu uităm că Dimitrie Cantemir a fost nu numai primul academician român, dar că după el timp de 152 de ani, până la înființarea Academiei române, nici-un conațional de-al lui nu a mai fost distins cu acest titlu” [15, p. 35].



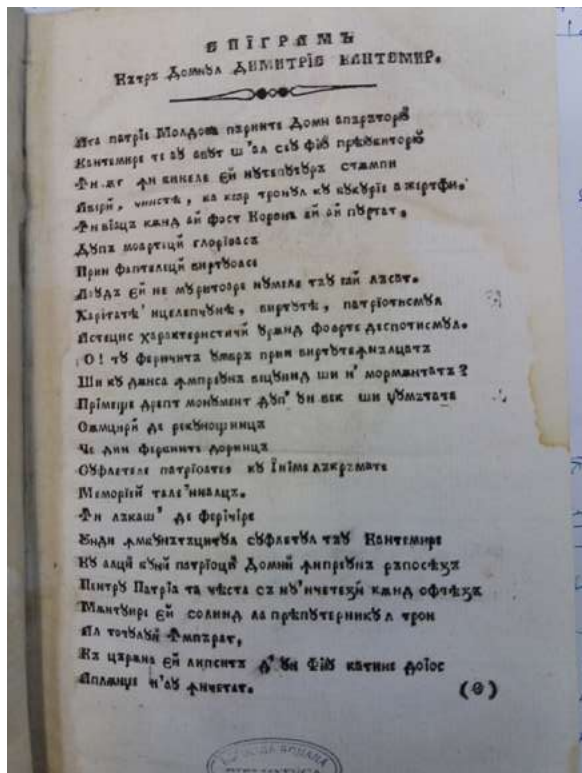
DIMITRIE CANTEMIR –
copie a portretului în ulei de la Moscova

Unii cercetători amintesc cele două ode ce i-au fost închinat lui Cantemir, proiectând în eternitate personalitatea omagiatului. În 1719, rectorul Academiei din Moscova, Teofilact, semna *Oda spre lauda operei serenisimului principe Dimitrie Cantemir numită „Sistemul despre religia și starea Imperiului turcesc”*. Profesorul de filosofie al aceleiași academii, Gedeon Wiszniowski, îi dedica o laudă mai amplă – *Preastrălucitului Dimitrie Cantemir, principe al Sfântului Imperiu Rusesc, domn ereditar al Țării Moldovei*, fiind numit

„principe al geniiilor și geniu al principilor” [16, p. 43].

Am găsit un elogiu similar apărut într-unul din volumele publicate de Academia Română la sfârșitul secolului al XIX-lea, cu acest incipit memorabil și ilustrativ pentru prețuirea dovedită:

A ta patrie, Moldova, părinte domn apărător(iu),
Cantemire te-au avut și va să-i fii preiubitoriu...



Epigramă către Domnul
Dimitrie Cantemir

Autorul articolului închinat lui Cantemir subliniază în același loc faptul că opera sa, „foarte întinsă și diversă, confirmă enciclopedismul, dar și atributele geniale ale minții sale”.

Pentru a găsi măcar câteva repere ale personalității lui Cantemir, îmi voi permite un joc de cuvinte care înlesnește, cel puțin aproximativ, înțelegerea dimensiunilor membrului Academiei din Berlin: el a fost un specialist în istorie (universală și românească), dar și în filosofie, însă în același timp un specialist în istoria filosofiei și în filosofia istoriei, existând suficiente dovezi pentru apartenența învățatului de ultimele două discipline menționate. Sunt aspecte urmărite de unii specialiști ai domeniilor.

După afirmarea fulminantă din 1714, a urmat etapa reconstituirii dimensiunii ilustrului cărturar moldovean și această reconstituire a fost făcu-

ta pe felii, pe domeniile în care au fost descoperite și valorificate lucrările cantemiriene și a afirmării cercetătorilor angajați în cunoașterea profundă a activității cărturarului, pe care o conturează.

O lucrare care să cuprindă larga sferă a scriului cantemirian, cu preocupările sale enciclopediste, cu izvoarele și deschiderile create întâmpină următoarele mari bariere: vastitatea tematică și profunzimea abordării, larga răspândire a manuscriselor și a publicațiilor realizate de-a lungul a aproape trei secole. „Povestea manuscriselor lui Cantemir este o odisee. Pentru această odisee ai nevoie de îndurare, cărturare, muncă”, afirmă Constantin Barbu într-un interviu cu ocazia donării Bibliotecii Academiei Române a primelor 25 de volume facsimile după documentele cantemiriene [17, p. 85]. El reliefează faptul că a descoperit manuscrise ale cărturarului în douăsprezece țări ale lumii.

Se adaugă la dificultățile amintite caracterul enciclopedist al lucrărilor sale și limbile în care au fost scrise, dar și „caracterul prea specializat, care a amenințat înțelegerea personalității sale în ansamblu” [18, p. 11], argument invocat de Ștefan Lemny în prefața cărții ce i-a dedicat-o. Istoricul literar semnala chiar „cvasi-imposibilitatea ca un singur cercetător să citească întreaga sa operă în original” [19, p. 12]. Voi demonstra această particularitate în paginile consacrate muzicologului Cantemir, datele despre muzică fiind risipite și în alte lucrări decât în cele propriu-zis muzicale.

„O bibliografie exhaustivă a vieții și operei principelui umanist ar totaliza un număr impresionant de titluri, apărute în România și străinătate” [20, p. 35], susținea Titus Moisescu în mileniul anterior. Este citat cazul literatului ieșean I. D. Lăudat, al cărui autograf îl păstrez în carnetul de student de la Facultatea de Filologie a Universității din Iași. Nu este singurul dintre cantemirologii care se întrec în consemnarea unei bibliografii cât mai bogate, diferită de la un autor la altul. Istoricul literar ieșean alcătuiește o bibliografie cuprinzând nu mai puțin de 363 de titluri, la care se adaugă și altele 36 lucrări ale savantului. Din listă lipsesc însă cele referitoare la muzică [21], deși la vremea când filologul ieșean își scria monografia erau în circulație materialele semnate de Teodor Burada, Mihail Poslušnicu și George Breazul, cartea Eugeniei Popescu-Judet/Județ apărând în același an. Lucrarea profesorului ieșean rezervă trei pagini relațiilor lui Cantemir cu muzica turcească, colportând însă doar anumite generalități [22, pp. 76-78].

La rândul său, Victor Ghilaș enumeră în bibliografia sa 224 de titluri, incluzând și pe cele în limba rusă și mai ales pe cele ale cercetătorilor basarabeni, investigatori ai multiplelor fațete ale universului cantemirian. Vastitatea bibliografiei cantemiriene a determinat ca unul dintre cercetătorii activității muzicale a voievodului să recunoască faptul „că nu ne-a fost posibilă cuprinderea întregii bibliografii a cărturarului român” [23]. În continuare, muzicologul crede că „readucerea în actualitate a acestor lucrări cu caracter lexicografic mai puțin consemnate în bibliografiile curente a fost determinată, în primul rând, de reliefarea în cuprinsul lor a unor aspecte ale activității artistice muzicale – de teoretician și creator – a lui Dimitrie Cantemir, iar în al doilea rând, de noile date ce intervin acum în cronologia lexicografică și muzicologică cantemiriană” [24].

Este motivul pentru care prezentul studiu se limitează doar la rezumarea unei părți dintre multiplele fațete ale savantului european, așa cum au fost ele conturate în cele trei secole de după afirmarea sa europeană, concentrându-mă asupra locului său în istoria muzicii românești și universale și aceasta pentru că în unele dintre lucrările sale cu caracter enciclopedist se găsesc și importante informații despre muzică, pe de o parte, iar pe de altă parte, multe dintre lucrările ce-i urmăresc activitatea nu-i amintesc sau îi ignoră domeniile muzicale. Observațiile privind neglijarea/minimizarea muzicianului Cantemir nu trebuie privite ca reproșuri, ci ca sugestii pentru reflectarea pe cât posibil integrală a personalității domnitorului cărturar, chiar în forme succinte.

Cred necesară și extinderea urmăririi activității domnitorului din perspectiva a ceea ce s-ar putea numi „homo religiosus”, mai ales că, așa cum vom vedea, în această calitate el ne oferă date importante despre organizarea religioasă a Moldovei, din perspectivă muzicală fiind importante datele referitoare la muzica de cult a moldovenilor. Din *Descriptio Moldaviae* aflăm date despre bilingvismul liturgic al timpului său, de existența cântăreților greci și a celor moldoveni în aceeași biserică, precum și despre convertirea la creștinism a geto-dacilor, care „au urmat steagul lui Hristos”, cum afirmă în *Descrierea Moldovei*. Lucrarea este deschisă descrierii unor manifestări populare, creștine sau păgâne, unele dintre ele – cum e cazul călușarilor – descrise în amănunțime, detalii importante ce nu mai apar în veacurile următoare, deși este cert că obiceiul

și-a continuat existența, eventual cu anumite metamorfozări.

Multe texte din *Divanul* confirmă atașamentul savantului față de religia creștină, cartea fiind mai curând un manual de catehism ortodox. Dintre numeroasele exemple ce pot fi citate mă voi rezuma doar la câteva ce ilustrează această apartenență și corelare a credinței creștine cu înțelepciunea în sensul general: „Lumea de Dumnezeu a fi făcută, crede”, citând *Facerea I*, 1 [25, p. 106]; „Lumea cu mila lui Dumnezeu trăiește” - *Psalmul CII* [26, p. 101]; „prin Hristos a doua oară ne-am născut” – *Corinteni IV*, 15 [27, p. 142]; „A lui Dumnezeu porunci nu zice că sunt cu neputință a păzi” [28, p. 209]; „după dumnezeiasca poruncă toate ție îți slujesc” [29, p. 147] etc.

Cuprinsul cărții a II – a pare edificator din acest punct de vedere:

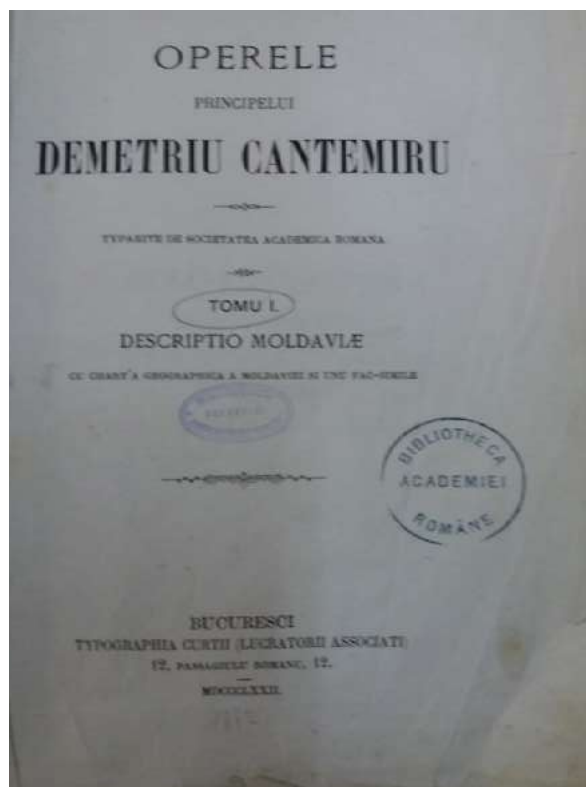
CARTEA II		Page
I.	Lumea de cine-i făcută a aci ti se cade	105
II.	Lumea de Dumnezeu a fi crede	106
III.	Lumea trecătoare a fi se scii	106
IV.	Cu a lumii frumusetia ne te amagi	107
V.	Lucrurile lumii cu pravuliu înaintea răstului	108
VI.	Pre Imperații limbilor puternici vodiuanda, un te mălmii	108
VII.	Lumesc'a norocire a'are foricire	108
VIII.	Norocirea fora hotaru	108
IX.	Bogatula lumii, saracu si ochu	108
X.	Pilda din vechimea Isteriei, lea	109
XI.	Pilda de pe Alexandru marele	109
XII.	Dupe moarte numele nu in roatăi ei in bunătăii vestitu se remăia	110
XIII.	Numu vestitu cu încreoa de reu nu vei agonisi	110
XIV.	Frumsot'a lumii inim'a ta nu potescu	111
XV.	Dragostea frumusetiloru malto stricatiuni aduce	111
XVI.	Vreacu bine de la lume nu vei agonisi	111
XVII.	In lume vre un intieleptiune nu vei afla	111
XVIII.	In lume bunatate si odihna nu vei nimeri	112
XIX.	Lumea, spre bisicla, iara nu spre reolu omului Dumne-dieu o facuseu	112
XX.	Lumea-dupe peccatu in rea s'au prefacutu	112
XXI.	Spre a peccatului deslegare noala Adamu, adeca Christosu, a veni au trebuitu	113
XXII.	Venirea lui Christosu si a peccatului deslegare înainte prin peccoci diava; iara viindu elu, imperati'a sa ne danuesce	113

Cuprinsul cărții a II – a din *Divanul*

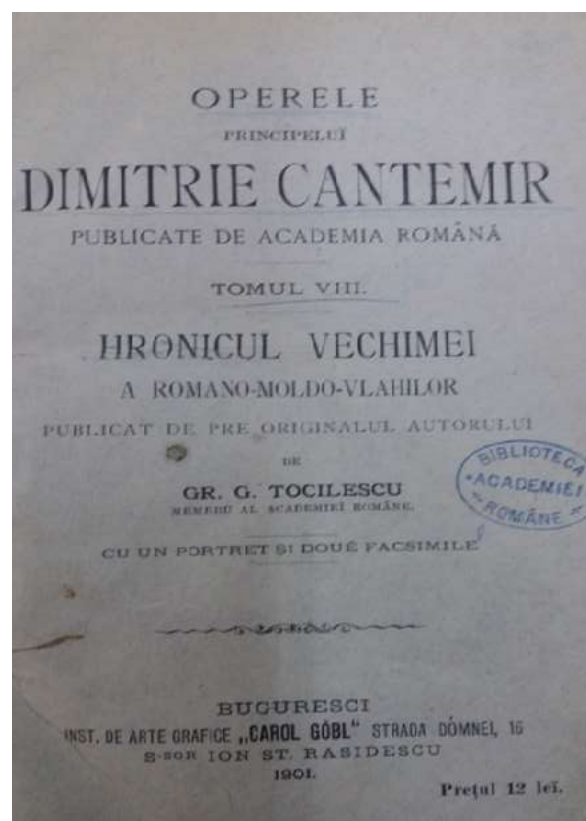
Din capul locului se impune sublinierea faptului că Dimitrie Cantemir este în aceeași măsură muzician, cum este și istoric, orientalist, filosof sau literat. Această activitate muzicală nu se reduce doar la însemnările despre activitatea interpretativă sau doar la lucrările muzicale, ea fiind reflectată și în lucrări ce se încadrează din punct de vedere tematic și al titlului în alte domenii: istorie, filosofie, religie, literatură, geografie ș. a., așa cum voi arăta în continuare.

Muzicologul, etnologul, folcloristul Cantemir trebuie căutat în celelalte scrieri ale savantului, încadrate tematic în alte domenii culturale și ale căror titluri nu sugerează prezența muzicii, printre cele mai importante putându-se enumera

Descrierea Moldovei, *Hronicul* și chiar *Istoria Imperiului Otoman*, unde am găsit inclusiv date despre geneza lucrării sale de teoria muzicii.



Descriptio Moldaviae - 1872



Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahior – 1901

Calitatea de muzicolog a lui Cantemir poate fi reliefată numai și numai prin investigarea integrală și cu răbdare a scrisului său, în care apar știri importante referitoare la muzică, o lucrare cu caracter muzicologic pe această temă nefiind cunoscută până în prezent.

Pentru a nu cădea în păcatul încredințat, de a neglija una dintre laturile importante ale complexei personalități a cărturarului, voi prezenta succint celelalte fațete ale personalității omului de cultură Cantemir, bazându-mă pe reconstituirile unor autorități ale domeniilor.

Mai întâi este necesară o sinteză asupra reflectării personalității complexe a lui Cantemir în lexicografia europeană și în cea românească, înlesnită, în primul rând, de publicarea operei sale în limbi europene și în limba română. Prima ieșire europeană în public, după intrarea autorului în prestigiosul forum al științei și culturii europene, rămâne *Istoria Imperiului Otoman*, lucrare principală în baza căreia numele autorului român a fost integrat și în marile enciclopedii europene, în diferite limbi, dintre care citez pe cele mai importante, ordonate cronologic:

1733 – *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künstler...*, Halle și Leipzig, Verlegts Johann Heinrich Zedler, col. 189 – 190;

1750 – *Allgemeine Gelehrten Lexikon*, Leipzig, herausgegeben von Christian Glieb Jöcker, col. 1629 – 1630;

1751 – Fonton, Charles – *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne...*, Bibliothèque National de Paris, Ms. 4023;

1776 – Guys, Charles Edouard – *Voyage littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec une parallèle de leurs moeurs*, Paris;

1787 – Toderini, Giambatista – *Litteratura turchesca*, I-II, Venezia;

1788 – Forkel Johann Nikolaus – *Allgemeine Geschichte der Musik, erster band*, Leipzig;

1790 – Gerber, Ernst Ludwig – *Historisch – Biographisches Lexicon Der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berühmeter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten Orgel und Instrumentenmacher enthält*, Leipzig, Breitkopf;

1811 – Castellan, Antoine Louis – *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople*, Paris;

1812 – Guillaume André Villoteau – *De l'etat actuel de l'art musicale en Égypte*, Paris;

1815 – Castellan, Antoine Louis – *Sitten Gebräuche und Trachten der Osmanen*, Leipzig, Edit. Gerhard Fleischer;

1837 – Fétis, F. J. – *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Bruxelles;

1869 – Fétis, F. J. – *Histoire général de la musique*, Paris;

1926 – *The Encyclopedia Britanica a Dictionary of Arts Sciences, Literature and General Informations*, Thirteenth Edition. vol. 5, London;

1960 – *Grand Larousse Encyclopédique en dix volumes*. Tom II, Paris, Librairie Larousse.

1976 – 1985 – Kantemiroglu – *Kitâb-ü'ilm il Mûsikî alâ vedjh-il hurûfât – Cartea muzicii după felul literelor*, Istanbul, Tura Yaynlari. În 1929 s-a tipărit la Istanbul o colecție de piese ale lui Cantemir, considerate „clasice” aprobată de Comisia științifică a Conservatorului.



Coperta lucrării cuprinzând piese de Cantemir, tipărită la Istanbul, în 1929

A urmat „descoperirea” treptată a muzicianului Cantemir și mai ales menționarea acestei activități a lui Cantemir de către lexicografia românească și de către dicționarele enciclopedice românești, care prezintă în forme sintetice laturile personalității lui Dimitrie Cantemir, doar unele dintre ele luând în seamă și activitatea muzicianului: Cornel Diaconovici [30, p. 702], Enciclopedia Minerva [31], dicționarul istoric-geografic al lui Gheorghe Adamescu [32], cel al lui Lucian Predescu [33], dicționarele enciclopedice din 1962 [34], 1978 [35], enciclopedia istoriografiei românești [36], dicționarele enciclopedice din 1986 [37], 1993 [38], 1999 [39] etc.

Urmează dicționarele și istoriile specializate, grupate pe domenii:

- dintre istoriile literaturii amintesc pe cele din 1979 [40, p. 149], 2000 [41], 2004 [42], dar sunt și altele, unele făcând loc și activității muzicale, prezentată foarte succint;

- compartimentarea folclorică – etnologie nu poate fi aplicată lui Cantemir, motiv pentru care am grupat împreună lucrările românești profilate pe ambele domenii: 1968 [43, p. 137], 1974 [44, pp. 23-27], 1979 (al folcloriștilor) [45, pp. 110-113] și cel al etnologilor [46, pp. 312-314], urmat de cel din 1998 și 2006 [47, pp. 132-134; pp. 185-188] etc.

Din păcate, unele lucrări de istoria literaturii române se rezumă doar la activitatea literară a autorului *Istoriei ieroglifice*, cea muzicală fiind total omisă. E cazul *Dicționarului scriitorilor români* [48, pp. 447-448] și chiar al prestigioasei istorii a lui Nicolae Manolescu [49].

Situația se repetă și la unii istorici prestigioși. În monumentala sa *Istorie a românilor* Constantin C. Giurescu reține doar calitatea de domnitor, citând frecvent *Descrierea Moldovei*, dar omite celelalte laturi ale personalității voievodului moldovean, inclusiv cea de muzician, de care se ocupase anterior Teodor Burada. Promite tratarea activității literare și științifice în partea a II-a a cărții [50], dar se pare că a uitat de ea.

Nici ultimele ediții ale *Istoriei românilor*, apărute sub egida Academiei Române, nu se referă la activitatea de muzician a domnitorului moldovean, rezumându-se la o afirmație generală și doar parțial adevărată: „Marile sale opere vor vedea lumina tiparului în deceniile următoare ale secolului al XVIII-lea, aducându-i celebritatea” [51, p. 336].

Dintre enciclopediile muzicale europene, în care figurează Cantemir, voi cita pe cele mai importante, ordonate în mod asemănător, cronologic:

1810 și 1817 – Charon, Al.; Fayolle, F. – *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, mort ou vivant*, tome premier, Paris;

1928 – Thieme, Ulrich – Becker Felix – *Allgemeines lexicon der bildenden künstler*, band XXII, Leipzig;

1929, 1937, 1960 – *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma;

1954 – Blom, Eric – *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, volume IV, H – K London, Macmillan, reeditat în 1998, 2001;

1958 – François, Michel – *Encyclopédie de la Musique*, tome II, Paris, Ed. Fasquelle;

1959, 1972 – Riemanns, Hugo – *Musik Lexicon*, Berlin;

1963 – *Enciclopedia della Musica*, volume primo, Ricordi, p. 391: „letterato, teoretico e compositore”;

1964 – Kâzım Uz – *Musiki istilâhati – Dictionar muzical*, Ankara;

1968 – Gatti, Guido M. – Basso, Alberto – *La Musica Dizionario*, vol. I (A – K), Torino, Editrice Torinese;

1973, 1980 – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Deutscherbuch Verlag, Bärenreiter – Verlag Kassel, Basel – London – New York, vol. 15 – 16;

1976 – 1985 – Kantemiroglu – *Kitâb-i’İlmü ,l Mûsikî alâ vechi’l hurûfât – Cartea muzicii după felul literelor*, Istanbul, Yalçın Tura Yayinlari, reeditată în două volume, incluzând și facsimilele tratatului – 2001;

1980, 1998 și 2001 – *The New Dictionary of Music and Musicians*, seconde edition volume 5, respectiv vol. 3;

2000 – *Larousse Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa și Marc Vignal, București, Univers enciclopedic, 2000.

Cea mai sintetică dar cuprinzătoare prezentare a personalității lui Cantemir, rezumând însă drastic și nejustificat activitatea muzicală, interpretativă, creatoare, teoretică și muzicologică, am găsit-o într-o lucrare recentă consacrată istoriei literaturii române: „Geniu pozitiv, Cantemir a fost un întemeietor în varii domenii de manifestare a spiritului, în teologie și geografie, etnografie, imagologie, sociologie, filosofie, retorică, pedagogie și, nu în ultimul rând în literatura de ficțiune, alegorică și satirică” [52, p. 49].

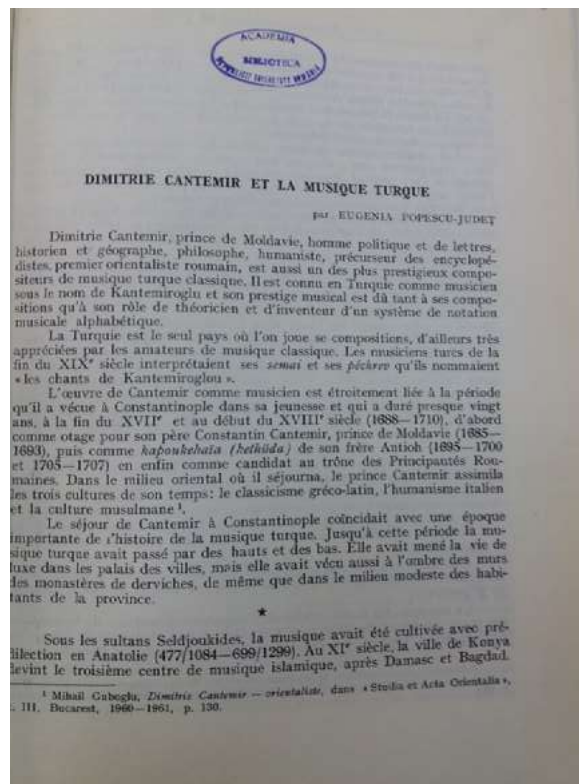
Cum se știe, cărturarul stăpâna mai multe limbi străine, la loc de frunte situându-se limbile orientale, citate după schița vieții inclusă în *Istoria Imperiului Otoman*: turca, persana, araba, greaca modernă, latina, italiana, rusa și româna și „înțelegea foarte bine greaca antică, slavona și franceza” [53, p. 807]. Datele capătă o mare importanță deoarece sunt scrise de N. Tindal, traducătorul în limba engleză a *Istoriei Imperiului Otoman*, fiind oferite de fiul autorului, Antioh. Lexicograful Viorel Cosma adaugă limba tătară, turca osmanlâie și cea otomană [54, p. 245].

În paginile următoare voi face unele referiri la monografiile și la studiile specializate, în primul rând la cele muzicologice, în care i-au fost

consacrate pagini, studii și cărți de specialitate, semnate de Teodor Burada, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Eugenia Popescu-Județ/Județ, Gheorghe Ciobanu, Viorel Cosma, Tiberiu Alexandru, Romeo Ghircoiașu, Octavian Lazăr Cosma, Victor Ghilaș și alții.

Lucian Boia îl acuză pe omul politic Dimitrie Cantemir pentru închinarea Moldovei față de Rusia, unde s-a refugiat, devenind consilierul țarului Petru I, istoricul omițând faptul că actul era determinat de înfrângerea armatelor ruso-moldovene la Stănilești, în urma proclamării independenței Moldovei față de Poarta Otomană de către voievodul moldav. A uitat sau nu a găsit textul istoricului Alexandru Zub care invocă, în mod corect, „politica neatârării” [55, p. 73], promovată de domnitorul moldovean?

Eugenia Popescu-Județ începe prezentarea personajului monografiei sale cu această calitate, de om politic și de litere, istoric și geograf, filosof, umanist, precursor al enciclopediștilor, primul orientalist român, dar este în același timp unul dintre prestigioșii compozitori de muzică turcă clasică, el fiind cunoscut în Turcia ca muzician sub numele de Cantemiroglu și prestigiul său este dat de compozițiile sale, de teoreticianul și inventatorul unui sistem de notație muzicală alfabetică [56, p. 199].



Prima pagină din studiul Eugeniei Popescu-Județ

Personalitatea ultimului voievod moldovean pământean, a cărui domnie a precedat dominația fanariotă în Principatele Române – Dimitrie Cantemir (1673–1723) – apreciat ca primul promotor al României în Europa, un „uomo universale” al culturii românești – a fost urmărită mai întâi de către istorici și literați, care i-au căutat și i-au fixat doar locul cuvenit în domeniile respective, fiind considerat, pe bună dreptate, un reprezentant marcant al umanismului românesc și un exponent întârziat al Renașterii europene. Ca o adevărată încununare trebuie citată aserțiunea eminentului istoric Nicolae Iorga, cel care vedea în voievodul savant „modul românesc de a fi în civilizația universală” [57, p. 11] și admira la el „atâta învățatură poliglotă” [58, p. 324].

Nicolae Cartoian vede în Dimitrie Cantemir „un istoric în adevăratul înțeles al cuvântului” [59, p. 317]. În mod asemănător îl vedea orientalistul Mihail Guboglu, președintele Secției de Studii Orientale a Societății de Științe Istorice și Filologice, specializat în documente turcești: „prințul a asimilat trei culturi ale timpului său: clasicismul greco-latin, umanismul italian și cultura musulmană” [60, p. 130]. Nicolae Iorga aprecia însă că „la Constantinopol a trăit 4 culturi: turcească, grecească, franțuzească și italiană. A luat orizont de la occidentali, imaginație de la răsăriteni, logică, stăpânirea frazei de la grecii antici, iar când a fost vorba să se uite în sufletele omenești s-a uitat cum ne uităm noi, cu milă de om și cu înțelegere de dânsul” [61, p. 305].

Primele componente ale complexei personalități a savantului român, care au fost prioritare în acordarea titlului de academician, țin de vasta sa erudiție și de deschiderea spre înțelepciunea multor neamuri ale epocii, care va permite aprecierea lui Dimitrie Cantemir ca o „prelungire cronologică a enciclopedismului european, format în Levant, un exponent al gândirii orientale și al dialogului Orient – Occident”, cum aprecia academicianul Virgil Cândea [62, p. 50].

Invazia ideologiei comuniste sovietice a frânat drumul prezentării cât mai complete a personalității sale și scoaterii la lumină a opusurilor enciclopedistului român al secolelor al XVII-lea – al XVIII-lea, o parte dintre ele găsindu-se chiar în fonduri rusești, cele muzicale fiind descoperite abia în secolul al XX-lea.

Încadrat de Boia printre „naționaliștii” incurabili, P. P. Panaitescu îi consacră lui Dimitrie Cantemir o primă monografie, citând documen-

tele de recunoaștere a calității de membru al Academiei din Berlin pornind de la afirmația eruditului Anastasie Condoidi referitoare la Cantemir: „L-au iubit muzele, l-au prețuit oamenii învățați, l-au cinstit împărații” [63, p. 130] și îi îngrijește tipărirea *Istoriei ieroglifice* [64]. Cu unele deosebiri de traducere, remarcabilul citat reapare la Paul Cernovodeanu, în subcapitolul intitulat *Viața politică de la Mihai Viteazul la fanarioți din Istoria Românilor*, menționând ca autor pe medicul Mihail Skendos Vanderbech, „membru al Academiei de Științe din St. Petersburg, iar mai târziu al celei din Berlin” [65, p. 336] – 1727.

„Recuperarea” de către ideologia comunistă românească a personajului istoric și cultural și a unei părți a scrisului cantemirian s-a făcut în timp, progresiv, speculându-se la început legăturile sale cu Rusia și lucrările ce reflectă „legăturile culturale româno-ruse”. Se dublează astfel abordarea pe felii a activității creatoare a savantului, noua compartimentare incluzând criteriile politice. Deși supusă directivelor proletcultiste ale epocii, de abordare a istoriei culturii „pe baza materialismului istoric” și de „racolare” a personajului „în lupta împotriva oligarhiei boierești” [66, pp. 5-6], monografia amintită proiectează principalele componente ale personalității ilustrului cărturar, începând chiar cu reflectarea lui Cantemir în istoriografia română. Monografistul pornea de la necunoașterea meritelor operelor cărturarului, neexistând la acea vreme „nici măcar o cronologie exactă” [67, p. 6] a acestora, deși citează la bibliografie mai multe titluri dintre scrierile voievodului și din cele „privitoare la Dimitrie Cantemir”. Dificultățile stabilirii coordonatelor personalității lui Dimitrie Cantemir vor fi descoperite ulterior prin lărgirea frontului cercetătorilor: istorici, literați, filosofi, geografi, logicieni, etnografi, ultimii fiind muzicologii, care abordează în mod compartimentat activitatea ilustrului renașcentist întârziat, pentru a se apropia treptat de una dintre fațetele lui reprezentative – cea de muzician.

Totodată, trebuie semnalat faptul că P. P. Panaitescu redeschide această problemă a muzicianului Cantemir – pistă abandonată după T. T. Burada – chiar dacă autorul citat o include în capitolul consacrat logicii și altor „scrieri din prima perioadă” [68, pp. 62-66] și abordează „pe fugă”, datele propriu-zise despre muzician apărând mai târziu. Reținem afirmația autorului monografiei că studiasse în mod temeinic „teoria și regulile muzicale”.

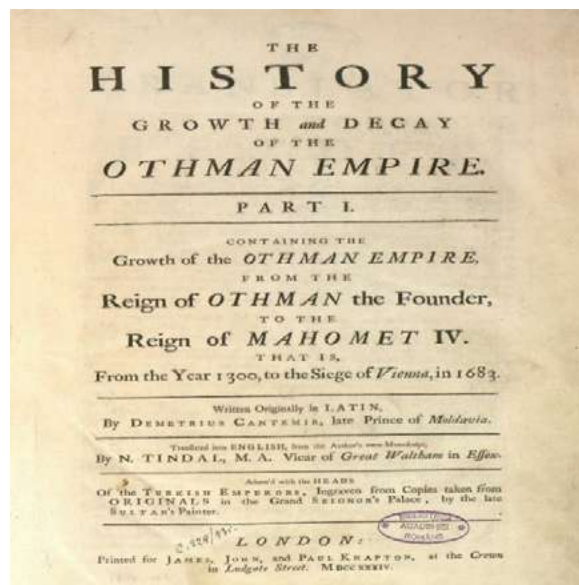
În realitate, personalitatea lui D. Cantemir a fost mult mai complexă, așa cum au afirmat cei mai mulți dintre cercetătorii vieții și activității cărturarului. P. P. Panaitescu scria în 1958 că „opera lui Cantemir se integrează în cultura noastră cu rădăcini în trecut, cu prelungiri în viitor” [69, p. 258], afirmație ce va fi confirmată și pentru domeniul muzical, așa cum vom vedea.

Pretenția exhaustivității bibliografice ar duce la lucrări mult mai ample și de aceea voi apela doar la o trecere în revistă a principalelor lucrări cantemiriene și a celor mai reliefante aprecieri făcute de-a lungul a trei secole.

În monografia ce i-a închinat-o voievodului cărturar Ilie Minea, titularul catedrei *Istoria Românilor* de la Universitatea din Iași, dezvoltă două idei de mare importanță pentru istoria națională în scrisul voievodului: cea a „romanității și a continuității” [70, pp. 76-80].

Într-un studiu ulterior apariției monografiei lui P. P. Panaitescu, Virgil Cândea argumenta detaliile afirmației referitoare la ancorarea lui Cantemir în scrierile cronicarilor, găsind în *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* urma lecturilor din Miron Costin, din *Hronicul romano-moldo-vlahilor*, tributul față de cronică aceluiași cărturar – *De neamul moldovenilor*; influența Mineelor, dar și a sfântului Dosoftei, ierarhul-literat, autorul lucrării *Viața și petrecerea svinților*, în *Viața lumii* [71, p. 65], dar și un „precursor în Etică, prin *Divanul*; în logică, prin *Compendiolum universae logice institutiones* [72, p. 67], în filosofie prin *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*; în muzică prin cunoscutul său tratat; în geografie prin *Descriptio Moldaviae*; în orientalistică prin *Istoria Imperiului Otoman*; în istoria religiilor prin *Sistemul religiei muhamedane*; în literatură prin *Istoria ieroglică*” [73].

Pentru conturarea dimensiunii istoricului Dimitrie Cantemir – considerat de B. P. Hasdeu primul istoric al românilor – voi începe cu aprecierile celor care cred că reputația europeană a lui Cantemir se datorează mai ales operei sale *Istoria incrementorum atque decrementorum Aulæ Othomanicæ* (*Istoria creșterii și descreșterii curții otomane*), deși însuși Leibniz extindea spre multe alte domenii culturale anvergura celui ce și-a înscris numele în prestigiosul panteon științific european. Trebuie să remarc faptul că latina, limba predominantă a scrisului savantului moldav, era considerată academică pentru culturile occidentale, confirmând faptul că multe din operele sale se adresau lumii științifice europene.



Istoria Imperiului Otoman
în limba engleză, 1734, Londra

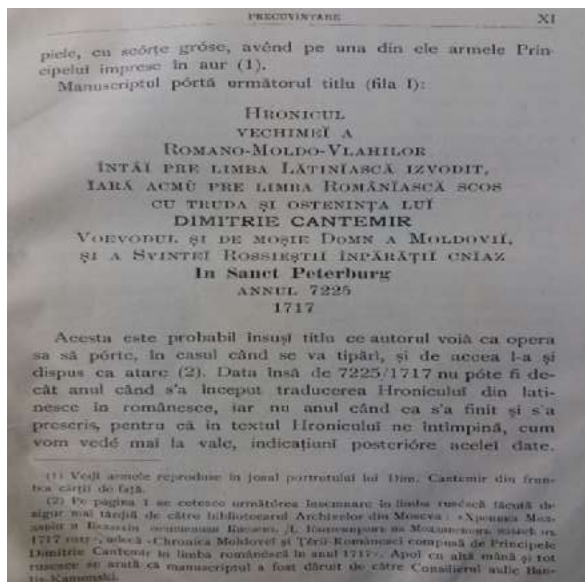
Historia incrementorum atque decrementorum Aulæ Othomanicæ – *Istoria creșterii și descreșterii curții otomane*, scrisă între anii 1714-1716, s-a bucurat de o circulație răsunătoare, tipărită postum în limba engleză în 1734 – *The History of The growth and decay of The Othman Empire*, în franceză în 1743 – *Histoire de l'Empire Othoman où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa décadence. Avec des notes très-instructives par S. A. S. Demetrius Cantimir Prince de Moldavie*, 4 volume – și în germană, 1745 – *Geschichte des Osmanischen Reichs nach seinem Anwachs und Abnehmen, beschrieben von Demetrie Kantemir Nebst den Bildern der türckischen Kaiser*, Hamburg și considerată cea mai prestigioasă lucrare de orientalistică, republicată în mai multe ediții și în țara noastră.



Variantele în limba franceză – 1743 și germană – 1745
ale *Istoriei Imperiului Otoman*

Manuscrisul original a fost descoperit de istoricul Virgil Cândea, în biblioteca *Houghton* a Universității Harvard, din Cambridge. „Prea luminatul și prea învățatul Dimitrie Cantemir (...), domn ereditar al Moldovei, dând o pildă, pe cât de demnă, pe atât de rară, și-a închinat numele ilustru cercetărilor științifice. Iar prin azeziunea sa, Societatea noastră a dobândit o nouă strălucire și o podoabă neîntrecută. Ne închinăm cu smerenie în fața bunei voințe ce neo acordă Principele nouă și lucrărilor noastre”, preciza diploma berlineză.

Trebuie subliniat faptul că *Historia incrementa* face frecvente referiri la istoria Moldovei, Țării Românești și Transilvaniei, reținând rolul voievodului Iancu de Hunedoara în lupta antiotomană, cu victoria ce i-a adus din partea papei cunoscuta apreciere de „atletul lui Hristos”. Autorul *Istoriei Imperiului Otoman* reține vitejia voievodului transilvănean în acești termeni: „Huniade Ion irumpe în țările turcești și pradă cu foc și fier tot ce-i sta înaintea” [74, p. LXXII]. Frecvente sunt referirile la devastarea Moldovei de către Soliman [75, p. 158], sau de către Mahomed, care „merge el însuși, în persoană, cu toată armata în Moldova” și aceasta neacceptând lupta, „Mahomed a devastat toată țara până la părțile muntene” [76].



Pagină din *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, ediția din 1901

„Răspunsul” savantului moldovean la *Laudatio* pentru acordarea titlului de membru de către *Societas Regia Berolinensis* este dat de lucrările sale, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae – Descrierea stării de odinioară și de astăzi a*

Moldovei – și Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor, cea din urmă scrisă în limba latină și română: „întâi pre limba lătinească izvodit, iară acmu pre limba româniască scos” [77, p. XI], la cererea Academiei germane.

Istoricul scrutează trecutul neamului său, dând naștere la ceea ce biograful său, P. P. Panaitescu numea „o piatră de hotar (...) în perspectiva istoriei noastre culturale”, Cantemir punând temeliile istoriei critice a românilor, reluând ideile cronicarilor moldoveni despre originea, unitatea și continuitatea poporului român, socotind istoria „românilor (...) ca parte integrantă a istoriei universale” [78, p. 227]. Istoricul literar Nicolae Manolescu consemnează faptul că „circulația prin copii a *Hronicului* este uimitoare” [79, p. 78]. În favoarea aserțiunii pot fi invocate numeroasele consemnări ale copiilor fragmentare din această operă și din *Descrierea Moldovei*, consemnate de bibliografiile lui Ion Bianu și a echipei sale și de cele ale lui Gabriel Ștrempel, la care voi face trimiteri mai jos.

S-a trecut prea ușor peste concepția înaintată a istoricului Dimitrie Cantemir, exprimată atât de plastic și pe care istoricii perioadei comuniste nu aveau cum să o evidențieze. El vorbește despre „istoria (...) suflată de Dumnezeiescul Duh” [80, p. 58], dar și despre dificultățile pe care trebuie să le înfrunte un istoric adevărat, greutăți consemnate în *pridoslovia* cărții a VIII-a a *Hronicului*: „precum nici un trandafir fără ghimpi și nici-un lucru fără greutatea sa și fără vreo împiedicare să fie nu poate, așa și istoria noastră pentru vechimea neamului românesc nu puține, nici ușoare împiedicări până acmu s-au arătat” [81, pp. 395-396], amintind și condamnând mistificările lui Simion Dascălul și Misail călugărul. Autorul *Hronicului* apreciază că basna folosită de „acel măzac Simion (...) singur din capul său a(u) scornit-o sau de la vreun prostac, însă zavistuitor(iu) mai dinainte din creieri fătăță a(u) aflat-o” [82, p. 138].

Geneza *Hronicului vechimei romano-moldo-vlahilor* este relatată de autorul însuși: „împinși și poftiți fiind de (la) unii priatini străini și mai cu dinadins de la însoțirea noastră care iaste Academia științelor din Berolin, nu numai o dată sau de două ori, ci de mai multe ori, am fost îndemnați și rugați fiind, pentru a da începătura, neamului și vechimea moldovenilor, pre cât adevărul pofteste, măcar cât de pre scurt, să-i înștiințăm (...) Cu a pomeniților priatini îndemnare și cu a Academii în învățături luminată, zic, a Berolinului

poftire, căutatu-ni-am a plini pravila și învățatura lui Platon care poruncește: «solum nobis sed et Patriae et amicis vivendum». Adică: nu numai pentru folosul nostru, ci și pentru al Patriei ceva să slujim” [83, pp. 178-179]. De aceea, ne apar mai mult decât justificate îndemnul lui Grigore Tocilescu din finalul precuvântării ediției din 1901 a *Hronicului*, „ca generațiunile tinere să se adape cât mai mult din izvoarele necesare ale învățurii și minții înalte a nemuritorului Cantemir, să se încălzească la razele patriotismului lui fierbinte și luminat și cetind și recitind mărețea operă de față, să-și întărească cugetul și să ia aminte (la) vorbele nemuritorului ei autor: «Slujească-se dară cu ostenințele noastre, niamul moldovenesc și ca într-o oglindă curată chipul și statul bătrânețele și cinstea neamului său privindu-și, îl sfătuiesc ca nu în trudele și sângele moșilor strămoșilor săi să se mândrească, ci în ce au scăzut din calea vrednicei chiar înțelegând urma și bărbăția lor râvnind lipsele să-și plinească și să-și aducă aminte că precum odată, așa acum tot acei bărbați sunt, carii cu mult(u) mai cu fericire au ținut cinste și a muri, decât cu chip de cinstea și de bărbăția lor, nevrednic a trăi» [84, p. LX]. În *Divanul* savantul își exprima, nădejdea ca „ale mele ostenele (care sunt ca niște de un prost și neînvățat grădinar adunate floricele) a să sămăna, a să sădi, a înflori și tuturor dimpreună a să obști, să binevoiești și să nevoiești. Și mai vârtos tot moldovenescul nostru niam cu cântarea cântărilor a striga și unul altuia în bucurie arătând a cânta să se îndemne zicând: Flori s-au deschis în pământul nostru, glav 2, sh 12” [85, p. 360]. *Descriptio Moldaviae* este cartea ce a contribuit foarte mult, încă din primele decenii ale secolului al XVIII-lea, la trezirea conștiinței naționale, ea reprezentând un element de referință pentru evoluția acesteia. În *Descrierea Moldoviei* se afirma cu tărie la începutul secolului al XVIII-lea: „Muntenii și ardelenii au tot o limbă cu moldovenii” [86, p. 167]. În portretul închinat autorului, Dan Horia Mazilu consideră lucrarea „cea dintâi monografie exhaustivă a Țării Moldovei pentru că depășește prin complexitate scrierile lui Miron Costin”. *Hronicul* este apreciat ca „prima noastră istorie modernă, scrisă cu metodă, de la prolegomena și până la ultima din cele zece «cărți»” [87, p. 48].

Reputația „de orientalist a lui Dimitrie Cantemir, sublinia academicianul Virgil Cândea, este aceea care determină Academia de științe din Berlin să-l aleagă la 11 iulie 1714 între membrii săi” [88,

p. XXV]. Calitatea de orientalist trebuie extinsă și în alte lucrări: *Istoria creșterii și descreșterii Imperiului Otoman* fiind urmată de *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane*, pe care academicianul Virgil Cândea o apreciază ca fiind o scriere ce „întreaga fama de orientalist a învățatului principe” [89, p. VII] și traducerea în limba rusă a *Coranului*.

Și literatului Dimitrie Cantemir i-au fost consacrate mai multe investigații și lucrări. *Istoria ieroglifică* fiind apreciată ca roman alegoric, un „adevărat *Roman de Renard* românesc, însă cu scopuri polemice” [90, p. 44], cum îl aprecia George Călinescu, precizând că autorul *Istoriei ieroglifice* „e scriitor, creator, aducând idei și combinații” [91, p. 47]. Istoricul Alexandru Zub îl situează pe Cantemir într-o constelație interesantă: „Până la triada Cioran – Eliade – Ionesco, cărturarul român care a cunoscut o faimă analoagă în lume a fost, neîndoielnic, principele Dimitrie Cantemir” [92, p. 13].

George Călinescu notase anterior că „numele lui rămâne prin *Divan* și *Istoria ieroglifică*, opere necitite, rău editate, socotite ilizibile și pedante de către istoricii care adună inextricabile pagini pentru operația inutilă a datării scrierilor” [93, p. 41]. În recentul dicționar general al literaturii române, istoricul Dan Horia Mazilu pare a-l contrazice pe înaintașul său, considerând *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* – tipărit la Iași, în 1698, din porunca lui Antioh Cantemir, „o carte de teosofie bilingvă (română și greacă), în buna tradiție europeană a cărților ce încearcă să rezolve disputa dintre trup și suflet, pasiune și rațiune” [94, p. 43].

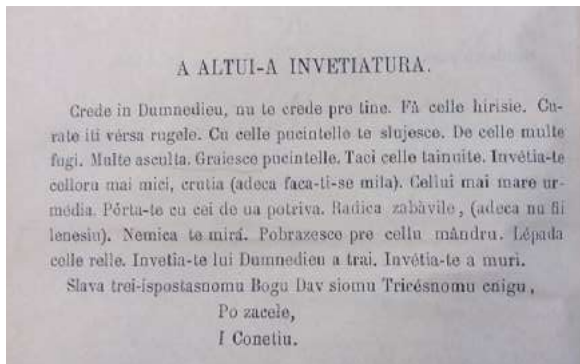


Coperta *Divanului înțeleptului* – 1698, cu stema Moldovei



Stihuri țărâi

Este inexplicabilă la ambii istorici literari citați neglijarea abundenței textelor biblice din cuprinsul lucrării, care confirmă în autor un fin cunoscător al textelor *Vechiului și Noului Testament*. Singura explicație poate fi dată de preluarea unor texte mai vechi, deoarece *Divanul* abundă de texte din Psalmi, din texte veterotestamentare și ale Noului Testament, înșesate cu texte din Thales, Platon, Aristotel, Seneca, Epictet, Fericitul Augustin, Ioan Damaschin și alții. Abia recent s-a subliniat în *Divanul* faptul că „rațiunea reprezintă universalul dat în om” prin care acesta are „privilegiul accederii la Adevăr, dacă este întrebuițată în consonanță cu valorile creștine” [95, p. 196]. Cuprinsul cărții secunde a *Divanului* reflectă cuprinsul cvasiteologic creștin al cărții.



Recent a fost recuperat un fel de acatist închinat Sfântului Dumitru, datorat lui Dimitrie Cantemir, al cărui cvasirefren este: „Dă-mi, fiule, inima ta”, invitație adresată de Dumnezeu Sfântului Dimitrie [96]. *Divanul* se încheie cu o adevărată concluzie: „Crede în Dumnezeu, nu te crede pretine” [97, p. 242].

Profesoara ieșeană Elvira Sorohan l-a urmărit și l-a prezentat pe Cantemir în cartea *hieroglifelor*, publicată în 1978 de editura Minerva, repunând în circuit *Istoria ieroglifică* (1988), redescoperind și restituind o colecție de *Legende și istorioare orientale*, datorate eminentului orientalist (2013).

Într-o strânsă legătură se află în opera lui Cantemir literatura cu orientalistica, *Istoria creșterii și descreșterii* fiind un prim argument.

Elementele privind istoria religiilor trebuie abordate pe cel puțin trei paliere: cel general religios, cel al religiei creștine și cel al religiei mahomedane. Cel de-al doilea palier pare a fi cel mai puțin cercetat și evidențiat, chiar dacă savantul crescuse în această religie, privește fenomenul religios creștin din interiorul său, fiind mândru că nu este păgân și că aparține ortodoxiei orientale, lucrările sale fiind îmbibate cu elemente ale acesteia. Constantin Barbu, coordonatorul *Integralei manuscriselor Cantemir* afirmă chiar ritos: „Ortodoxia și greaca veche i-au dat cifrul gândirii onto-historiale” [98, p. 46].

Au fost semnalate în scrisul cantemirian (mai puține asemenea referiri puteau fi făcute în perioada ideologiei comuniste) repetate trimiteri în *Biblie*, în *Evanghelie* și în epistolele pauline. Dan Horia Mazilu, autorul monografiei *Dimitrie Cantemir, un prinț al literelor* [99], afirmă că savantul „oferă imaginea sintetică a umanismului românesc, specific, cristalizat la confluența culturii vechi greco-latine cu gândirea religioasă creștină” [100, p. 44].

În lucrarea în limba latină – *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago – Imaginea de nedescris a științei sacre* – Cantemir arată că „o cunoaștere autentică nu provine din rațiune, așa cum au susținut în principiu filosofi greci, nici din simțuri, cum pretind «învățații secolului acestuia, care proclamă în gura mare că toată știința omenească pleacă de la simțuri». Adevărul este relaționat cu lumina imaterială, prin care omul poate să contemple în parte slava lui Dumnezeu, Care a creat lumea și o transcende. În aceste sens, autoritatea adevăratei cunoașteri se întemeiază pe Revelație”, cum constată Întâistătătorul Bisericii Române [101].

A fost observată tendința lui Cantemir de a parafraza epistolele Sfântului Apostol Pavel, *Divnul* având structura unui manual de morală practică, de etică creștină, scrisă „în slava și folosința moldovenescului neam”. Tot în maniera epistolelor pauline se înscriu și alte texte cantemiriene, de tipul celui citat de Tudor Dinu, comentând *Sacrosanctae scientiae*” și amintind de „Creatorul universal (...) Dumnezeu Tatăl a cărui imagine coincide cu cea a științei” [102, p. 81].

Cu aceasta ne apropiem de reflectarea credinței ortodoxe a moldovenilor în viziunea cărțurului, dominată de citatele din psalmii biblici, din Evangheliile, din epistolele pauline și din literatura patristică, aspect ignorat de lucrările apărute în perioada comunistă. În capitolul *Despre religia moldovenilor* din *Descrierea Moldovei* istoricul afirmă: „Dar astăzi toată națiunea moldavă se ține de Biserica creștină orientală (...), ei a(u) crezut că Evangheliul (sic!) în simplitatea sa și învățăturile sfinților părinți sunt de ajuns și fără școală pentru mântuirea sufletului” [103, p. 139].

Autorul *Descrierii Moldovei* subliniază apartenența ortodoxă a moldovenilor –consemnând argumentul crucial: „țin și zic *Crezul* aș(i) a precum l-au făcut ss-ții părinți în sinodul de la Nicea” [Idem, p. 153; p. 140] și descrie ierarhia bisericească, amintind denumiri ale unor momente liturgice ortodoxe: liturghie, axion, ectenie, polihronion (*Vrednic este*) [105, p. 140], cântarea *Isaia dănțuiește*, psalți etc. Moldovenii acceptă *Biblia* doar în versiunea septuagintei – „Sacram Scripturam e versione septuaginta” [106, p. 51]. *Hronicul romano-moldo-vlahilor* oferă date despre istoria Bizanțului, a culturii bizantine, despre marii imnografi și melozi (Ioan Damaschin, Cosma Melodul și alții), despre originea trisaghionului și despre rugile acatistului, rostite „la încongiurarea Țarigradului” în timpul năvalei perșilor din vremea împăratului Iraclie [107, pp. 312, 333].

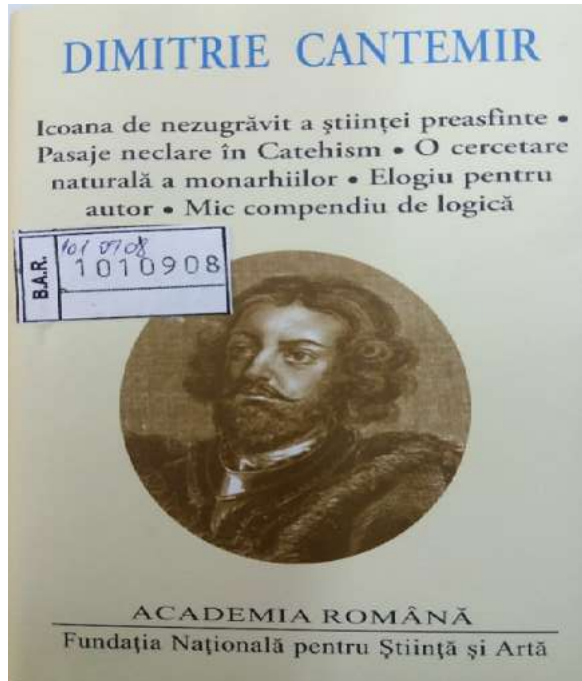
Detaliile despre elementele muzicii de strană, amintite de Dimitrie Cantemir, l-au preocupat pe bizantinologul Nicolae Gheorghită [108, pp. 33-56].

Cea de-a III-a parte a lucrării *Descrierea Moldovei* este rezervată organizării bisericești a Moldovei, susținând că religia creștină a fost îmbrățișată încă de geto-daci. Cartea se oprește asupra deosebirilor dogmatice dintre confesiunea ortodoxă și cea catolică: filioque, împărțășania cu azimă, purgatoriul și alte elemente specifice catolicis-

mului, care au îndepărtat credincioșii din a doua categorie de tradițiile patristice și sinodale. Detalierea ierarhiei bisericești din Moldova este însoțită de prezentarea celor mai importante mănăstiri din Moldova. Un capitol din *Descrierea Moldovei* urmărește detaliile religiei moldovenilor – *De religione moldavorum* (unele arătate mai sus) – și un altul scrierilor din Moldova, un loc de frunte ocupându-l termenii de cult: *Octoih*, *Evanghelie*, *Apostol* etc. „Lui Dumnezeu și firii urmează și lor supus să fii” [109, p. 240] – și „Odihnește-te și îndestulit fii în dumnezeiasca orânduială” – cum scrie în *Ale stoicilor porunci zece* [110, p. 241], integrate în *Encomium*, unde e citat celebrul verset din *Psalmul 23 – Cine se va sui în muntele Domnului?* – și răspunde: „Nevinovatul cu mă(i)nile și curatul cu inima! [111, p. 481]. Apartenența voievodului la credința creștină ortodoxă este afirmată permanent, cu avantajul mare dat de faptul că el privește ortodoxia din interiorul ei. Dovezile sunt multe. De aceea, voi cita doar câteva texte din cele mai convingătoare, de pe aceeași pagină a lucrării menționate: „Lipiți-vă dar acmu, oricât, cu pofta inimii spre dumnezeiasca mărire a privi, ardeți, iată-vă în piatra moisească, gaura inteligerescul ochi(u), fieștecarele din voi a vedea să poată. Alergați, oricât, pentru că la muntele Domnului să vă suiți, de dumnezeiasca râvnă sunteți cuprinși, iată-vă scara lui Iacov care de cereștile porți se atinge”.

Religia mahomedană este prezentată amănunțit în lucrarea intitulată *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane*, pe care academicianul Virgil Cândea o considera o scriere ce completa „faima de orientalist” [112, p. VII] a cărțurului. Mitropolitul academician Antonie Plămădeală vedea în aceeași lucrare „o expunere savantă a religiei mahomedane, nu numai pentru vremea când a apărut, ci și astăzi” [113, p. 247].

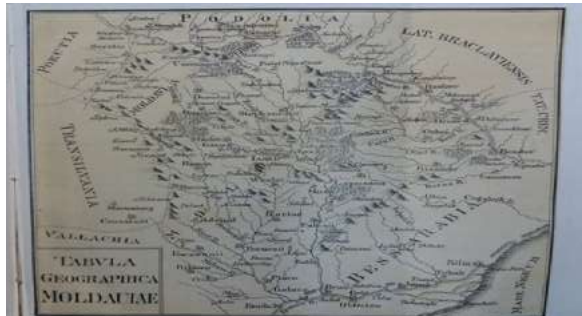
Lucrările filosofice ale cărțurului român au atras atenția multor cercetători. În 1928 se tipărește cartea intitulată *Metafizica*, în care apar pagini din *Imaginea de nedescris a științei sacrosancte*, în traducerea lui Nicodim Locusteanu [114]. Recenta culegere de texte filosofice include și versiunea paginilor amintite, traduse de Ioana Costa [115], cu titlul *Icoana de nezugrăvit a științei preasfinte*, însoțită de alte lucrări similare: *Pasaje neclare în Catehism*, *O cercetare naturală a monarhiilor pe temeiul filosofiei fizice*, *Elogiu pentru autor și Mic compendiu de logică*.



Encomium in Ioannis Baptistae van Helmont in auctoritate et virtutem physices universalis Doctrinae ejus – Laudă către izvoditor(iu) și către virtutea învățătorei lui, lucrare cuprinzând extrase din gândirea filosofului flamand, precedată de o introducere în limba latină și română apăruse în volumul VI al ediției Academiei Române, din 1883.

Domeniul logicii este abordat de savantul moldovean în lucrarea amintită – *Compendiolum universae logices institutiones – Mic compendiu de logică generală*, scrisă tot în limba latină.

Geograful Cantemir s-a remarcat prin prezentarea țării sale, în *Descrierea Moldovei*, unde se găsește și una dintre primele hărți ale Moldovei, ceea ce-l îndreptățește să fie considerat primul cartograf român. Prefațatorii unei valoroase antologii de texte semnate de Dimitrie Cantemir afirmă că harta autorului *Descrierii Moldovei* reprezintă „cea mai bună realizare cartografică din primele șapte decenii ale secolului al XVII-lea” [116, p. CXXXVII].



Harta Moldovei din *Descriptio Moldaviae*, 1771, Frankfurt und Leipzig

Ca o adevărată culminație a personalității cărturarului trebuie amintit arhitectul Cantemir, cel care și-a proiectat palatul princiar din Constantinopol, pe malul Bosforului, construit în jurul anului 1700.



Macheta palatului prințului Dimitrie Cantemir de la Constantinopol

Dan Horia Mazilu îl numără printre colaboratorii „la planurile țarului de construire a orașului Sankt Petersburg” [117, p. 43]. Trebuie amintite și „bisericele din trei sate ale sale (...), construite după planul și desemnul făcut de el însuși” [118, p. 807].

Gesturile de recunoaștere a meritelor cărturarului român au culminat la 30 noiembrie 2010, când în sediul Parlamentului European de la Bruxelles a fost organizat un Simpozion internațional în cadrul căruia a fost omagiat Dimitrie Cantemir, la aniversarea a trei sute de ani de la urcarea pe tronul Moldovei. Cu această ocazie, în blocul Spinelli, din incinta înaltului for european, s-a dezvelit bustul savantului și au fost lansate cele 20 de volume, cuprinzând în facsimil întreaga operă a membrului Academiei din Berlin.



Nicolae Dabija lângă statuia predecessorului său berlinez

Umbrită a rămas însă activitatea sa muzicală: interpretativă, folclorică, teoretică, didactică, muzicologică și creatoare și aceasta în ciuda faptului că numele său ocupă spațiul cuvenit în multe lucrări europene cu specific muzical, amintite mai sus. Această activitate, mai ales cea creatoare și teoretică, a fost prezentată în muzicologia românească abia în secolul al XX-lea, după studierea profundă a lucrării de teoria muzicii și a culegerilor de piese semnate de Cantemir.

La tricentenarul nașterii renaștentistului moldovean, Tiberiu Alexandru semnala chiar în deschiderea studiului: „Este de mirare că muzicianul Dimitrie Cantemir este încă atât de puțin cunoscut. Complexa activitate muzicală a strălucitului cărturar, teoretician de prestigiu, pedagog de vază, compozitor de frunte și interpret de seamă – nu este cu nimic mai prejos de bogata sa activitate pe care a desfășurat-o în celelalte domenii...” [119, p. 335]. Autorul studiului nota pe aceeași pagină printre cauzele slabei cunoașteri a muzicianului Cantemir „nejustificata tăcere a muzicologilor noștri”, argumentând pe aceeași pagină faptul că afirmația că „de la uimitorul Burada, cel care i-a închinat cea mai cuprinzătoare scriere de până acum, s-a publicat mult prea puțin: câteva comunicări, mici capitole în lucrări de istoria muzicii și un număr de articole mărunte, risipite în periodice de tot felul”. Vor fi prezentate în paginile următoare.

Includerea muzicianului român în ceea ce Viorel Cosma consideră a fi „cea mai importantă și amplă enciclopedie muzicală a veacului XVIII” a însemnat „definitiva trecere a lui Dimitrie Cantemir în rândurile profesioniștilor artei sunetelor, deci implicit recunoașterea personalității sale în contextul muzical universal al veacului său” [120, p. 27].

Încadrarea lui în rândul profesioniștilor muzicii este reluată într-un alt studiu din același an: „De la început se impune o precizare, menită să înlăture orice confuzie a exegeților români și străini din trecut: Dimitrie Cantemir a fost un profesionist al muzicii în cel mai autentic înțeles al cuvântului și nu un enciclopedist sau umanist cu simple „preocupări muzicale” [121, p. 991], enumerând componentele personalității muzicianului: interpret, compozitor, teoretician, muzicolog, constructor de instrumente muzicale și etnograf, care vor fi creionate în următoarele pagini. Totodată reiterează atributele contemporanilor și urmașilor: „famosul Cantemir” – Charles Fonton;

„Orfeul Împărăției turcești” – St. Priest; „il dotto principe Cantemir” – Giambattista Toderini etc.

Înainte de a contura aceste componente ale multiplei personalități muzicale a savantului român, trebuie amintite principalele lucrări europene din domeniul artistic, muzical, care continuau să-l prezinte pe savantul moldovean în calitate de autor al teoriei muzicii turcești și al unei notații originale și transcriitorul multor melodii de epocă: Antoine Louis Castellan – autor al unei lucrări publicată în 1812, la Paris; Guillaume André Villoteau, autorul lucrării *État moderne. De l'état actuel de l'art musicale en Égypte, ou relations historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, Paris, 1826, în care se găsește o documentată schiță biografică a autorului *Cărții științei muzicii*, subliniind valoarea acesteia. Va urma *Biografia universală a muzicienilor* a lui François Joseph Fétis, 1837 [122], urmată de ediția a II-a din 1861, ale căror date vor fi preluate de multe enciclopedii europene ale epocii. Informații importante despre muzicianul Cantemir ne oferă istoria muzicii din Rusia, a lui Albert Soubies, scrisă în limba franceză [123], cele referitoare la muzica egipteană, semnate de Guillaume André Villoteau [124] și cele privind muzica turcă, semnate de Raouf Yekta în 1907 [125, pp. 117-121] și în 1922 [126].

Vastitatea bibliografiei consacrată lui Dimitrie Cantemir m-a obligat să renunț la citarea multor alte studii, mai ales la biografiile romanțate, insistând asupra materialelor care se referă la muzicianul Cantemir, în multiplele sale ipostaze amintite: interpret, folclorist, teoretician, didactician, muzicolog, istoric al artei sonore, compozitor.

Din nefericire, recunoașterea oficială românească a poliedricii figuri renaștentiste în forma sa integrală, cuprinzând și muzicianul, a întârziat și s-a produs anevoios, pornind mai întâi de la meritele literare ale scrisului cantemirian, în ciuda faptului că numele lui apăruse cu calitățile sale renaștentiste, enciclopediste în lexicoane germane: în 1733 – *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künstler...*, apărut la Halle și Leipzig, Verlegts Johann Heinrich Zedler, col. 189 – 190 – și în 1750 – *Allgemeine Gelehrten Lexikon*, apărut la Leipzig.

În România chipul domnitorului muzician străjuiește din cupola Ateneului Român, numărându-se printre figurile reprezentative ale culturii noastre, în vecinătatea lui Anton Pann.



Numele lui D. Cantemir „vecin” cu Pann, în contextul personalităților pe cupola Ateneului Român

Chiar și George Călinescu îl prezintă pe Cantemir în monumentală sa *Istorie a literaturii române*, doar în calitate de „filosof și romancier” [127, pp. 39-47], amintind că va deveni „un erudit de faimă europeană”, în treacăt amintind faptul că învățase muzica de la Kiemani Ahmed și Angheli și a inventat „un sistem de notație muzicală” și a compus peșrevuri turcești, „care-i aduce elevi și protectori” [128].

Descoperirea întârziată a muzicianului Dimitrie Cantemir are mai multe cauze, unele anticipate mai sus:

- apariția tardivă a specialiștilor în domeniile ilustrate de muzicianul Cantemir: interpretare muzicală, teorie și creație muzicală asiatică, folcloristică;

- dezvoltarea întârziată a muzicologiei românești;

- descoperirea târzie și punerea la dispoziția cercetării și a publicului a lucrărilor lui Cantemir cu caracter muzical.

În dialogul cu Iosif Sava despre Cantemir, eminentul istoric literar Zoe Dumitrescu-Bușulenga confirmă ideea că „Prințul Cantemir este într-adevăr un prinț al muzicii..., unul dintre marii creatori ai țării și ai lumii care au iubit, au studiat, au slujit, au folosit muzica cu o nobleță pe care o regăsim doar în cazul marilor spirite europene...” [129, p. 13] și că „putem vorbi despre Cantemir muzicianul în aceeași măsură în care-l studiem pe Cantemir filosoful, romancierul, istoricul” [130, p. 16].

Voi încerca în continuare să conturez detaliile componentelor muzicale ale personalității voievodului-cărturar, așa cum au putut fi ele surprinse, în timp, de cele mai autoritare cercetări în domeniu, dar mai ales din propriile scrieri publicate.

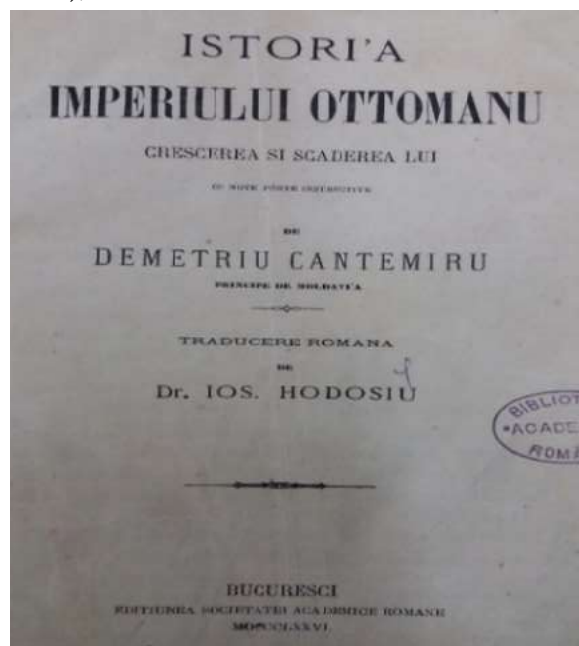
Aceste detalii referitoare la activitatea muzicală complexă a voievodului vor fi extrase din ambele ediții „complete” ale operelor publicate de

Academia Română, la sfârșitul secolului al XIX-lea – și la începutul celui trecut – prima serie și a volumelor apărute în ultimele decenii ale secolului al XX-lea – a doua serie. Ambele ediții nu includ lucrările muzicianului moldovean de la începutul secolului al XVIII-lea, deoarece la acea vreme doar se știa despre existența unora dintre ele, deschiderea făcută de Teodor Burada rămânând „fără ecou în România” [131, p. 212], cum arăta Eugenia Popescu-Județ. Nu se poate, deci, reproșa faptul că nu au avut în vedere opusurile muzicale cantemiriene, ele fiind cunoscute ulterior primei ediții a „operelor complete”, publicate sub egida tinerei Societăți Academice Române, la răscrucea secolelor XIX–XX.

Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui (Demetriu Cantemir(u))*, tomul I *Descriptio Moldaviae*, București, Tipografia Curții (Lucrătorii asociați), 1872, text latin;

Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui (Demetriu Cantemir(u))*, tomul II-*Descrierea Moldaviei*, București, Tipografia Curții (Lucrătorii asociați), 1875, text în limba română;

Cantemir, Dimitrie – *Istoria Imperiului otoman(u), creșterea și scăderea lui de (Demetriu Cantemir(u))*, Traducerea română Jos. Hodoșiu, București, Edițiunea Societății Academice Române, 1876 – tomul al III-lea al ediției inițiată de Academia Română (lipsește menționarea numărului volumului de pe copertă, ca și la următorul);



Istoria Imperiului otoman(u), Edițiunea Societății Academice Române, 1876



Coperta *Istoriei ieroglifice*, 1883

Cantemir, Dimitrie – *Istoria Imperiului othoman(u) crescerea și scăderea lui de (Demetriu Cantemir(u))*, Traducerea română Jos. Hodoșiu, București, Edițiunea Societății Academice Române, 1876 – tomul al IV-lea al ediției inițiate de Academia Română;

Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui Demetriu Cantemir(u) – Evenimentele Cantacuzinilor(u) și Brâncovenilor(u) din Țara Muntenescă, Divanul(u)*, tomul(V) V, publicate și însoțite de o prefață de G. Sion, București, Tipărite de Societatea Academică Română, 1878;

Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui (Demetriu Cantemir(u)) publicate de Academia Română, tomul(VI) VI – Istoria ieroglifică (...), Compendiolum universae logices institutiones, Encomium in I. B. Van – Helmont et virtutem phisices universalis doctrinae eius*, București, Tipografia Academiei Române 1883;

Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui (Dimitrie Cantemir)*, tomul VII – *Vita Constantini Cantemyrii*, publicată după Manuscrisul din Biblioteca Muzeului Asiatic(u) din St. Petersburg, București, Tipografia Academiei Române 1883;

Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui (Dimitrie Cantemir)*, publicate de Academia Română, tomul VIII – *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, publicat de Grigore Tocilescu, București, Inst. de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1901.

Reproșul privind faptul că nu s-a acordat atenția cuvenită lucrărilor muzicale cantemiriene nu are în vedere nici volumele publicate sub egida Academiei Române, în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, ele fiind cunoscute în detalii

după apariția studiilor lui Burada și a cărții Eugeniei Popescu-Judet. Este vorba despre următoarele volume, ordonate după criteriul cronologic al apariției lor:

Cantemir, Dimitrie – *Opere complete*: vol. IV – *Istoria ieroglifică*, Ediție critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea. București, Editura Academiei, 1973;

Cantemir, Dimitrie – *Opere complete*: vol. I – Ediție critică sub îngrijirea lui Virgil Cândea. Editura Academiei, 1974;

Cantemir, Dimitrie – *Opere complete*, vol. IX- partea I – *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus si Historia moldo-vlahica*, București, Editura Academiei, 1983

Cantemir, Dimitrie – *Opere complete*, vol. VIII – tomul II – *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane*, Ediție critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea, București, Editura Academiei, 1987;

Cantemir, Dimitrie – *Opere complete*, vol. VI tomul I – *Vita Constantini Cantemyrii*, tomul 2 – *Scurtă povestire despre stârpirea familiilor lui Brâncoveanu și a Cantacuzinilor*, Ediție critică, traducere și anexe Dan Slușanschi și Ileana Câmpeanu, București, Editura Academiei, 1996.

Amintesc aici ambele ediții patronate de Academia Română, deoarece ele oferă detalii necunoscute privind activitatea de muzician a lui Cantemir și mă străduiesc să citez textele integrate în acest demers, în forma în care apar în edițiile patronate de înaltul forum al științei și culturii românești, considerându-le principala sursă bibliografică, traducerea celorlalte ediții având anumite deosebiri de traducere, care ar putea deruta cititorii.

Constantin Barbu, membru al Academiei Europene de Științe, Arte și Litere din Paris, coordonatorul programului *Integrala Manuscriselor Dimitrie Cantemir*, s-a referit la manuscrisele care formează o parte din expoziția dedicată savantului, vernisată în 17 ianuarie 2023, la Biblioteca Academiei Române: „De la Cantemir au rămas aproximativ 200 de volume. Până acum am tipărit 104 volume. Am reușit să întregesc două manuscrise ale lui Cantemir, ele sunt acum manuscrise Cantemir întregi și la Moscova, și sunt și aici, la București. De asemenea, am adus multe manuscrise inedite de Cantemir, de nu se știa nici titlul lor. Aici sunt mai multe manuscrise, inclusiv două capitole din *Descriptio Moldaviae*, scrisul e al sinologului german Glied Siegfried Bayer, profesor

la Universitatea din Petersburg. Dar manuscrisele lui nu se găsesc numai în Rusia, ele se găsesc și la Academia din Berlin. Am adus și cele 15 manuscrise de la Academia din Berlin”. Biblioteca Academiei Române beneficiază de 74 volume cuprinzând scrierile cantemiriene, care necesită investigații de specialitate. Timpul scurt pentru definitivarea acestui excurs muzicologic nu mi-a permis decât survolarea acestui imens material, 74 de volume, a căror descoperire și studiere necesită – așa cum susține coordonatorul *Integralei manuscriselor lui Cantemir* – multă răbdare și pricepere, dragoste pentru cultură și respect pentru valorile inestimabile ale istoriei culturii noastre, pentru a extrage elementele necesare reconstituirii activității complexe a lui Cantemir, în care cea muzicală ocupă un loc însemnat. Important rămâne faptul că Dimitrie Cantemir nu vede în comunicarea prin muzică o distracție, un divertisment, ci o formă de transmitere a unor trăiri sufletești, a unor sentimente, a unor visuri.

Cea mai mare parte a acestor volume reproduce facsimilele manuscriselor unor lucrări cantemiriene care sunt publicate: *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, *Hronicul vechimei a Romano-Moldo-Vlahilor*, *Istoria ieroglifică, Sacro-sanctae Scientiae Indepingibilis Imago*, *Ioannis Baptistae Van Helmont et virtutem phisices universalis doctrina et christianae fidei congrua et necessaria philosophia I și II*, *De vita et rebus gestis Constantini Cantemiri*, *Incompendiolum Universae Logices Institutionis*, *Panegiricul Sfântului Dumitru* și altele.



Supracoperta primului volum din *Integrala manuscriselor Cantemir*

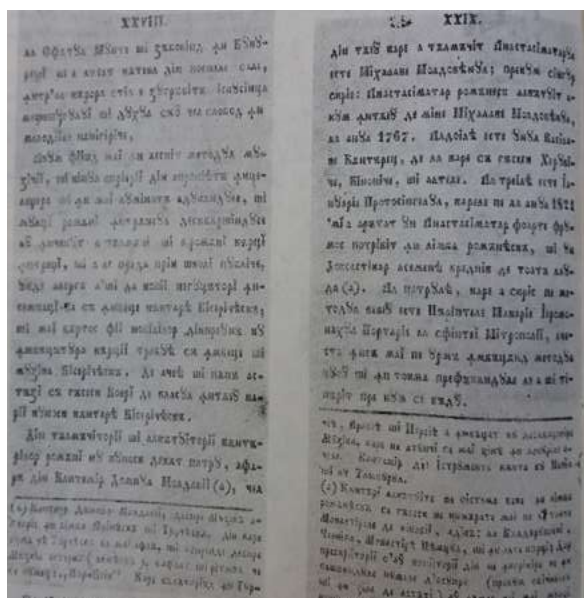
Ele ajută cercetării, oferind variantele originale ale acestor lucrări. Celelalte urmează a fi investigate și așteptăm cu cel mai vădit interes completarea *Integralei*, cu convingerea că ea va scoate la iveală și aspecte necunoscute ale activității muzicale a eminentului savant.

Printre cele 74 de volume se numără și cele două lucrări muzicale: LXVIII – *Cartea științei muzicale* și LXIX – studiul lui Teodor Burada.

Investigarea acestui vast material poate oferi elemente importante pentru reconstituirea gândirii cantemiriene, dar și pentru anumite legături între opera lui Cantemir și unii muzicieni români și străini. Am avut surpriza să găsesc în volumul LXXIV al *Integralei* că una din variantele manuscrise ale *Descrierii Moldovei* a ajuns în biblioteca etnomuzicologului clujean. Ioan R. Nicola [132, pp. 102-104], discipol al lui Constantin Brăiloiu și George Breazul. Fostul meu profesor clujean (păstrează și de la el autograful din carnetul de student pentru disciplina *Folclor*) a publicat în 1970 un studiu despre importanța sa achiziție – manuscrisul cu text cantemirian, datat în jurul anului 1800, „singurul existent astăzi” [133, pp. 159-161]. Studiul, însoțit de o fotografie a paginii de titlu, completează lista lucrărilor lui Nicola, alcătuită de Viorel Cosma [134, pp. 100-103]. Ulterior se va dovedi însă că documentul din biblioteca profesorului Nicola nu este unicat. Gabriel Ștrempel prezintă succint un alt text – *Manuscrisul 1227*, care are pe fila 78^v o însemnare ce reflectă circulația lucrării: „Acest letopiseț al țării noastre, discrierea a(l) D. Cantemir, fiindu-mi dăruit mie de mitropolitul Veniamin, l-am avut ca scump odor până la anul 1870 [135, p. 260]. Prezentatorul manuscrisului ne oferă date importante despre posesorul prețiosului document și despre circulația documentelor cantemiriene: versiunea cea mai plauzibilă pare a rămâne cea a provenienței din Basarabia, Nicola fiind la acea vreme dirijorul orchestrei militare din Bălți și participând, alături de Tatiana Gălușcă, la culegerile de folclor muzical din județele Soroca, Orhei, Bălți, așa cum arată cei care semnează studiul introductiv al volumului LXXIV [136, , pp. 102-104]. Restituirea integrală a scrisului cantemirian ar putea răspunde cerinței formulate de Tiberiu Alexandru: „Îl vom cunoaște, îl vom pricepe și îl vom prețui încă mai bine în clipa în care vom avea sub ochi întreaga sa operă muzicală, azi încă în cea mai mare parte inedită” [137, p. 347].

După investigațiile actuale, primele date din cultura română despre muzicianul Cantemir aparțin lui Anton Pann, problemă nesemnlată până în prezent de cercetătorii care au dat atenție autorului *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești*, sau celui care a elaborat *Cartea științei muzicii*. Și aceasta chiar dacă „finul Pepelei” îl încadrează pe Cantemir printre iluștrii psalți români: Mihalache Moldoveanul (1767), Vasilache Cântărețul, Ianuarie Protosinghelul și Macarie Ieromonahul. Titus Moiescu reproduce în studiul său din 1989, filele 38 și 39 ale *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești*, textul referitor la Cantemir [138, p. 50], citându-l pe cel al lui Hrisant de Madyt din *Marele teoreticon al muzicii* [139].

Corelând textul din *Bazul teoretic* cu cel la care face trimitere Titus Moiescu în studiul său, aparținând lui Hrisant, se poate trage concluzia că e vorba de o preluare a textului dascălului român din lucrarea teoreticianului grec, consacrată notației muzicale reformată în 1814, cu excepția numelor psalților români.



Paginile 38 și 39 din *Bazul teoretic și practic*, referitoare la Dimitrie Cantemir

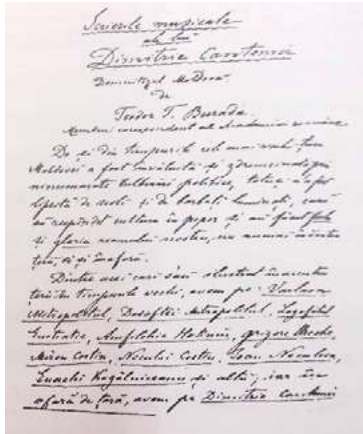
Redau textul lui Anton Pann scris cu litere chirilice: „Din tălmăcitorii și alcătuitoarii cântărilor români nu cunosc decât patru, afară din (sic!) Cantemir, Domnul Moldovei”, într-o notă de subsol scriind că voievodul „despre muzică a scris în limba elinească și turcească, din care numai cea turcească se mai află și coprinde despre muzica isternă (lumească), a aflat și ritmul ce se numește «Zar-Bein», care călătorind în Turcia, Arabia

și Persia a învățat cu desăvârșire muzica, care pe atunci se mai ținea în locurile acelea. Cantemir din i(n)strumente cânta cu neiu și cu tamburul” [140, pp. XXVIII-XXIX].

În pagina referitoare la Hrisant, Titus Moiescu afirma că reformatorul semiografiei muzicale din 1814 îl încadrează pe Dimitrie Cantemir într-o altă constelație orientală de teoreticieni ai muzicii ecleziastice din secolele XIV – XVIII: Ioan Damaschin, Ioan Kladas, Ioan Plusiadinis, Manuel Hrisafi, Kiril de Marmarinos, Gabriel Ieromonahul și Ioan Cucuzel. Lucrarea lui Cantemir este încadrată de autor în „muzica exterioară”. „Faptul că autorul *Marii teorii a muzicii* l-a inclus pe Dimitrie Cantemir în categoria compozitorilor Orientului, menționându-i tratatul de muzică turcească în rândul celor mai importante lucrări teoretice ale secolelor XIV–XVIII, rămâne pentru noi o evidentă confirmare a stimei profesionale de care se bucura cărturarul român în vechea cetate a Constantinopolului” [141, p. 50], afirma Titus Moiescu. În felul acesta, se poate spune că Anton Pann îl încadrează pe Cantemir deopotrivă printre muzicienii Orientului, dar și printre cei români. Apariția numelui lui Dimitrie Cantemir în prezentările lui Hrisant de Madyt și Anton Pann confirmă aprecierea de care se bucura Cantemir în calitate de muzician la începutul secolului al XIX-lea în lumea bizantină.

Muzicianul din orașul unde s-a format și a domnit Cantemir, Teodor Burada, menționează „printre operele muzicale ale lui Cantemir (...) și o *Introducere în muzica turcească scrisă în limba moldovenească*”, scriere despre care Fétis nota în dicționarul său *Biographie des Musiciens*, Bruxelles, 1837 – că s-ar afla în biblioteca din Astrahan [142, p. 50], dar lucrarea nu a fost găsită de folcloristul moldovean. Să fie oare o simplă întâmplare faptul că unul dintre personajele cele mai dragi ale celui dintâi artist (violonist) descins din vechile familii boierești, de origine aromână, Teodor T. Burada – a fost cărturarul de formație renescentistă Dimitrie Cantemir?

În cele două studii, unul din 1910, Teodor T. Burada mărturisea că a tradus în limba română câteva din poeziile puse în muzică de Cantemir și a transcris mai multe creații ale sale pentru ney și tambur, promițând într-un număr viitor câteva exemple din aceste transcrieri, atrăgând atenția asupra muzicianului [143] și în cel din 1909–1911, în care face o primă prezentare a lucrărilor muzicale ale voievodului [144, pp. 43-136].



Coperta manuscrisului și a lucrării lui T. T. Burada despre scrierile lui Cantemir

Eugenia Popescu-Judetz, subliniază faptul că „muzicologul Teodor T. Burada (1839–1923) este cel care a introdus pe Dimitrie Cantemir în istoria muzicii românești”, lucrarea sa având răsunet în primul rând în Turcia, unde este considerat un autor clasic.

Eminentul muzician, sărbătorit recent de Academia Română la împlinirea vârstei de 90 de ani, Octavian Lazăr Cosma, aprecia meritul lui Teodor T. Burada de a-l proiecta pe Cantemir ca o personalitate marcantă a muzicii turcești, care a conferit „trecutului nostru muzical o dimensiune nouă, extrem de importantă, mai ales prin faptul că argumentele sale nu se mai mărgineau la declarații, ci expuneau muzica lui, principiile sale de teorie” [145, p. 505].

Scrisorilor lui Burada se vor adăuga studii consacrat muzicianului moldovean al primei jumătăți a secolului al XVIII-lea de Mihail Poslușnicu [146], studiu urmat de lucrarea amplă în care integrează date din cea dintâi și exprimând regretul „cât ar fi câștigat neamul nostru, dacă această activitate muzicală (înregistrată în Turcia – nota îmi aparține) ar fi desfășurat-o în țară și pentru țară” [147, p. 317].



Fotocopia cărturarului de la pagina 317 a *Istoriei muzicii la Români* a lui M. Poslușnicu

Reproșul lui Poslușnicu adresat lui Cantemir, de a fi neglijat muzica bizantină practică în țara sa și în multe biserici din Constantinopol, se dovedește și mai justificat dacă ținem seama de faptul că tânărul moldovean a studiat la o „școală de profil umanist, de mare tradiție filosofică și teologică” [148, p. 42] – Academia Patriarhiei ortodoxe din Fanar. P. P. Panaitescu precizează faptul că Academia Patriarhiei ortodoxe din Constantinopol numită și „Marea Școală”, reprezenta „continuarea, cu oarecare întreruperi, a vechii Universității a Bizanțului imperial (Școala ecumenică)”, înnoită de patriarhul Chiril Lucaris în 1624 „și pusă sub conducerea lui Theofil Coridaleu, om cu vederi largi, laice, filosof îndrăzneț” [149, p. 42], citând istorici ai învățământului filosofic [150, pp. 12-13].

Se întreba retoric Mihail Poslușnicu: „de ce acum, când era domn desăvârșit, stăpân pe acțiunea sa, pe arta sa și covârșit în sufletul său de binefacerile ei și când trăia într-o vreme când toți monarhii popoarelor din apus își creau un merit în a atrage pe lângă curțile acestor stăpânitori, pe literați, muzicanți, pictori etc., Cantemir, întors în țară, taie nodul și legăturile artei muzicale, le pune capăt, obsedat de ecoul coardelor tamburii, care în momentul despărțirii sale de sultanul Ahmed, vibrau un cântec prelung și duios, lăsându-i un distinct gol în sufletul său?” [151, p. 324]. Reproșul trebuie extins și asupra melodiilor ce guvernează ori însoțesc multe dintre obiceiurile populare încondeiate în lucrările cantemiriene.

Între timp s-au înregistrat elogii la adresa muzicianului Dimitrie Cantemir, susținute de muzicologi turci, care reliefează, în cadrul unor manifestări internaționale, importanța cărturarului pentru muzica turcească. Așa, de exemplu, în cadrul unui colocviu internațional al civilizațiilor balcanice, de la Sinaia, din anul 1962, organizat sub auspiciile UNESCO, prezentând personalitatea cărturarului moldovean, Halil Bedii Yönetken afirma că „Dimitrie Cantemir, muzician român, ale cărui opere muzicale sunt executate poate numai în Turcia, este considerat astăzi ca unul dintre cei mai mari compozitori ai muzicii clasice turce” [152, p. 37]. Muzicologul mai preciza: „Numele lui Cantemir și numeroase compoziții ale sale au avut totdeauna o largă notorietate în Turcia” [153].

În 2010, profesorul turc Süer Eker a publicat în lucrările unui simpozion internațional de la București articolul referitor la locul lui Cantemir în literatura otomană [154, pp. 69-79].

Însuși Teodor Burada amintise investigațiile unor muzicologi turci, care i-au servit primei abordări în limba română a muzicianului Cantemir.

Cu îndreptățire Viorel Cosma afirma că „și știința românească a contribuit la estomparea personalității savantului-muzician. „«Istoricul», «domnitorul», «filosoful», cărturarul de formație enciclopedică Dimitrie Cantemir a început să-și facă loc tot mai intens în peisajul literaturii românești din secolul trecut (al XIX-lea – nota îmi aparține), muzicologia noastră pierzându-l treptat din «reflectorul» de specialitate vreme de peste un veac. Astfel, imaginea figurii muzicianului Cantemir s-a întunecat și mai mult”, deși „continua să preocupe (...) muzicologia turcească modernă, care vedea în marele învățat român «un clasic al muzicii turcești»” [155, pp. 27-28].

Eclipsarea activității muzicale a domnitorului a continuat până aproape de timpurile noastre. Deși menționează în trecere multiplele sale calități de om politic, dar mai ales de „scriitor, istoric filosof și savant umanist”, fiul fostului „răzeș siliștean din ținutul Fălciului”, fost discipol al lui Ieremia Cacavela, poliglot cu studii la Lipsca și Viena [156, p. 149], autoarea celei mai complete și sintetice prezentări a voievodului-cărturar nu amintește lucrările lui muzicale, insistând doar asupra celor literare și a carierei politice, deși izvoarele citate reliefa activitatea muzicală interpretativă și creatoare a lui Dimitrie Cantemir.

Prima prezentare a muzicianului Dimitrie Cantemir într-un dicționar muzical în limba ro-

mână aparține lui A. L. Ivela, care preia datele de la Burada și subliniază faptul că „s-a impus ca un distins teoretician al muzicii instrumentale”, inventând „un sistem de notațiune muzicală care constă în a întrebuița literele alfabetului otoman pentru cântecele turcești, care până atunci nu avuseseră notațiune” și prin intermediul „acestor inovații s-au păstrat un mare număr de melodii turcești întâlnite și azi în tradiția lor sub numele de «Cantemir-ogen»” [157, p. 38].

Viorel Cosma completează afirmația predecesorilor săi, remarcând faptul că melodiile cantemiriene „erau o realitate vie în conștiința românească”, fiind „prezente la curțile valahe – după mărturiile lui Fr. J. Sulzer – încă din sec. XVIII” [158, p. 34]. Articolul deschide o altă pistă de întâlnire a lui Cantemir cu muzica occidentală.

Citând studiul lui Marcel Montandon din *Enciclopedia muzicii*, ni se relevă faptul că tânărul moldovean „studiase profund muzica turcă pe care o prefera cu mult, ca Lady Montagu, muzicii italiene, pentru finețea intonației și a intervalelor, pentru varietatea ritmică din Dün Tek Tekkâ alternante la infinit și pentru stricta apropiere a ariilor de cuvinte” [159, p. 37]. Un manuscris din fondul *British Museum*, datat 1688, caligrafiat în notația precedentă celei introduse de Cantemir, a fost comparat cu cel în notația academicianului berlinez, constatându-se identitatea melodică a peșrevului și în articol se conchide: „Cantemir (...) ocupă un loc de seamă atât în a muzicii românești cât și în aceea a muzicii turce și care timp de 17 ani a participat intens la viața culturală a Turciei, este un caz cu totul particular, nemaîntâlnit nicăieri” [160, p. 39].

Urmează vastele investigații ale lui George Breazul, concretizate în *Patrium Carmen*, dar și în fișe ce ar fi urmat să stea la baza unui studiu amplu despre muzicianul Cantemir, asupra cărora voi reveni. Aici voi anticipa doar faptul că interesul lui George Breazul pentru Cantemir are alte patru motivații:

- 1 – obiectivul întregirii datelor istoriei muzicii românești – *Patrium Carmen*;
- 2 – necesitatea reconstituirii activității muzicianului moldovean;
- 3 – etnomuzicologul căuta vestigii ale spiritualității românești;
- 4 – dorința detalierii circulației creației cantemiriene în muzica occidentală, în mod deosebit în cea a lui Mozart. Vom urmări în paginile următoare elemente ale acestor argumente.

După aproape un sfert de veac a fost prezentată cititorilor români gândirea sa filosofică, în condițiile în care aceasta a fost trecută prin viziunea ideologiei comuniste și i s-a făcut locul cuvenit în lucrările de istorie și în istoriile literaturii, a filosofiei și a folcloristicii. Dan Bădărău evidențiază la savantul moldovean preocupările „universalizante proprii umanismului” [161].

„Descoperirea” și punerea în lumină a complexei personalități muzicale a lui Cantemir (literat, istoric, folclorist, filosof, interpret muzical, teoretician și compozitor) – cel cărui datorăm una dintre primele sinteze ale culturii Orientului – se va face în trepte, după investigarea operelor cronnicarilor, a unor lucrări din cultura turcă și apoi a materialelor lexicografice europene ale secolelor trecute și numai în final a operei sale muzicale. Osmoza Orient – Occident este vizibilă și în costumul în care l-a pictat Van Mour, portret descoperit în muzeul din Rouen, de istoricul Nicolae Iorga.

Se face trimitere la o scrisoare a lui Voltaire către fiul savantului-domnitor, Antioh Cantemir (1709–1744), „ardent susținător al muzicii europene” [162, p. 391], mare sprijinitor al înființării Operei Italiene din Petersburg [163, pp. 39-42], scrisoare amintită de Alexandru Dima, în care erau relevate „multiplele talente ale Prințului”, care „întrunea talentul vechilor greci, știința literelor cu cea a armelor...” [164, p. 3]. Nepot al lui Șerban Cantacuzino, Antioh Cantemir (a nu se face confuzia cu unchiul său, cu același nume, domnitor al Moldovei) este apreciat reprezentant marcant al literaturii ruse, prieten cu Voltaire și Montesquieu și ambasador al Rusiei la Paris, după ce fusese diplomat la Londra, a avut o contribuție importantă la organizarea vieții muzicale a Rusiei, dar s-a semnalat deja faptul că „prin Antioh Cantemir avem o punte de legătură cu muzica occidentului, a primei jumătăți a secolului al XVI-II-lea” [165, p. 42].

Proiectarea activității muzicianului Dimitrie Cantemir va urma câteva direcții conturate în timp.

Prezentări generale ale muzicianului găsim în dicționarul muzical al lui Iosif Sava și Luminița Vartolomei: „domnitor al Moldovei, cărturar umanist, compozitor, interpret și teoretician român, inventator al unui sistem de notație pentru muz(ica) orientală și turcească, a întreprins cercetări de etnografie și folclor la români, turci și arabi, a compus melodii instr(umentale) și voc(ale)” [166, p. 38].

Transformând într-o carte unul dintre seriile radiofonice realizate cu Zoe Dumitrescu-Bușlenga, lipsite deci de surse bibliografice, Iosif Sava extinde considerațiile asupra „prințului muzicii” [167, pp. 13-24], adunând date din materialele cunoscute până atunci, citate fără indicarea surselor bibliografice.

Jack Bratin reținea că umanistul „s-a ocupat și de muzică, fiind un abil interpret al instrumentelor turcești ney și tanbur”, inventând un sistem de notație muzicală, „a cules date despre instrumentele muzicale, obiceiurile și datinile populare românești, despre muzica de ceremonial” [168, pp. 267-268].

Între timp, mai mulți etnomuzicologi și muzicologi și-au îndreptat atenția spre muzicianul Dimitrie Cantemir. Majoritatea acestora nu aduce elemente noi, materialele lor constituind în cel mai bun caz mijloace de popularizare a personalității cărturarului, fiind ocazionate de aniversări/comemorări ale acestuia: Alfred Hoffman și Mircea Voicana [169, p. 51], Zeno Vancea [170, p. 40], Vasile Vasile [171, p. 40], Romeo Ghircoiașiu, într-un studiu în limba franceză, publicat la Bydgoszcz (Polonia) [172] și în cel din revista Conservatorului de Muzică din Cluj [173, pp. 41-49], Nicu Moldoveanu [174, pp. 908-916] etc.

Unele lucrări muzicologice care se referă la Cantemir răspund doar dezideratului de a prezenta pe Dimitrie Cantemir, pe Ion Căianu și pe Anton Pann în calitate de „trei mari precursori ai muzicii (corale) românești” [175, pp. 12-13]. Ideea integrării lui Cantemir între cei „trei precursori”, alături de Căianu și Pann, reapare în lucrarea semnată de același autor împreună cu Costin Miereanu, în care sunt amalgamate mai multe titluri «muzicologice», printre ele figurând și culegerea lui M. Perriol – „*Recueil de cent estampes*, Paris, 1714 și *Introducere în muzica turcească* – manuscris în limba română” [176, p. 14], amintit de mai mulți istorici, dar negăsit până în prezent. Ar putea fi lucrarea consemnată la nr. 10, printre „fructurile ce a produs” – *Introducere la studiul muzicii turcești scrisă în limba română, în quarto*” [177, p. 807]. Nici articolul din revista *Muzica*, semnat de Doru Popovici [178, pp. 9-21] nu aduce nicio noutate despre muzicianul Cantemir.

Petre Brâncuși multiplică, fără nicio jenă, detalii despre Cantemir, preluate din alte lucrări pe care nu le citează, găsind scuza în faptul că lucrarea ar fi un compendiu [179, pp. 72-76]. În 1978, citând un articol propagandistic din *Era socialistă*,

il proiectează pe enciclopedistul muzician moldovean „în limitele oricărui umanism premarxist”, invocând „argumente” dintr-o „cuvântare a tov. Nicolae Ceaușescu”, amalgamând date și melodii extinse pe mai multe pagini din culegerile altor specialiști și formulând falsuri prolixе, controversate, de tipul: „Dimitrie Cantemir este considerat o mare autoritate în problematica spinoasă (??!) a muzicii orientale și turcești, dacă luăm în considerare faptul că a creat sute de lucrări în notație lineară” (???), că a fost exponentul teoriei muzicale practice (???!), dar al unei noi teorii muzicale (???!), că a inventat o notație muzicală proprie numită de el «o invențiune necunoscută mai înainte turcilor» [180, p. 253].

Trebuie remarcate însă și lucrări ce înscriu numele muzicianului Cantemir în panorama muzicii românești: Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, în cea a muzicii orientale – Tiberiu Alexandru sau sondând anumite aspecte ale gândirii sale muzicale – Romeo Ghircoiașiu ș. a.

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma îi fixează locul muzicianului moldovean al secolului al XVIII-lea în panorama hronicului muzicii românești. Amintind o parte a lucrărilor lui Cantemir, *Descrierea Moldovei, Istoria ieroglifică, Istoria creșterii și descreșterii curții otomane, Vita Constantinii Cantemyrii, Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, muzicologul subliniază faptul că „D. Cantemir a reținut manifestările folclorice muzicale propriu-zise, ca: balada, cântecul; descrie dansuri și instrumentele cu care se acompaniază, ritualuri de nuntă și înmormântare, obiceiuri calendaristice și genuri legate de practici magice. Poate cele mai prețioase referiri le face atunci când își propune să prezinte obiceiurile jocurilor moldovenești, urmărindu-le nu în mediul vieții țărănești, ci în cel al societății boierești” [181, p. 356]. Se confirmă astfel aprecierea lui P. P. Panaitescu, cel care consideră *Descrierea Moldovei* „cea dintâi scriere științifică a unui român” [182, p. 148].

Muzicologul Viorel Cosma consacră un subcapitol al studiului său publicat în anul serbării tricentenarului Dimitrie Cantemir, ecoului „operei sale în literatura europeană a veacului dominitorului” [183, p. 12], pornind de la momentul 1714, când a fost ales ca membru titular de către *Societas Regia Berolinensis* „serenissimus et celsissimus Demetrius Cantemirus S. Rossiaci Imperii Princeps, nec non terrarum Moldaviae haereditarius Dominus quanto rariore, tanto laudatore exemplo, suum cum indagatoribus scientiarum

illustre nomen profiteri, suaque accessione societati nostre splendorem et ornamentum eximium infere dignatur. Gratulamus merito nobis novam felicitatem tamque propensam laudatissimi Principis in nos studiaque nostrae voluntatem vanarabundi agnoscimus” – „preaseninul și înălțatul Dimitrie Cantemir, principe al Imperiului Rusesc, domn ereditar al Moldovei, printr-o pildă pe cât de demnă de laudă, pe atât de rară”, deoarece „și-a închinat numele ilustru cercetărilor științifice și prin adeziunea sa la societatea noastră a dobândit o strălucire și o podoabă unică. Recunoaștem cu venerație bunăvoința principelui față de noi și față de studiile noastre” [184, pp. 315-316]. Muzicianul Dimitrie Cantemir este proiectat pe multiple paliere ale activității sale, apelând la o amplă bibliografie, la nivelul anului 1973 menționând principalii parametri ai personalității culturale a voievodului moldav: enciclopedist, istoriograf, compozitor, teoretician muzical, etnograf și folclorist, cu activitate concertistică la kemânče.

Tiberiu Alexandru proiectează personalitatea muzicianului Cantemir în contextul muzicii orientale, în două studii din 1973, primul publicat în limba română [185, pp. 335-348] și următorul în limba franceză [186], situându-l „în secolul lui Bach și al lui Händel” [187, p. 336].

Romeo Ghircoiașiu a semnalat „caracterul microintervalic propriu muzicii orientale” [188, p. 46], prezent în creația lui Cantemir. Ulterior Victor Ghilaș va analiza scara microintervalică, propunând echivalențe în exprimarea muzicală liniară și diagrame ale principalelor tetracorduri ce intră în componența makam-urilor. Sunt prezentate apoi principalele scări ale modurilor specifice muzicii turcești și funcțiile lor. Vor urma analizele ritmurilor caracteristice creației cantemiriene [189, pp. 70-152].

Anul tricentenarului nașterii enciclopedistului a contribuit la completarea cu noi fațete ale muzicianului prin studiile semnate de Viorel Cosma, despre reflectarea personalității sale în literatura muzicală europeană [190], despre enciclopedistul muzician – din *Informația Bucureștilor* [191] și din *Tribuna României* [192] – despre educația muzicală realizată la Iași [193], prezentând studii inedite consacrate sărbătoritului, într-o variantă publicată în revista *Lucașfărușul* [194], alta, din revista *Muzica* [195, pp. 10-23], sau din revista *Contemporanul* [196], prezentare continuată apoi în revista ieșeană *Convorbiri literare* [197], reflectarea fenomenului muzical în *Istoria ierogli-*

fică. Alte aspecte ale personalității sărbătoritului sau materiale de popularizare au semnat: Vasile Tomescu, autor al unui articol omagial [198], cu o variantă în limba franceză [199], Vasile Vasile, în revista ieșeană *Cronica* [200, p. 14] și în cea bucureșteană, *Contemporanul* (articolul amintit mai sus) continuate și mai târziu cu articole, studii și culegeri de creații cantemiriene. Din prima categorie citez articolul Zamfirei Dănilă, publicat în volumul apărut în orașul domnitorului-muzician, în 2012 [201, pp. 241-251], iar din a treia categorie culegerea apărută la Chișinău, în 1980 [202].

Toate acestea vor culmina cu cartea Eugeniei Popescu-Judet, în care se detaliază lucrările savantului, insistând asupra celor muzicale, îndeosebi a celei teoretice – *Cartea științei muzicii după felul literelor – Kitâb-ü, ilm 'il Mûsikî'âlâ vedjh-il-hurûfât* [203, p. 40], care va fi prezentată mai jos.

Reiau în formă detaliată precizarea anterioară a paletei vaste a muzicianului Dimitrie Cantemir: *interpretul, folcloristul, teoreticianul, profesorul, muzicologul și creatorul*, paletă reconstituibilă prin investigarea integrală a scrisului cantemirian publicat, operație ce va continua pe măsură ce vor fi puse la dispoziția publicului lucrările încă necunoscute.

Revenind asupra polivalenței muzicianului Cantemir, voi porni de la cea mai dificilă componentă ce ar trebui reconstituită, cea a *interpretului*, deoarece ea nu se poate baza decât pe mărturiile ale beneficiarilor unor asemenea prestații artistice, din datele cronicarilor moldoveni, cele ale muzicologilor turci, preluate și amplificate de cei români

Pe baza acestor date s-a ajuns la concluzia formulată de Viorel Cosma, cel care îl prezintă pe domnitorul savant „instrumentist-concertist la tanbur, ney și kemance (...), posedând un vast repertoriu de peşrevuri, aksak semâi, beste saz semâi etc.” [204, p. 118]. Citatul istoric literar, Ștefan Lemny, consacră chiar un capitol activității interpretative cantemiriene considerându-l „Orfeul marelui Sultan” și precizând: „Principele orfeu mai are un merit excepțional”, fiind realizatorul unei mari culegeri de creații muzicale și a tratatului *Kitab*, „rămas mult timp în manuscris” și reprezintă „un moment de răscruce în evoluția muzicii otomane în plină căutare atunci a unui suport teoretic și a unor căi proprii de afirmare” [205, pp. 30-31].

Fiul cronicarului Miron Costin, logofăt și cronicar al Moldovei, Nicolae Costin, încondeia-

ză pentru posteritate reputația de interpret a moldoveanului Cantemir, chiar în deschiderea prezentării domniei voievodului moldav: „Fiind(u) el(u) om(u) isteț(u), știind(u) și carte turcească bine, se vestise acmu în tot Țarigradul numele lui de-l ch(i)emau agii la ospetele lor(u) cele turcești, pentru prieteșuguri ce avea cu dâșii. Alții zic(u), știind(u) bine la tanbur(u), îl ch(i)emau agii la ospete pentru zicături” [206, p. 89]. Deoarece denumirea instrumentului, *tanbur*, apare în mai multe forme, *tambur*, *tambură*, cercetătoarea Eugenia Popescu-Județ precizează că cel la care face referiri Cantemir este, după propriile caracterizări din prima pagină a tratatului, „un instrument perfect între toate pe care le cunoaștem sau pe care le-am văzut, tanburul, căci el reproduce cu precizie cântul și vocea pe care o emană respirația umană” [207, p. 202].

Are dreptate Tiberiu Alexandru, cel care cunoștea muzica arabă, fiind în anii 1965-1967 expert în entnomuzicologie, în Arabia, Egipt, Sudan, atunci când reproșează plasarea voievodului instrumentist în lumea lăutarilor, în baza consemnărilor cronicarilor, din care unii au dedus că muzicianul Cantemir „cânta chipurile pe la ospete, ca un lăutar oarecare, acompaniindu-se cu tamburina sau daireaua, tobița cu disculețe sunătoare! Cu asemenea opinii nu e de mirare că activitatea de muzician a domnitorului moldovean este privită de unii cercetători cu iertătoare bunăvoință, dacă nu cu oarecare jenă, chiar dacă i se admit oarecare succese” [208, p. 336].

De la cronicarul Ion Neculce, demnitar al voievodului muzician, „vornic în țara de sus”, știm că el era neegalat în interpretările la tambur – îi zice tambură – „și-i zicea beizadea în tambură, că așa știa zice de bine în tambură, cât nici un țarigrădean nu putea zice bine ca dânsul(u)” [209, p. 300]. Vasile Tomescu precizează că e vorba despre un „instrument cu 3-4 coarde metalice acționate cu arcuș, utilizat în Asia de sud-est” [210, p. 16]. Muzicologul susținea că e vorba despre un „instrument care evocă lăuta, de formă alungită, cu trei coarde, folosit la încheierea strofelor unui cântec în Asia occidentală” [211]. Eugenia Popescu-Județ scrie că neyul este un flaut lung cu sunete apropiate de cele umane, iar tamburul e un instrument favorit – un fel de chitară – al otomanilor [212, p. 202]. Teodor Burada considera primul instrument ca fiind un flaut drept, iar al doilea un fel de cobză [213, p. 38]. Dimitrie Cantemir caracterizează ambele instrumente cu su-

perlativ: neiu „dă un sunet atât de dulce, cum nu dă nici un alt instrument muzical”, iar tanburul este „cel mai complet și cel mai perfect dintre toate (instrumentele muzicale – nota îmi aparține) pe care le cunoaștem și pe care le-am văzut (...) căci el reproduce cu precizie și fără cusur cântul și glasul care izvorăște din suflul uman” [214, p. 51]. George Breazul amintește instrumentul predilect al muzicianului moldovean, tambura, atunci când urmărește etapa infiltrării și aclimatizării muzicii germane în cultura românească – producțiile fiind susținute de profesori pricepuți și a deprinderii de către români a „meșteșugului cântării cu harpă”, la fortepiano, ajungând la *Theatrum vlahicum Bucharestini*. Printre dascălii acestor noi genuri de muzică în spațiul valah se numără inclusiv Dionisie Fotino, cel care deschide lista marilor profesori-muzicieni din spațiul românesc, el fiind însă discipol al lui Iacov Protopsaltul, dar „fiind tare și la «tambura» lui Dimitrie Cantemir și la fortepian” [215, pp. 63-64].

Se ajunge la afirmația deosebit de importantă potrivit căreia, spre deosebire de alți umaniști ai epocii, Cantemir „a făcut parte din profesioniștii artei sunetelor” [216, p. 216], menționându-se în acest sens interpretările sale instrumentale, lucrarea teoretică amintită și activitatea de „creator de lucrări muzicale”, autor de culegeri de cântece turcești, printre care se numără și cele denumite *manele* – termen care are o singură legătură cu debordanta producție de gen din timpurile noastre – și anume denumirea care desemna atunci cu totul altceva decât producțiile actuale românești, subculturale, comerciale și de kitsch.

Statutul de virtuoz al domnitorului este recunoscut de toate documentele epocii și de lucrările enciclopedice amintite. În recomandarea de primire în Academia din Berlin, Leibniz invoca inclusiv calitatea de muzician a tânărului membru moldovean, precizând că turcii îl recunosc în calitate de compozitor.

Dacă presupunerea lui Viorel Cosma, din lucrarea lexicografică rezervată interpreților, se confirmă, vom putea accepta că tânărul Dimitrie Cantemir ar fi învățat muzica bizantină la Iași, de la Ieremia Cacavela [217, p. 118], dar nu au fost găsite până acum urme ale acestei ucenicii și nici în favoarea practicării acestei semiografii de către autorul *Cărții științei muzicii*. Singurele mărturii ar putea fi cele care se referă la repertoriul liturgic bizantin cântat sau la forma bilingvă de practicare a muzicii liturgice în Moldova din timpul lui Va-

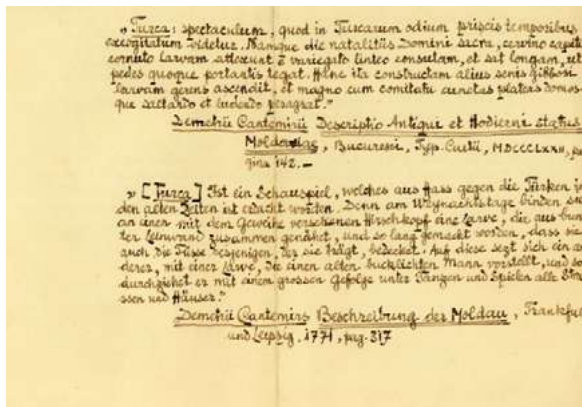
sile Lupu. Cantemir însuși reține faptul că eruditul ieromonah cretan, Cacavela, fusese adus în Moldova de tatăl său, Constantin Cantemir („post et parens noster Constantinus Cantemirius erudissimum hieromonachum Ieremiam Cacavelam cretensem in Moldavia vocavit” [218, p. 154]). Afirmația că ar fi învățat cu același dascăl muzica gregoriană este și mai greu de susținut, dar e posibil să fi învățat semiografia guidonică, fiind citate de același muzicolog, într-un alt studiu „sute și sute de lucrări în notație liniară”, transcrise de el și ajunse dincolo de „hotarele Turciei (Franța, Germania)” [219, p. 10], deși se pare că la mijloc este o confundare cu transcrierile unor melodii ale lui Cantemir, făcute de generația următoare de muzicieni europeni, interesați de creația lui [220].

Cercetătorii au oscilat în încadrarea lui Cantemir printre *folcloriști și/ sau etnologi*; cea care-l definește etnomuzicolog ignoră faptul că la vremea lui această disciplină nu exista nici în cultura universală și ea va apărea peste aproximativ două secole. Balanța între Cantemir-folclorist și Cantemir-etnograf înclină spre cea de-a doua calitate, la vremea sa Cantemir neavând conștiința că adună altceva decât date generale despre creația populară românească, despre datinile și obiceiurile moldovenilor, fiind necesar a fi subliniat faptul că se numără printre cei dintâi cărturari care ne oferă detalii despre anumite elemente ale culturii populare din Moldova. De aceea, cred că cei care-l încadrează corect în istoricul investigării culturii populare sunt etnologii. Romulus Vulcănescu îl consideră „istoriograf al civilizației culturii autohtone, etnosociolog, geograf” și „comparatist-istoric” [221, p. 313].

Valentin-Stelian Bădescu susține că „Românii dobândesc în secolele XVI–XVII o conștiință accentuată a unității și identității lor”, avându-l în vedere în primul rând pe autorul *Hronicului vechimii romano-moldo-vlahilor* [222, p. 38].

Folcloriștii și etnografii apreciază faptul că opera lui Cantemir și mai ales *Descrierea Moldovei* reprezintă o importantă sursă pentru urmărirea unor producții populare (fie și limitate la partea literară, de la Cantemir necunoscându-se până în prezent nici măcar o melodie de colindă sau de baladă, deși vorbește despre ele): Al. Bistrițeanu [223, pp. 23-54], Ovidiu Bîrlea [224, pp. 23-27], Jordan Datcu în colaborare cu Sabina Stroescu [225, pp. 110-113]. În ultimele ediții ale dicționarului etnologilor Jordan Datcu îl apreciază ca fiind „părintele etnografiei, folcloristicii și științei artei

populare românești, în aceeași măsură în care poate fi denumit părintele geografiei, istoriei și sociologiei românești” [226, pp. 185-188]. Investigarea specializată din ultima vreme a scrierilor lui Dimitrie Cantemir a scos în relief importante date despre muzica din Moldova secolului al XVI-II – lea, secolul considerat al luminilor, folcloriștii fiind cei dintâi care au reliefat activitatea sa în aceste domenii ale spiritualității românești, cum constata Adrian Fochi, subliniind multilateralitatea operei sale care „depășește tot ceea ce se crease până atunci la noi și, în anumite discipline este un precursor și pentru alte popoare” stăruind asupra clasificării și descrierii dansurilor românești” [227, pp. 71, 89]. În lucrarea sa de istorie a folcloristicii românești, I. C. Chițimia citează numele autorului *Descrierii Moldovei* doar când amintește de călușari [228, p. 137] și îl apreciază superficial, afirmând doar că „s-a ridicat la o concepție despre folclor cu mult superioară culturii românești din vremea aceea” [229, p. 38]. Ulterior academiicianul Sabina Ispas a evidențiat actualitatea multor date reținute de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei* [230, p. 1011].



Fișa nr. 204 și 1139 din fondul George Breazu, referitoare la turcă și colindă

Emilia Comișel s-a arătat preocupată de genurile folclorice prezente în scrisul cantemirian, remarcând originalitatea și fondul genetic comun, ceea ce situează opera sa printre cele mai remar-

cabile în cultura românească și universală [231, pp. 30-38]. În studiul său, Emilia Comișel conturează principalele genuri ale muzicii populare românești intrate în preocupărilor lui Cantemir, insistând asupra doinei și cântecului propriu-zis și asupra instrumentelor românești și turcești, aducând în sprijinul aserțiunilor făcute și exemple muzicale în notație guidonică, extrase din lucrările mai importante, publicate anterior. Autoarea acordă importanța cuvenită reflectării în scrisul cantemirian a ceremonialului și repertoriului obiceiurilor calendaristice: ciclul de iarnă – colinda, turca, chiraleisa și vergelul – și ciclul de primăvară–vară: paparuda „papaluga”, drăgaica, sânzienele și călușul.

În absența prezentării trăsăturilor muzicale ale doinei de către Dimitrie Cantemir, Emilia Comișel citează, deși își exprimă rezerve față de afirmațiile contemporanului domnitorului, textul lui Erasmus Schneidel: „Fetele și femeile cântă cu plăcere aproape la tot locul... și repetă ca într-un refren aproape întotdeauna cuvântul doină (...) cuvânt (ce) se aude pretutindeni, pe toate potecile și în toate casele” [232, p. 31].

Revista *Muzica* a consacrat un număr, cel din septembrie 1973, tricentenarului marelui enciclopedist român, Viorel Cosma realizând o antologie de texte, cu fotografii ale principalelor lucrări cantemiriene. Iacob Ciortea a urmărit structurile modale și ritmurile specifice creației savantului moldovean [233, pp. 22-29]. Vasile Tomescu a publicat un extras din lucrarea sa *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie* referitor la Cantemir [234, pp. 39-48]. În studiul său, Tiberiu Alexandru semnalează traducerea „improprie” a termenului doină de către Hodoș [235, p. 340].

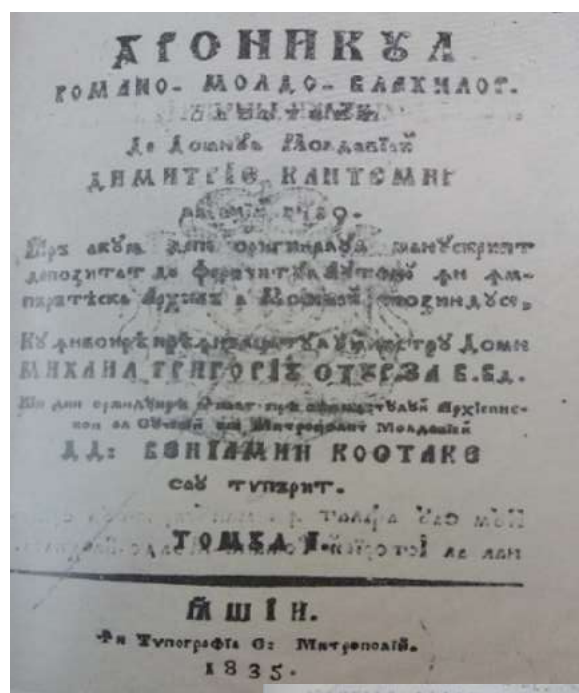
Colindele sunt amintite în cele două lucrări ale lui Cantemir consacrate descrierii și istoriei Moldovei: *Descriptio Moldaviae* și *Hronicul romano-moldo-vlahilor*, unde citează cuvântul intraductibil *ler* – prezent în colinde: „Ler, Aler Domnul” „Ler Împărat” – din împăratul Aurelian, cum semnala George Breazu [236, p. 34]. Ulterior eminentul etnomuzicolog a propus derivarea aceluiași cuvânt din *aleluia*, rotacizarea având un rol important în evoluția lui, aspect urmărit în lucrarea în curs de apariție *Colinda – simbol al identității și unității românești*. Cuvântul a fost identificat în multe cântece din Turcia, dar și în antologia lui Migne și în *Lezioni di storia della musica* a lui Gaetano Cesari. G. Breazu apela la Cantemir care

„observa și scria (în *Descriptio Moldaviae*): «... poporul de jos... la nunți, la înmormântări și la anumite timpuri ale anului celebrează cu versuri și cântece oarecare nume necunoscute și care miroasă a culturii vechi ale Daciei. Astfel sunt *Lado și Mano, Doina, Drăgaica, Doina, Heoile, Stahia, Dracul în cale, Ursitele, Frumoasele, Sânzienele, Gi-oimaricele, Papaluga, Chiraleisa, Colinda, Turca*» [237, p. 128]. Colinda „corespunde cu calendele vechilor romani” și „se țin în zilele de început ale fiecărui an nou” [238, p. 156]. Kiraleisa este adaptarea invocației grecești *Kyrie eleison*, practică într-o procesiune pe la toate casele de o mulțime de copii care repetă cât se poate mai des *Kyraleisa* [239, p. 142]. Turca este „un joc care se vede a fi inventat în timpurile cele bătrâne din ura împotriva turcilor. În ziua nașterii Domnului, pun la unul o larvă ca un cap de cerb și-l îmbracă cu un sac cusut din pânză vărgată, dar lung, încât nu i se vad nici picioarele. Preste acesta încalecă tot larvatu, făcându-se ca și când ar fi un bătrân gârbov și așa, urmați de mulțime, merg pe toate stradele și pe la toate casele, tot jucând și chiuind” [240, p. 156].

Amintind de *Ler Domnul și Ler Împărat* și „ecoul cântecelor populare din vremea lui Rares, a «cântecelor prostești de la domnia lui Petru Vodă», Nicolae Iorga ține să precizeze că „tânăra știință românească răspunde prin Cantemir la întrebarea cine suntem: «Suntem Romani, romani din Roma, cei mai buni romani și nu ne-am clintit de pe moșia noastră milenară în care ne-a înfipt împăratul străbun» [241, p. 322]. În altă parte, George Breazul exclamă: „Astfel Cantemir avea dreptate de a căuta *doina* la Daci”, deoarece „admirabilele noastre «doine», negreșit ca gen, nu ca materie sunt moștenite de la acești din urmă” [242, p. 111] (de la daci – nota îmi aparține). Se pare că Dimitrie Cantemir confundă doina cu balada, definind astfel: „*Doina*: E probabil că Dacii au dat acest nume lui Marte sau Bellone, căci se pune la începutul tuturor cântecelor referitoare la fapte bellice” [243, p. 155].

George Breazul citează textul lui Cantemir „Doina se pune înainte la toate cântecele care povestesc de război și servesc de text la preludiile pe care neamul moldovenesc obișnuiește să le moduleze înaintea cântecului”, precizând că și Sulzer susținea același lucru despre melodia doinei pe care o cântă românul „când vrea să cânte ceva lumesc, arii întregi, fără să știe versuri sau cuvinte, deci, nu numai ca preludiv sau intradă” [244, p. 130]. Polemizând peste timp cu Sulzer și

situându-se de partea lui Cantemir, Breazul consemnează în *Descriptio Moldaviae* „impresionantele constatări (...) cu privire la cântecele populare românești și la datinele și prilejurile când se cântă”, reținând că opera lui Cantemir „descoperă metode de cercetare, valabile întru totul, mai ales, pentru studiul originii muzicii românești. Cantemir poate fi considerat, de altfel, ca întemeietorul studiilor de etnografie muzicală românească”, argumentând cu speciile folclorice amintite deja, colinda, drăgaica, turca, doina (pe care „învățatul principe moldovean” o duce „până la originea noastră tracică” [245, p. 155]), sau cu unele noi în această înșiruire: bocetul, jocurile, călușarii ș. a. m. d. Pentru a completa lista speciilor folclorice imortalizate de învățatul moldovean în urmă cu trei secole mai trebuie amintite: cântecele de leagăn, baladele, cântecele de joc, horele din practica populară.



Coperta Hronicului româno-moldo-vlahilor și Marca Domnului Dimitrie Cantemir, tipărită la Iași, 1835, în tipografia Mitropoliei

Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor, publicat de Grigore Tocilescu, sub autoritatea Academiei Române [246], stăruie asupra unei *balade populare* a cărei acțiune se petrece în timpul domniei lui Pătru Vodă, la vadul Obluciții (Isaccea). Textul menționează că „încă și în cântecele prostești pe la domnia lui Pătru Vodă vadul Obluciței să pomenește” [247, p. 241]. O parte din obiceiurile descrise amănunțit de Cantemir au dispărut sau s-au metamorfozat, ceea ce sporește importanța datelor furnizate în urmă cu trei veacuri: turca, vergelul, kiraleisa, papaluga, drăgaica.

În unanimitate, folcloriștii apreciază foarte mult descrierile lui Dimitrie Cantemir, cu atât mai mult cu cât vin din urmă cu peste trei secole, iar unele obiceiuri prezentate au dispărut ori s-au metamorfozat, dar reproșează faptul că ele nu sunt însoțite de date despre muzica dansurilor menționate și nici de melodiile corespunzătoare.

Descrierea *jocului călușarilor* este făcută cu lux de amănunte, precizând că numărul lor trebuie să fie impar, dar lipsesc din text melodiile obiceiului.

Autorul prezentării Moldovei din cele mai diferite unghiuri reține un element excepțional pentru practicarea obiceiului, nesemnlat până în prezent: la vremea sa jocul călușarilor avea „peste o sută de cântece diferite („Habent enim plusquam centum diversa metra et adea compositos choros”)”. Se obține astfel confirmarea menționării aserțiunii unei cronici maghiare, care menționează că la intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia ar fi fost întâmpinat de o sută de călușari în al căror repertoriu figurau o sută de melodii.

Lucrarea cantemiriană continuă cu ceea ce s-ar putea numi datele mitice ale obiceiului, care au un dublu avantaj în acest capitol: sunt date pe care nu le mai întâlnim ulterior, în ciuda faptului că obiceiul își va continua existența și reprezintă o modalitate originală de manifestare artistică românească: „Plebea superstițioasă crede că acești calușieri au puterea de a vindeca boalele cronice. Modul lor de vindecare este acesta: Aștern la pământ pe bolnav, încep apoi săriturile lor și, la un tact anume al cântărei, îl calcă, unul după altul, de la cap până la călcăie; în urmări șoptesc în ureche unele cuvinte compuse anume de dânsii și poruncesc boalei să iasă din corpul pacientului. Aceasta o repetă de trei ori în trei zile; și de mai multe ori are efectul dorit: că vindecă cu puțină osteneală cele mai grele morburii, ce nu le-au putut vindeca cei mai eșperți medici cu arta lor. Atât de mare e

puterea credinței chiar și la oameni superstițioși” [248, pp. 142-143].

Din istoria lui Cantemir deducem că, pe vremea lui, obiceiul călușului nu numai că era în practica folclorică din Moldova, dar se bucura de mare popularitate, îndeplinind și funcție apotropaică. *Călușarii* poartă în mâini o sabie fără teacă pentru a se putea apăra de cei care ar vrea să le descopere fața și să le afle identitatea. Ceata este condusă de un stariț și un pimnicer. Ultimul îl întrebă pe stariț ce joc dorește a se executa la o anumită casă și îl comunica în mare secret dansatorilor, astfel că spectatorii nu cunosc dinainte jocurile ce vor fi prezentate. Repertoriul lor este foarte bogat, numărând peste o sută de cântece diferite, majoritatea de mare virtuozitate, „încât cei care joacă par că nu ating pământul cu picioarele ci că zboară și se poartă în aer” [249, p. 142]. Practicarea obiceiului durează zece zile, între Ispas și Rusalii, timp în care ei cutreieră „jucând și alergând, toate orașele și satele”. Pentru a nu fi loviți de *iele* sau *frumoase*, călușarii nu dorm în altă parte decât sub acoperișul unei biserici.

Acest reper muzical – coregrafic al spiritualității românești, reținut de academicianul berlinez în *Descrierea Moldovei* (1716), deosebit de important pentru muzicologia noastră, are în vedere obiceiul străvechi, bazat pe mai multe melodii, pe care, din păcate, autorul lucrării nu le-a notat. Este, după datele obținute până în prezent, ultima atestare documentară a ritualului străvechi care ar putea proveni din vechiul dans tracic, practicat și de greci – kolauro\smoç. Pe baza datelor furnizate de Dimitrie Cantemir, Cristian Ghenea argumentează *geneza dansului ritualic românesc din străvechiul dans, găsind faze din kolauro\smoç*, reproduce „aproape cu fidelitate în jocul călușarilor, al cărui străbun pare să fie”:

- existența unui choreg – vătaf care are același rol;

- mimarea morții dansatorului atins cu lancea sau bățul de către choreg sau vătaf;

- simularea momentului dramatic al ceremonialului de înmormântare;

- forma de horă deschisă în ambele dansuri [250, pp. 37-38].

Această „forma de cerc și lanț de jucători” este apreciată chiar de Cantemir ca fiind „caracteristică pentru români” [251, p. 689], cum subliniază George Breazul pe baza descrierii jocurilor ce se deosebesc de cele ale altor neamuri, nefiind dansuri de perechi, ci de grup, „când se prind cu

toții de mână și joacă în cerc” – hora, descrisă în capitolul XVII *Despre datinele moldovenilor* din *Descrierea Moldaviei* [252, p. 141].

Cele mai importante date despre muzica românească, desprinse din scrisul lui Cantemir, se referă, de fapt, la manifestările populare. În *Descrierea Moldovei*, considerată de autorii capitolului consacrat literaturii din prima jumătate a secolului al XVIII-lea în Moldova, „încoronarea unei epoci culturale și nu o excepție ruptă de cultura vremii sale” [252, p. 607], se consacră un capitol – al XVII-lea *Despre năravurile moldovenilor – De Moldovarum Moribus* – principalelor obiceiuri populare, date necesare pentru reconstituirea unor detalii ale practicilor populare și raportarea la forma sărăcită, ideologizată, protocronistă, cultivată de festivalul *Cântarea României*. Printre cele mai importante se numără *călușarii* – deveniți în timpurile noastre patrimoniu UNESCO – definiți în acești termeni: „*Caluczenii* isti vocantur, et semel in anno congregantur, vestibus mulieribus induti: caput corona cingunt et foliis absinthii plexa et aliis interstincta floribus, vocem mentiuuntur femineam, et ne dignosci possint alba tela faciem contegunt...” – „Ei se numesc *Calușieri* și se adună o dată într-un an, se îmbracă în vesminte cam ca femeile, pe capu-și pun cununa împletită de foi de pelin și din alte flori, vorbesc în ton femeiesc și pentru ca să nu se cunoască își acoperă fața cu un văl alb...” [254, p. 142]. Din păcate, lipsește și în prezent un studiu aprofundat asupra călușului, ceea ce sporește însemnătatea detaliilor lui Cantemir. Acest aspect a fost semnalat de etnomuzicologul Gisela Sulîțeanu, care scria în urmă cu aproape trei decenii că în pofida importanței acestui obicei și atenției cercetătorilor, folcloriști, lingviști și etnografi, deja vie la eruditul Dimitrie Cantemir, principe al Moldovei – aproape patru secole de la acest moment, totuși nu există încă un studiu complet asupra tuturor formelor de căluș, în toate regiunile, în toată integritatea, cuprinzând dansul, muzica și, uneori, reprezentarea dramatică: „Nonostante l'importanza di questa usanza e l'attenzione rivoltate da ricercatori, folcloristi, linguisti ed etnografi, attenzione già viva nell'erudito Dimitrie Cantemir, principe regnante di Moldavia, quasi quattro secoli fa, tuttavia non esiste ancora unor studio completo su tutte le forme del 'căluș' in tutte le regioni e in tutta la sua interezza, comprendente cioè ballo, musica e, talvolta, rappresentazione drammatica” [255, p. 222].

Cantemir nu rămâne doar la faza unor descrieri pitorești a practicilor populare din Moldova natală, ci s-a arătat interesat „de a ridica limba țării la rangul de limbă a științei și a literaturii”, urmărind prezentarea „tuturor figurilor fabuloase din tradiția populară (paparudele, drăgaica, zânele și zburătorii), jocurile și ceremoniile (turca și călușarii, descântecetele), legendele locale, de pildă a Ceahlăului și altele”, care formează „originalitatea acestei scrieri” [256, pp. 612, 623].

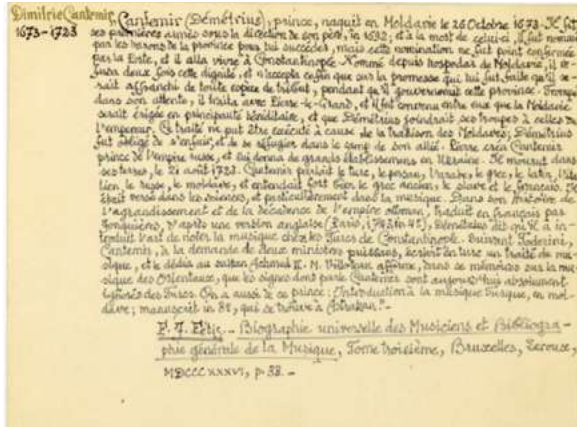
Un dosar din arhiva *George Breazul* reunește extrase din trei variante, în limba latină, germană și română, a lucrării domnitorului moldovean *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae, Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*, tipărită în limba latină, de Academia Română, în anul 1872, urmând versiunile publicate la Frankfurt și Leipzig, în 1771, după ce apăruse în 1825, la Mănăstirea Neamț, ediția principeps, publicată la inițiativa mitropolitului Veniamin Costache, cu denumirea *Scrisoarea Moldovei*.



Coperta primei ediții a *Descrierii Moldovei*, tipărită la Mănăstirea Neamț, în 1825

Autorul arată că Moldova a fost frecvent invadată de turci. S-a afirmat deja că *Descriptio Moldaviae* „este o pledoarie implicită pentru dreptul de libertate a patriei și al locuitorilor ei” [257, p. 48].

Următoarele fișe caligrafiate de Breazul confirmă preocuparea muzicologului pentru urmărirea *integrării unor lucrări ale lui Cantemir în muzica universală*, cum este cea din lucrarea muzicologului F. J. Fétis (*Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Bruxelles, 1836).



Fișa 1508 alcătuită de George Breazul,
extras din F. J. Fétis

Savantul găsește motivarea scrierii operei sale, *Descriptio Moldaviae*, în faptul că „cei care vor să descrie moravurile moldovenilor, lucru de altfel cunoscut de puțini străini ori chiar de nimeni”, trebuie să se înarmeze cu iubirea de patrie, dar și cu „amorul de dreptate” [258, p. 136].

În lucrările lui Cantemir pot fi descoperite importante elemente de *organologie muzicală*. În *Descriptio Moldaviae* sunt amintite instrumentele muzicale ce însoțesc nunta sau înmormântarea, înscăunarea domnitorilor, muzica de curte, muzica liturgică, iar în *Istoria ieroglică* apar mai multe instrumente muzicale: fluierul țanțarilor, surlele greierilor cimpoaiele albinelor și altele. În afară de datele despre instrumentele muzicale amintite, despre nei și tanbur, merită a fi amintite cele despre *siesdar*, un instrument asemănător cu harpa sau exahordionul, „cel mai excelent instrument de muzică și se crede că însuși David l-a inventat; dar astăzi puțin sunt care să știe să cânte bine la el” [259, pp. 374-375].

Se impune evidențierea și elogierea faptului că unii cercetători au ajuns la faza comparării unor texte cantemiriene, constatând că unele sunt variante – mai ample sau mai succinte – ale unora mai vechi. Exemplul cel mai recent și concludent din acest punct de vedere este *De antiquis et hodiernis nominibus* care „este o lucrare mult mai întinsă și mai detaliată” față de cel dintâi capitol al primei părți a *Descrierii Moldovei* [260, p. XXXI].

(Va urma)

Referințe bibliografice:

1. Lemny Șt. Dimitrie Cantemir: un principe român în zorile Luminilor europene – Romanian A Prince at the Dawn of the European Enlightenment – Un prince roumain à l'aube des Lumières européennes. București: Institutul Cultural Român, 2019, p. 11.
2. Spiridon V. Țar, țară, Țarigrad Dimitrie Cantemir (1673-1723). În: România literară, An LV, nr. 37, 8 septembrie 2023. București, p. 6.
3. Boia L. Românii și-au făcut țara, dar nu prea au știut ce să facă cu ea. În: Revista 22, 28. XI. 2017, București.
4. Popescu-Judet E. Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii. București: Editura Muzicală, 1973 (Deoarece numele cercetătoarei apare în două forme: Judetz și Județ, vom respecta pe cel din titlul fiecărei lucrări).
5. Ghilaș V. Dimitrie Cantemir-muzicianul în contextul culturii universale. Chișinău: Grafema Libris, 2015.
6. Vasile V. Anton Pann personalitate complexă a muzicii și a culturii românești. Vol. I. București: Editura Academiei Române, 2017.
7. Pop I.-A. Istoria, adevărul și miturile (Note de lectură). București: Editura enciclopedică, 2014, p. V.
8. Idem, pp. VI-VII.
9. Cosma V. Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană din secolele XVIII-XIX. În: Studii de muzicologie. Vol. IX. București: Editura Muzicală, 1973, p. 7.
10. Vasile V. Vocația universală a muzicii lui Enescu. În: Viața Românească, An LXXXVII, nr. 10-11, noiembrie 1993. București, pp. 158-160.
11. Dabija N. Filosof între regi, rege între filosofi (Cantemir în Rusia). În: Nicolae Dabija. Pe urmele lui Orfeu. Chișinău: Literatura artistică, 1983. Idem, Rege între filosofi (Dimitrie Cantemir). În: Nicolae Dabija. Nasc și la Moldova oameni. Chișinău: Editura Hyperion, 1992.
12. Ghilaș V. Folclorul și etnografia muzicală în preocupările științifice ale lui Dimitrie Cantemir. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 8.
13. Pop I.-A. Educația europeană prin manual de istorie – alocuțiune susținută la Seminarul Internațional «Penser l'Europe». În: Academica, An XXV, nr. 10, octombrie 2015. București, p. 8.
14. Pohoacă G. Dimitrie Cantemir – G. W. Leibniz și Academia din Berlin – Dimitrie Cantemir – G. W. Leibniz and the Academy of Berlin. București: Editura dio, 2017, p. 13.
15. Idem, p. 35.

16. Dan H. Cantemir Dimitrie. În: Dicționarul general al literaturii române. Vol. C – D. București: Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 43.
17. Cerban M., Dan A. Povestea manuscriselor lui Cantemir este o odisee – interviu cu Constantin Barbu. Craiova: Editura Revers, p. 85.
18. Lemny Șt. Dimitrie Cantemir: un principe român..., p. 11.
19. Idem, p. 12.
20. Moiescu T. Prezența lui Dimitrie Cantemir în literatura lexicografică a secolului al XVI-II-lea și prima jumătate a celui de-al XIX-lea. În: Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, t. 36. București: Editura Academiei, 1989, p. 35.
21. Lăudat I. D. Dimitrie Cantemir. Viața și opera. Iași: Editura Junimea, 1973.
22. Idem, pp. 76-78.
23. Moiescu T. Prezența lui Dimitrie Cantemir ..., p. 35.
24. Ibidem.
25. Cantemir D. Evenimentele Cantacuzinilor(u) și Brâncovenilor(u) din Țara Muntenescă, Divanul(u), tomul(l) V, publicate și însoțite de o prefață de G. Sion. București: Tipărite de Societatea Academică Română, 1878, p. 106.
26. Idem, p. 101.
27. Idem, p. 142.
28. Idem, p. 209.
29. Idem, p. 147.
30. Diaconovich C. Enciclopedia română, publicată din însărcinarea și sub auspiciile Asociațiunii pentru literatura și cultura poporului român de..., tomul I. Sibiu: Editura și Tipografia lui W. Krafft, 1898, p. 702.
31. Minerva. Enciclopedie Română. Cluj: Editura Minerva, 1929.
32. Adamescu Gh. Dicționar istoric-geografic. București: Cartea Românească, 1931.
33. Predescu L. Enciclopedia Cugetarea. București: 1940.
34. Dicționar enciclopedic român. Vol. 1. A – C. București: Editura politică, 1962.
35. Mic dicționar enciclopedic. București: Editura științifică și enciclopedică, 1978.
36. Enciclopedia istoriografiei românești. București: Editura științifică și enciclopedică, 1978.
37. Mic Dicționar Enciclopedic. București: Editura științifică enciclopedică, 1986.
38. Dicționar enciclopedic. Vol. I. A – C. București: Editura enciclopedică, 1993.
39. Dicționar enciclopedic ilustrat. Chișinău: Editura Cartier, 1999.
40. S(imota) A(lgeria). Dimitrie Cantemir. În: Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900. București: Editura Academiei, 1979, p. 149.
41. Dicționarul esențial al scriitorilor români. București: Editura Albatros, 2000.
42. Dicționarul general al literaturii române. Vol. C – D. București: Editura Univers Enciclopedic, 2004
43. Chițimia I. C. Folcloriști și folcloristică românească. București: Editura Academiei, 1968, p. 137.
44. Bîrlea O. Istoria folcloristicii românești. București: Editura enciclopedică română, 1974, pp. 23-27.
45. Datcu I., Stroescu S. Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc. București: Editura științifică și enciclopedică, 1979, pp. 110-113.
46. Vulcănescu R. Dicționar de etnologie. București: Albatros, 1979, pp. 312-314.
47. Datcu I. Dicționarul etnologilor români. Vol. I. București: Editura Saeculum, I. O. 1998, pp. 132-134. Idem, ediția a III-a, revăzută și mult adăugită, 2006, pp. 185-188.
48. C(urtipăceanu) D(oina). Cantemir Dimitrie. În: Dicționarul scriitorilor români. A – C, București: Editura Fundației Culturale Române, 1995, pp. 447-448.
49. Manolescu N. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Pitești: Paralela 45, 2008.
50. Giurescu C. C. Istoria românilor. Vol. I, II, III. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942, 1943, 1944.
51. Cernovodeanu P. Vremea Cantemireștilor. În: Istoria Românilor. Vol. V. București: Editura enciclopedică, 2003, p. 336.
52. Mazilu D. H. Cantemir, Dimitrie. În: Dicționarul general ..., p. 49.
53. Viața lui Demetriu Cantemir(u) – atribuită lui N. Tindal, traducătorul în limba engleză a Istoriei Imperiului Otoman, după informațiile oferite de fiul cel mai mic al domnitorului, Antioh. În: Cantemir D. Istoria Imperiului otoman(u) crescerea și scăderea. Traducerea română Ios. Hodoșiu. Partea I. București: Edițiunea Societății Academice Române, MDCCCLXXVI, p. 807;
54. Cosma. V. Muzicieni Români. Lexicon bio-bibliografic. Vol. I (A – C). București:

- Editura Muzicală, 1989, p. 245.
55. Zub A. Cantemiriana. Studii, eseuri, note. Brăila: Editura Istros Muzeul Brăilei, 2014, p. 73.
 56. Popescu-Județ E. Dimitrie Cantemir et la musique turque. În: Société des Sciences Philologiques de la République Socialiste de Roumanie Section d'Étude Orientales, Tirage à part de Studia et Acta Orientalia, VIII, Bucarest, 1968, p. 199; «Dimitrie Cantemir, prince de Moldavie, homme politique et de lettres, historien et géographe, philosophe, humaniste, précurseur des encyclopédistes, premier orientaliste roumain, est aussi un des plus prestigieux compositeurs de musique turque classique. Il est connu en Turquie comme musicien sous le nom de Kantemiroglu et son prestige musical est dû tant à ses compositions qu'à son rôle de théoricien et d'inventeur d'un système de notation musicale alphabétique».
 57. Iorga N. Universalitatea lui Dimitrie Cantemir. Vălenii de Munte: 1934, p. 11.
 58. Iorga N. Istoria literaturii române. Vol. II. București: Editura Librăriei Pavel Suru, 1928, p. 324.
 59. Cartoian N. Istoria literaturii române vechi. București: Editura Minerva, 1980, p. 317.
 60. Guboglu M. Dimitrie Cantemir orientaliste. În: Studia et Acta Orientalia. Tome III. Bucarest: 1960-1961, p. 130; («le prince Cantemir assimila les trois culture de son temps: le classicisme gréco-latin, l'humanisme italien et la culture musulmane»).
 61. Theodorescu. B. Nicolae Iorga 1871-1940. București: Editura științifică, 1976, p. 305.
 62. Căndea V. Dialogul Orient – Occident, tradiție – inovație în Divanul lui Cantemir, extras din Buletinul Comisiei Naționale a R. S. România pentru UNESCO, An VI, nr. 1-2, ianuarie-iunie 1964, p. 50.
 63. Panaitescu P. P. Dimitrie Cantemir ..., p. 130.
 64. Cantemir D. Istoria ieroglifică. Ediție îngrijită și studiu introductiv de P. P. Panaitescu, I. Verdeș. Vol. I-II. București: Editura pentru literatură, 1964.
 65. Cernovodeanu P. Viața politică de la Mihai Viteazul la fanarioți. În: Istoria Românilor. Vol. V. București: Editura enciclopedică, 2003, p. 336. M. Skendo Vanderbech – Praesens Rusiae Literariae Status. În: Acta physico-medica Academie Caesariae Leopoldino-Carolinae..., I. Norimberg: 1727, p. 46
- (Pentru frumusețea traducerii reproducem acest remarcabil text: „l-au iubit bunele muze, l-au respectat bărbații învățați, l-au cinstit regii mari”).
66. Panaitescu P. P. Dimitrie Cantemir ..., pp. 5-6.
 67. Idem, p. 6.
 68. Idem, pp. 62-66.
 69. Idem, p. 258.
 70. Minea I. Despre Dimitrie Cantemir, Omul, Scriitorul, Domnitorul. Iași: Viața Românească, 1926, pp. 76-80.
 71. Căndea V. Locul lui Dimitrie Cantemir în cultura românească ..., p. 65.
 72. Idem, p. 67.
 73. Ibidem.
 74. Cantemir D. Istoria Imperiului Otoman. Creșterea și scăderea lui. Traducere română de Dr. Ios. Hodoșiu. Partea II. București: Edițiunea Societății Academice Române, MDCCCLXXVIII, p. LXXII.
 75. Idem, p. 158.
 76. Ibidem.
 77. Tocilescu Gr. G. Precuvântare. În: Cantemir D. Operele principelui (Dimitrie Cantemir), publicate de Academia Română, tomul VIII. Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor de Grigore Tocilescu. București: Inst. de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1901, p. XI (precizarea este făcută în titlul manuscrisului original).
 78. Panaitescu P. P. Dimitrie Cantemir ..., p. 227.
 79. Manolescu N. Istoria critică a literaturii române..., p. 78.
 80. Cantemir D. Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor..., 1901, p. 58.
 81. Idem, pp. 395-396.
 82. Idem, p. 138.
 83. Cantemir D. Precuvântare sau predoslovie. În: Hronicul vechimei..., pp. 178-179.
 84. Tocilescu Gr. G. Precuvântare. În: Cantemir D. Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor..., 1901, p. LX.
 85. Bianu I., Hodoș N. Bibliografia românească veche. Tomul I, 1508-1716 București: Edițiunea Academiei Române, 1903, p. 360.
 86. Cantemir D. Operele principelui (Demetriu Cantemir(u)). Tomul II. Descrierea Moldaviei. București: Tipografia Curții (Lucrătorii asociați), 1875, p. 167,
 87. Mazilu D. H. Cantemir, Dimitrie..., p. 48.
 88. Căndea V. Manuscrisul original al ei Imperiului Otoman de Dimitrie Cantemir. În: De-

- metrii Cantemirii. Historia incrementorum et decrementorum aulae othomanicae Libri Tres, Facsimil al Ms. Lat. 124 de la Biblioteca Houghton Harvard University, Cambridge, Mass, publicată cu o introducere de Virgil Cândea. București: Editura Roza vânturilor, 1999, p. XXV.
89. Cândea V. Studiu introductiv. În: Cantemir D. Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane. Traducere, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cândea. București: Editura Minerva, 1977, p. VII.
 90. Călinescu G. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 44.
 91. Idem, p. 47.
 92. Zub A. Cantemiriana ..., p. 13.
 93. Călinescu G. Istoria literaturii române ..., p. 41.
 94. Mazilu D. H. Cantemir, Dimitrie. În: Dicționarul general al literaturii..., p. 43.
 95. Pohoacă G. Dimitrie Cantemir – G. W. Leibniz ..., p. 196.
 96. Cantemir D. Cuvânt panegiric(esc) de laudă Marelui Mucenic Dimitrie din Tesalonic, 1719. Iași: Editura Doxologia, 2017.
 97. Cantemir D. Divanul, tomu(l) V ..., p. 242.
 98. Barbu C. Leibniz și Cantemir. În: Cantemir, Dimitrie – Integrala manuscriselor Cantemir LXX. Monarchiorum physicae examinatio, Editura Revers, p. 46.
 99. Mazilu D. H. Dimitrie Cantemir – un prinț al literelor. București: Editura Elion, 2001.
 100. Mazilu D. H. Cantemir, Dimitrie..., p. 44.
 101. Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. Dimensiunea religioasă a operei lui Dimitrie Cantemir – prelegere cu ocazia decernării titlului de *Doctor Honoris Causa*, din partea Universității Creștine „Dimitrie Cantemir” din București (22 martie 2016).
 102. Dinu T. Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat Rivalități politice și literare la începutul secolului XVIII. București: Editura Humanitas, 2011, p. 81.
 103. Cantemir D. Descrierea Moldaviei, 1875, text în limba română, p. 152, corespondentul celui latin; „Hodie tota gens se Christianam et orientalis ecclesiae membrum profitetur (...) credideritque evangelii simplicitatem S. S. Patrum doctrinam etiam sine schola ad anime sufficere”. *Descriptio Moldaviae*, 1872, tomul I, p. 139.
 104. Idem, p. 153, varianta în limba latină este în tomul I *Descriptio Moldaviae*, 1872 p. 140: „Symbolum fidei, uti a patribus Niceae Synodi conceptum est”.
 105. Cantemir D. *Descriptio Moldaviae...*, 1872, p. 140.
 106. Idem, p. 51: „După ce Domnul se întoarce de la altar în mijlocul bisericii, mitropolitul îi pune coroana de aur strălucitor(iu) de petrii nestemate, iar pe când psalții cântă «vrednic este» tot mitropolitul luându-l de brațul drept (...) îl ridică pe tronul înălțat cu trei graduri”.
 107. Cantemir D. *Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor*. 1901, p. 312 și p. 333.
 108. Gheorghită N. Muzicile prințului: muzică, ceremonii și reprezentări ale puterii princiare la curțile Valahiei și Moldovei (secolul XVII – primele decenii ale secolului al XIX-lea. În: *Revista Bibliotecii Academiei Române*, Anul II, nr. 1, ianuarie-iunie 2017, pp. 33-56.
 109. Cantemir D. *Operele principelui Demetriu Cantemiru – Evenimentele Cantacuzinilor(u) și Brâncovenilor(u) din Țara Muntenască*, *Divanul(u)*, tomu(l) V, 1878, p. 240.
 110. Idem, p. 241.
 111. Cantemir D. *Operele principelui (Demetriu Cantemir(u)) publicate de Academia Română, tomu(l) VI – Istoria ieroglică (...), Compendiolum universae logices institutiones, Encomium in I. B. Van – Helmont in auctorem et virtutem phisices universalis Doctrinae eius – Laudă către izvoditor(iu) și către virtutea învățătorei lui*, București, Tipografia Academiei Române 1883, p. 481.
 112. Cândea V. Studiu introductiv. În: Cantemir D. *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane...*, p. VII.
 113. Plămădeală A. *Dascăli de cuget și simțire românească*. Alba Iulia: Reîntregirea, 2004, p. 247.
 114. Cantemir D. *Metafizica*. București: Editura Ancora, 1928.
 115. Cantemir D. *Icoana de nezugrăvit a științei preasfinte, Pasaje neclare în catehism, O cercetare a monarhiilor pe temeiul filosofiei fizice, Elogiul pentru autor, Mic compendiu de logică*. București: Fundația Națională pentru Științe și Arte, 2017.
 116. Eșanu A., Eșanu V. Studiu introductiv. În: Cantemir D. *Despre numele Moldaviei: în vechime și azi „Istoria moldo-vlahică” Viața lui Constantin Cantemir, Descrierea stării*

- Moldaviei: în vechime și azi. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017, p. CXXXVII.
117. Mazilu D. H. Cantemir, Dimitrie ..., p. 43.
118. Viața lui Demetriu Cantemir(u). În: Cantemir D. Istoria Imperiului otoman(u) ..., p. 807.
119. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală. În: Revista de Etnografie și Folclor, București, An XVIII, nr. 5, 1973, p. 335.
120. Cosma V. Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană..., p. 27.
121. Cosma V. Personalitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir în contextul culturii europene din secolele XVIII-XIX. În: Studii, revistă de istorie. București, tom 26, nr. 5, 1973, p. 991.
122. Fétis Fr. J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, tome troisième. Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie, 1837.
123. Soubies A. Histoire de la musique en Russie. Paris : Société Française d'Édition d'Art, 1898.
124. Villoteau G. A. Description de l'état actuel de l'art musical en Egypte ou relations historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays. Paris: Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, M.D.CCC.XXVI.
125. Yekta R. Musique orientale. Le compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend. În: Revue musicale, Paris, An VII, nr. 5, 1 mars 1907, pp. 117-121.
126. Yekta R. La Musique turque. În: Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Paris: Libraire delagrave, 1922.
127. Călinescu G. Istoria literaturii române ..., pp. 39-47.
128. Ibidem.
129. Dumitrescu-Buşulenga Z., Sava I. Muzica și literatura. Scriitori români. Vol. I. București: Editura Cartea Românească, 1985, p. 13.
130. Idem, p. 16
131. Popescu-Județ E. Dimitrie Cantemir et la musique turque..., p. 212 («la découvert demeure sans écho en Roumanie»).
132. Eșanu A., Eșanu V. Studiu istoric introductiv. În: Integrala manuscriselor lui Dimitrie Cantemir. Vol. LXXIV. Dimitrie C. Descriptio Moldaviae, manuscris facsimilat inedit. Craiova: Editura Revers, pp. 102-104.
133. Nicola I. R. Un manuscris românesc al Descrierii Moldovei de Dimitrie Cantemir. În: Limbă și literatură. Vol. 25. București, 1970, pp. 159-161.
134. Cosma V. Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic. Vol. VII (N-O-P). București: Editura Muzicală, 2004, pp. 100-103.
135. Ștrempele G. Catalogul manuscriselor românești. Vol. I, 1 – 1600. București: Editura științifică și enciclopedică, 1978, nr. 1227, p. 260 (autorul catalogului precizează că este fostul Manuscris 166 Gaster).
136. Eșanu A., Eșanu V. Studiu istoric introductiv ..., pp. 102-104.
137. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală..., p. 347.
138. Moisescu T. Prezența lui Dimitrie Cantemir în literatura lexicografică..., p. 50.
139. Chrisantos de Madytos. Theoreticon megastis Mousikis. Triest: 1832.
140. Pann A. Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică. București: 1845, pp. XXVIII-XXIX (transcriu denumirea instrumentului, asemănător cu o cobză, cu gâtul mai lung, în formele întâlnite în documentele citate: *tambur*, *tambură*, *tanbur*).
141. Moisescu T. Prezența lui Dimitrie Cantemir ..., p. 50.
142. Burada T. T. Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei. București: Editura Socec, 1911, extras din: Analele iei Române, București, Seria II, tom XXXII, 1909-1910; Republicat în: Burada T. T. Opere. Vol. II. Ediție critică de Viorel Cosma. București: Editura Muzicală, 1975, p. 50.
143. Burada T. T. Un principe moldave musicien. În: Revue Roumaine, București, nr. 1, 1910 (pentru a uniformiza trimiterile bibliografice și a realiza o economie de spațiu voi folosi trimiterile în forma în care au fost publicate textele lui Burada în Opere, vol. II, 1975).
144. Burada T. T. Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir..., pp. 43-136.
145. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești (1898-1920). Volumul VI. Gândirea muzicală. București: Editura Muzicală, 1984, p. 505.
146. Poslușnicu M. Dimitrie Cantemir compozitor și artist muzical. În: Adevărul Literar, București, An IV, nr. 154, 18 noiembrie 1923.
147. Poslușnicu M. Istoria muzicii la români de la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice, cu o prefață de Niculae Iorga. București: Cartea Românească, 1928, p. 317.
148. Mazilu D. H. Cantemir, Dimitrie..., p. 42.

149. Panaitescu P. P. Dimitrie Cantemir ..., p. 40.
150. Tsourkas C. Începuturile învățământului filosofic și gândirii libere în Balcani. Viața și opera lui Teofil Coridaleu (1543 – 1646). București: 1948, pp. 12-13.
151. Poslușnicu M. Istoria muzicii la români..., p. 324.
152. Yönetken H. B. Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce. În: Muzica, București, An XII, nr. 10, octombrie 1962, p. 37.
153. Ibidem.
154. Eker S. The Place of Dimitri Kantemiroglu's Turkish in 18th Century Ottoman Turkish. În: Travaux de symposium international «Le Livre. La Roumanie. L'Europe». Tome IV. Bucarest: Éditeur Bibliothèque de Bucarest, 2010, pp. 69-79.
155. Cosma V. Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană..., pp. 27-28.
156. S(imota) A(lgeria). Dimitrie Cantemir. În: Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900. București: Editura Iei, 1979, p. 149.
157. Ivela A. L. Dicționar muzical ilustrat. București: Editura Librăriei „Universală” Alcalay & Co., 1927, p. 38 (Ar putea fi o eroare de tipar, denumirea generalizată fiind Kantemiroglu; de altfel transcrierea numelor și a unor titluri turcești diferă și în alte cazuri).
158. Cosma V. Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană..., p. 34.
159. Yönetken H. B. Dimitrie Cantemir în istoria ..., p. 37.
160. Idem, p. 39.
161. Bădărău D. Filosofia lui Dimitrie Cantemir. București: Editura Academiei, 1964.
162. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Volumul I. Epoca străveche, veche și medievală. București: Editura Muzicală, 1973, p. 391.
163. Cosma O. L. Antioh Cantemir și muzica epocii sale. În: Muzica, București, An XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 39-42.
164. Dima Al. Multiplele talente ale Prințului. În: Săptămâna, București, nr. 120, 23 martie 1973, p. 3.
165. Cosma O. L. Antioh Cantemir ..., p. 42.
166. Sava I., Vartolomei L. Dicționar de muzică: București: Editura științifică și enciclopedică, 1979, p. 38.
167. Dumitrescu-Bușulenga Z., Sava I. Muzica și literatura ..., pp. 13-24.
168. Bratin J. Calendarul muzicii universale. București: Editura Muzicală, 1966, pp. 267-268.
169. Hoffman A., Voicana M. Douăzeci de ani de muzicologie românească 1944 – 1964. În: Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru – Muzică – Cinematografie, tom 11. București: Editura Iei, nr. 1 1964, p. 51.
170. Vancea Z. Temeiuri pentru studiul moștenirii lui Dimitrie Cantemir. În: Muzica, București, An XII, nr. 10, octombrie 1960, p. 40.
171. Vasile V. Dimitrie Cantemir – muzicianul. În: Contemporanul, București, nr. 33 (1396), 10 VIII 1973, p. 6. Mă pot fâli, după publicarea acestui material că am scris despre muzicianul Cantemir și la centenarul nașterii și la cel al trecerii lui în eternitate.
172. Ghircoiașiu R. Dimitrie Cantemir – ethno-graphie et musicien. În: Muzica Antiqua III, Bydgoszcz: 1972.
173. Ghircoiașiu R. Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gândirii sale muzicale. În: Lucrări de muzicologie, vol. 5, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1969, pp. 41-49.
174. Moldoveanu N. Preocupări muzicale ale lui Dimitrie Cantemir. În: Mitropolia Olteniei, Craiova, An XXV, nr. 11-12, 1973, pp. 908-916.
175. Popovici D. Muzica corală românească. București: Editura Muzicală, 1966, pp. 12-13.
176. Popovici D., Mioreanu C. Începuturile muzicii românești. București: Editura Tineretului, 1967, p. 14
177. Viața lui Demetriu Cantemir(u). În: Cantemir, Dimitrie. Istoria Imperiului otoman(u)..., p. 807.
178. Popovici D. Concepția artistică a lui Dimitrie Cantemir. În: Muzica, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973, pp. 9-21.
179. Brâncuși P. Istoria muzicii românești. Compendiu. București: Editura Muzicală, 1969, pp. 72-76.
180. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1978, p. 253.
181. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. I. Epoca străveche, veche și medievală București: Editura Muzicală, 1973, p. 356.
182. Panaitescu P. P. Dimitrie Cantemir..., p. 148.
183. Cosma V. Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană..., p. 12.
184. Textul original a fost preluat din Istoria despre viața și operei domnului cneaz mol-

- dovean Constantin Cantemir – Istoriia o jizni i delach Moldavskogo gospodaria kniazia Konstantina Kantemira, Moscova, 1783, pp. 315-316, citat de Ștefan Ciobanu în: Dimitrie Cantemir în Rusia, București: Academia Română – Memoriile Secțiunii Literare, Seria III, Tom. 2, Memoriile, 5. 1925, p. 521.
185. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală..., pp. 335-348.
186. Alexandru T. Démètre Cantemir et la musique orientale (turque). În: Muzica, București, An XXIII, nr. 11 (252), noiembrie 1973.
187. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală..., p. 336.
188. Ghircoiașiu R. Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gândirii sale muzicale. În: Lucrări de muzicologie, vol. 5, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1969, p. 46.
189. Ghilaș V. Dimitrie Cantemir – muzicianul ..., pp. 70-147.
190. Cosma V. Cantemir în literatura muzicală europeană. În: România literară, București, An VI, nr. 26, 28 iunie 1973.
191. Cosma V. Dimitrie Cantemir – muzician enciclopedist. În: Informația Bucureștilor, București, An II, nr. 6180, 14 iulie 1973.
192. Cosma V. Anul Cantemir – Muzicianul. În: Tribuna României, București, An II, nr. 17, 15 iulie 1973.
193. Cosma V. Documente muzicale ieșene în arhivele străine (III) Orașul Iași, leagănul educației muzicale a lui Dimitrie Cantemir. În: Cronica, Iași, An VIII, nr. 30 (391), 27 iulie 1973.
194. Cosma V. Un studiu inedit despre D. Cantemir. În: Luceafărul, București, An XVI, nr. 30 (587), 28 iulie 1973.
195. Cosma V. Anul Cantemir Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (I). În: Muzica, București, An XXI-II, nr. 7 (248), iulie 1973, pp. 10-23.
196. Cosma V. Tricentinar Dimitrie Cantemir Pe urmele unei lucrări necunoscute. În: Contemporanul, București, nr. 34 (1397), 17 august 1973.
197. Cosma V. Tricentinar – Cantemir. Un document inedit din 1782 asupra muzicianului Dimitrie Cantemir (I). În: Convorbiri literare, Iași, nr. 17 (41), 14 septembrie 1973.
198. Tomescu V. Tricentinarul Dimitrie Cantemir. Un strălucit exponent al culturii noastre muzicale. În: Muzica, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973.
199. Tomescu V. Témoignage historique Démètre Cantemir. În: Muzica, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973.
200. Vasile V. Dimitrie Cantemir – muzician. În: Cronica, Iași, An VIII, nr. 24 (385), 15 iunie 1973, p. 14.
201. Dănilă I. Z. Muzica prințului Dimitrie Cantemir-rediviva. În: Dimitrie Cantemir: perspective interdisciplinare, Iași, Institutul European, 2012, pp. 241-251.
202. Cantemir D. Creații muzicale. Ediție pregătită și prefațată de Efim Tcaci. Chișinău: Literatura artistică, 1980.
203. Popescu-Judetș E. Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii..., p. 40.
204. Cosma V. Interpreți din România. Lexicon. Vol. I (A – F). București: Editura Galaxia, 1996, p. 118.
205. Lemny Șt. Dimitrie Cantemir: un principe..., pp. 30-31.
206. Costin N. Letopiseșul Țării Moldovei (1662–1711). În: Kogălniceanu M. Cronicile României sau Letopiseșul Moldaviei și Valahiei, a doua edițiune. Tom. II. București: 1872, p. 89.
207. Popescu-Judeș E. Dimitrie Cantemir et la musique turque..., p. 202: „On dit que l'instrument le plus complet et parfait parmi tous ceux que nous connaissons ou que avons nous vu est le tanbour, car il reproduit avec précision et sans défaut le chant et la voix qui émane de la respiration humaine”.
208. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală..., p. 336.
209. Neculce I. Letopiseșul Țării Moldovei (1662–1793). În: Kogălniceanu M. Cronicile ..., p. 300.
210. Tomescu V. Muzica secolului luminilor în spațiul cultural românesc. București: Editura Muzicală, 2008, p. 16.
211. Ibidem.
212. Popescu-Judeș E. Dimitrie Cantemir et la musique turque..., p. 202.
213. Burada T. Un prince ..., p. 38.
214. Cantemir D. Istoria Imperiului othoman(u)..., p. 51.
215. Breazul G. Învățământul muzical în Principatele Românești. De la primele începuturi până la sfârșitul secolului XVIII. În: Anuarul Conservatorului de Muzică și Artă dramatic din București, 1941-1942, apărut sub

- îngrijirea lui Mihail Jora, dedicat „lui Mihail Jora, Directorul”, Imprimeria Tiparului universitar, 1943. Republicat în: Breazul G. Pagini din istoria muzicii românești. Vol. II..., pp. 63-64.
216. Cosma V. Muzicieni din România. Lexicon. Vol. I (A – C). București: Editura Muzicală, 1989, p. 216.
217. Cosma V. Interpreți din România. Lexicon. Vol. I (A – F) ..., p. 118.
218. Cantemir D. *Descriptio Moldaviae*, 1872, text în limba latină, p. 154.
219. Cosma V. Muzicianul Dimitrie Cantemir..., p. 10.
220. Unele dintre aceste transcrieri au fost amintite în paginile anterioare.
221. Vulcănescu R. Dicționar de etnologie. București: Albatros, 1979, p. 313.
222. Bădescu V.-S. Dimitrie Cantemir și conștiința unității românești. În: Dimitrie Cantemir și conștiința unității românilor Studii și articole dedicate Marii Uniri. Bârlad: Editura Universul academic, 2018, p. 38.
223. Bistrițeanu Al. Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu. În: Studii și Cercetări de Istorie Literară și Folclor. Vol. II. București: 1953, pp. 23-54.
224. Bîrlea O. Istoria folcloristicii românești. București: Editura enciclopedică română, 1974, pp. 23-27.
225. Datcu I., Stroescu S. Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc. București: Editura științifică și enciclopedică, 1979, pp. 110-113.
226. Datcu I. Dicționarul etnologilor români. Vol. I. București: Editura Saeculum, I. O. 1998, p. 132-134; Idem, ediția a III-a, revăzută și mult adăugită, 2006, pp. 185-188.
227. Fochi A. Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist. În: Revista de Etnografie și Folclor. București: Editura Academiei, An IX, nr. 1, 1964, pp. 71 și 89.
228. Chițimia I. C. Folcloriști și folcloristică românească. București: Editura Academiei, 1968, p. 137
229. Idem, p. 38.
230. Ispas S. Actualitatea rațiilor etnologice cuprinse în *Descriptio Moldaviae*. În Dimitrie Cantemir – Sesiune de comunicări științifice (Academia Română, București, 10 decembrie 2010). București: Biblioteca Bucureștilor, 2011, p. 1011.
231. Comișel E. Obiceiuri și genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir și actualitatea lor. În: Muzica, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973, pp. 30-38.
232. Idem, p. 31.
233. Ciortea I. Structuri modale și ritmuri în creația muzicală a lui Dimitrie Cantemir. În: Muzica, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973, pp. 22-29.
234. Tomescu V. *Témoignage historique Dêmètre Cantemir...*, pp. 39-48.
235. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală..., p. 340.
236. Breazul G. *Patrium Carmen* ..., p. 34.
237. Idem, p. 128.
238. Cantemir D. *Descrierea Moldaviei...*, 1875, p. 156. „Colinda, calendis veterum Romanorum respondet, et singulis novi anni initiis”.
239. Cantemir D. *Descriptio Moldaviae...*, 1872, p. 142. *Kyraleisa*, exclamationi in precibus Christianorum usitatae *Kyrie eleison* respondet et originem debet. Conficit nempe 5 Februarii in vigiliis luminum quislibet paterfamilias crucem ligneam, quam candida tela, serico et syrmate, prout cujuscunque opes ferunt, elegantissime amictam post preces vespertinas processionis sacrae in modum magna puerorum stipante caterva par omnes domos circumferunt, et vocem *Kyraleisa*, quam saepissime repetunt”; Cred că luna este scrisă greșit: în loc de 5 februarie ar trebui citit 5 ianuarie, ziua premergătoare Botezului Domnului când a rămas obiceiul și în perioada următoare.
240. Cantemir D. *Descrierea Moldaviei...*, 1875, p. 156.
241. Iorga N. Istoria literaturii românești de la 1688 la 1750. Vol. II, ediție revăzută și larg întregită. București: Editura Librăriei Pavel Suru, 1926, p. 322.
242. Breazul G. *Patrium Carmen* ..., p. 111.
243. Cantemir D. *Descrierea Moldaviei...*, 1875, p. 155.
244. Breazul G. *Patrium Carmen* ..., p.130.
245. Idem, p.155 (sublinierile aparțin lui George Breazul).
246. Cantemir D. *Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor...*, 1901.
247. Idem, p. 241.
248. Cantemir D. *Descrierea Moldaviei...*, 1875, pp. 142-143. Fac loc aici și textului în limba latină, din tomul I, *Descriptio Moldaviae...*,

- 1872, p. 130: „Superstitiosa plebs illis morborum chronicorum expellendorum potestatem adscribit. Fit autem sanatio hoc modo: Prostrato in terram aegroti, illi suos saltus incipiunt et notatio cantilenae loco jacentem a capite usque ad calcem per seriem calcant, tandem verba aliquis studio concepta ejus auribus insusurrant, moribunque exire jubent. Hoc si ter per triduum repetierint, plerumque spei eventus respondet, morbique difficilimi, qui expertissimorum medicorum artem diu delusserant, hac ratione facili negatio expelluntur. Adeo fides in superstitione valet”.
249. Cantemir D. Descrierea Moldaviei..., 1875, p. 142.
250. Ghenea C. Din trecutul culturii muzicale românești. București: Editura Muzicală, 1965, pp. 37-38.
251. Breazul G. Patrium Carmen..., p. 689.
252. Cantemir D. Descrierea Moldaviei..., 1875, p. 141.
253. Istoria literaturii române. Vol. I. București: Editura Academiei, 1964, p. 607.
254. Cantemir D. Descrierea Moldovei ..., 1875, p. 142, textul în limba română, respectiv: Cantemir D. Descriptio Moldaviae..., 1872, text în limba latină, p. 129.
255. Sulițeanu G. Cenni sul folclore musicale romeno nella regione Danubiana. În: Danubio una civiltà` musicale, volume quattro – Croazia, Serbia, Bulgaria, Romania, Teatro Comunale di Montfalcone, 1994, p. 222.
256. Istoria literaturii române. Vol. I. București: Editura Academiei, 1964, pp. 612 și 623.
257. Mazilu D. H. Cantemir Dimitrie..., p. 48.
258. Cantemir D. Descrierea Moldovei..., 1875, p. 136.
259. Cantemir D. Istoria Imperiului Otoman..., tom I, 1876, pp. 374-375.
260. Eșanu A., Eșanu V. Studiu introductiv. În: Cantemir D. Despre numele Moldaviei: în vechime și azi „Istoria moldo-vlahică”. Viața lui Constantin Cantemir, Descrierea stării Moldaviei: în vechime și azi, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017, p. XXXI.

Vasile Vasile
e-mail: basileus41@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0006-6403-0139>

CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ MOMENTE DE GHENADIE CIOBANU. PERSPECTIVĂ NARATOLOGICĂ

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.03>

Rezumat

Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* de Ghenadie Ciobanu. Perspectivă naratologică

Autorul articolului își propune să dezvăluie esența muzicii reprezentată în *Concertul pentru vioară și orchestră „Momente”* de Ghenadie Ciobanu, analizând o fațetă a acesteia cu accent pe discursul naratologic muzicalizat în perspectiva personificării instrumentului solistic. Pentru a forma o viziune mai largă asupra specificității acestei creații în cadrul muzicii naționale contemporane, textul parcurge un traseu direcționat cronologic înspre această formă caracteristică de spectacol. În acest sens, se face o trecere în revistă sub formă de sinteză a unor repere istorice și contextuale, în care s-a dezvoltat repertoriul concertant cu vioara în prim plan, susținute de unele precizări noționale. Analizele punctuale ale Concertului lui Gh. Ciobanu sunt axate pe nivelele și calitățile narative ale evenimentelor sonore, individualizate intonativ, care se regăsesc în opusul adus în discuție. Reliefarea mesajelor discursive personificate ale solistului în simbioza cu ansamblul orchestral, organizate într-o concepție artistică unitară, oferă argumente pentru dezvăluirea potențialului expresiv și emoțional al muzicii de vioară, în măsură să genereze reverberații profunde, de natură psiho-emoțională, proiectate în lumea complexă a stărilor și trăirilor afective.

Cuvinte-cheie: concert pentru vioară și orchestră, Ghenadie Ciobanu, narațiune muzicală, personificarea intonației, comunicare narativă.

Summary

Moments - concerto for violin and orchestra by Ghenadie Ciobanu. Narratological perspective

The author of the article aims to reveal the essence of the music contained in the *Concerto for violin and orchestra “Moments”* by Ghenadie Ciobanu by analyzing one of its facets with an emphasis on the musicalized narratological discourse from the perspective of the personification of the solo instrument. In order to form a broader vision of the specificity of this creation within contemporary national music, the text follows a chronologically directed route towards this characteristic form of performance. In this sense, a review, supported by some notional clarifications, is made in the form of a synthesis of some historical and contextual landmarks in which the concert repertoire developed with the violin in the foreground. The specific analyzes of Gh. Ciobanu's Concerto are focused on the narrative levels and qualities of the sound events, having an individualized intonation, which can be found in the opus brought up for discussion. The emphasis of the personified discursive messages of the soloist in symbiosis with the orchestral ensemble, organized in a unitary artistic conception, provides arguments for revealing the expressive and emotional potential of violin music, able to generate deep reverberations of a psycho-emotional nature and projected into the complex world of affective states and experiences.

Keywords: concerto for violin and orchestra, Ghenadie Ciobanu, musical narrative, personification of intonation, narrative communication.

Prolegomene la concertul pentru vioară

În literatura muzicală universală, biografia concertului pentru vioară are o istorie bogată. Privind înapoi în timp, se poate constata că, în evoluția lui, acest gen concertant a asimilat și a dezvoltat formele artistice anterioare, în special practicile

curentelor clasicist și romantic, precum și experiențele imanente ale interpretării instrumentale.

La modul general, orice concert pentru un instrument solistic presupune utilizarea la maximum a resurselor sonore ale acestuia, a mijloacelor tehnice și de expresie disponibile, care oferă

interpretului posibilitatea de a expune și a transmite cât mai convingător ideile muzicale plătuite de compozitor. Totodată, instrumentistul are ocazia de a-și demonstra la maximum măiestria interpretativă, experiența profesională, abilitatea și temeinicia gândirii sale artistice.

În cultura muzicală europeană, modelul compozițional al concertului pentru vioară începe să se contureze ca entitate artistică în baroc, odată cu desprinderea lui de *concerto grosso*. La etapa timpurie, acesta se manifestă în limitele canoanelor baroce: ornamentarea muzicală elaborată, dimensiunea dezvoltată, diversitatea și complexitatea ansamblurilor, armonia îndreptată spre tonalitate, contrastele puternice ca element al variației, melodia distinctă și liniară, omofonia, înflorirea polifoniei. În același timp, prinde contur relația dintre solist și orchestră, în care primul este elevat în postură superioară (*dux-comes*), se statornicește simetria la coordonatele formă și structură etc.

Perioada de maturizare a acestei forme distincte de spectacol se afirmă în școala clasicilor vienezi, care se caracterizează prin stabilizarea parametrilor compoziționali: forma tripartită (prima în mișcare rapidă, cuprinzând și cadența solo, a doua în mișcare contrastantă, lentă, cantabilă, lirică, a treia în mișcare accelerată cu particularități repetitive și elemente concluzive), stilul de exprimare galant (contrar înfloriturilor excesive ale modelelor precedente), delimitarea rolurilor între actorul principal – solistul care pune în valoare calitățile lucrării în exprimare individuală – și cel subordonat – orchestra care are rol expresiv prin susținerea cu planuri sonore.

Acumulările de repertoriu concertant pentru vioară sunt destul de diverse și impresionante în secolul XX. Imaginația creatoare a compozitorilor din această perioadă relevă noi perspective în construcția expresiilor estetice și sonore ale concertului prin adaptare la provocările timpului, marcate de un divers mozaic conceptual, orientat spre inovări majore la componentele: limbaj și arhitectonică muzicală, dinamizare a actului artistic, distanțare de tonalitate ca pol de atracție, punere în valoare prin amplificare a laturii funcționale și modulatorii a discursului muzical ș.a., generând în consecință idei sonore originale la nivel expresiv, afectiv și intelectual. Organizarea mesajului se deplasează către alte zone de atracție. „Polul sunetului, susține I. Stravinski, constituie într-un anumit fel axul esențial al muzicii” [10, p. 38]. În acest sens, gândirea componistică caută cu tenaci-

tate (îndeosebi în a doua jumătate a secolului de referință) soluții ingenioase pentru valorificarea resurselor intonaționale insolite. În centrul preocupărilor se va regăsi substanța intrinsecă a sunetului organofon, natura complexă a acestuia, una dintre acestea fiind latura lui intonațională, componentă prin care instrumentistul ca orator „vorbește într-un limbaj nearticulat” [Idem, p. 102]. Sensul denotativ, pe care vechii greci îl investeau în noțiunea de intonație, era decriptat „cântec interpretat la un instrument muzical (“song sung to a musical instrument”) [3, S. 962]. Or, în muzică intonația este „un factor de primă importanță: sesizarea conștientă a sensului sunetului și nu o simplă constatare a unei abateri de la normă (livrarea sunetului curat sau fals). Fără intonație și în afara intonației nu există muzică” («интонация – первостепенной важности фактор: осмысление звучания, а не простое констатирование отклонение от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонирования и вне интонирования музыки нет.») [10, с. 198].

Diferite ca și concept, realizare artistică, limbaj, structură formală, tehnică de interpretare, în perioada secolului XX au fost create zeci de concerte pentru vioară și orchestră de către compozitori, o parte dintre care erau și violoniști (Jean Sibelius, Ernest Bloch, Paul Hindemith, Edward Elgar, Bohuslav Martinů, Carl Nielsen, Nikolay Rakov, Eduard Caudella, George Enacovici, Constantin Nottara, Dumitru Capoianu, Constantin Bobescu, Gheorghe Neaga, Boris Dubosarschi ș.a.).

Unor creații de acest gen, elaborate în secolele XX-XXI, autorii le-au atribuit un așa numit program, cum ar fi, spre exemplu, concertele de Maia Ciobanu, *Alter Ego* (Un alt Eu), Dan Dediu, *Brahmsodia*, Henri Dutilleux, *L'arbre des songes* (Arborele cântecelor), Danny Elfman, *Eleven Eleven* (Unsprezece Unsprezece), Philip Glass, nr. 2, *The American Four Seasons* (Cele patru anotimpuri americane), Sofia Gubaidulina, nr. 2, *In Tempus Praesens* (Pentru timpul prezent), Georgs Pelēcis *Nevertheless* (Totuși), Krzysztof Penderecki, nr. 2, *Metamorphosen* (Metamorfoză), Doina Rotaru, *Himere*, Laura Schwendinger, *Chiaroscurro Azzurro* (Albastru clarobscur), Akira Senju, *Return to the Forest* (Întoarcere în pădure), Miroslav Skorik, nr. 8, *Allusion to Chopin* (Aluzie la Chopin), Sergey Slonimski, *Concerto primaverile* (Concertul primăverii), Aurel Stroe, *Capricci și ragas*, Tōru Takemitsu, *Far Calls. Coming Far!* (Apeluri de la distanță. Mergem departe!) ș.a.

Concertele din perioada la care ne referim se deosebesc și ca arhitectonică: de la cele compuse într-o singură mișcare (de exemplu, concertele nr. 1 și nr. 2 de Karol Szymanowski) până la cele realizate în două mișcări (concertele de Alban Berg, Edison Denisov, Edgar Meyer, Akira Senju), în trei mișcări, cele mai multe (concertele de Benjamin Britten, Edward Elgar, Paul Hindemith, Mieczysław Karłowicz, Aram Khachaturian, Ernst Krenek, Arnold Schoenberg, nr. 1 și nr. 2 de Bohuslav Martinů, nr. 1 și nr. 2 de Serghei Prokofiev, nr. 2 de Dmitri Shostakovich), în patru mișcări (concertele de Henri Dutilleux, Igor Stravinsky, Mieczysław Vainberg, nr. 1 de Oldřich Flosman, nr. 4 de Alfred Schnittke, nr. 1 de Dmitri Shostakovich, nr. 2 de John Williams), în cinci mișcări (concertele de Anatol Vieru [1964], György Ligeti, nr. 1 de Krzysztof Penderecki), iar *Concertul pentru vioară și orchestră* nr. 2 de Krzysztof Penderecki este conceput chiar în șapte mișcări (*Allegro ma non troppo*, *Allegro vivace*, *Allegretto*, *Andante*, *Vivace*, *Feroce*, *Andante con moto*).

Cronologia selectivă (de departe una completă) a celor care au compus concertele pentru vioară și orchestră în secolul XX se prezintă după cum urmează: Christian Sinding (1901), Mieczysław Karłowicz (1902), Aleksandr Glazunov (1904), Jean Sibelius (1904, revizuit în 1905), Richard Franck (1906), Max Reger (1907-1908), Béla Bartók (1908, 1938), Edward Elgar (1910), Jāzeps Medīņš (1911), Henri Marteau (1916), Carl Nielsen (1911), Karol Szymanowski (1916, 1932-1933), Serghei Prokofiev (1917, 1935), Pancio Vladigherov (1921, 1968), Ernst Krenek (1924, 1954), Ralph Vaughan Williams (1925), Nikolai Roslavets (1925), Igor Stravinsky (1931), Bohuslav Martinů (1932-1933, 1943), Hans Gál (1932, 1939), Alban Berg (1935), Arnold Schoenberg (1936), Ernest Bloch (1937-1938), Nikolay Myaskovsky (1938), Samuel Barber (1939), Benjamin Britten (1939), Paul Hindemith (1939), William Walton (1939), Aram Khachaturian (1940), Pavel Podkovyrov (1941, 1955, 1974), Nikolay Rakov (1944, 1963), Stanislav Lyudkevych (1945), Erich Wolfgang Korngold (1945), Balys Dvarionas (1948), Arno Babadjanian (1948), Dmitri Kabalevski (1948), Dmitri Shostakovich (1948, revizuit 1955, 1967), Akira Ifukube (1948, revizuit 1959, 1971, 1978), Veselin Stoyanov (1948, 1955), Alexi Machavariani (1949), Boris Kliuzner (1950), Liubomir Pipkov (1950), Frank Marfittin (1950-1951), Lazar Nikolov (1951-1952), Albert Leman (1952),

Anton Muha (1952, revizuit în 1997), Miklós Rózsa (1953-1954), Reinhold Gliere (1956), Andrey Eshpay (1956, 1977, 1992, 1994), Alfred Schnittke (1957, revizuit 1963, 1966, 1978, 1984), Oldřich Flosman (1958, 1972), Ester Mägi (1958), Tihon Hrennikov (1959, 1976), Mieczysław Vainberg (1959), Jaan Rääts (1963), Malcolm Williamson (1963-1964), Qara Qarayev (1967), Malcolm H. Arnold (1969), Boris Tchaikovsky (1969), Viktor Suslin (1969), Miroslav Skorik (1969, 1989), Aleksandr Kanershtein (1971), André Jolivet (1972), John Williams (1976, 2000), Krzysztof Penderecki (1976-1977, revizuit în 1987, 1992-1995), Georgy Maiboroda (1977), Yasushi Akutagawa (1977), Edison Denisov (1977), Valentin Bibik (1977, 1980), Tōru Takemitsu (1980), Shinichirō Ikebe (1981), Mikael Tariverdiev (1982, 1992), Sergey Slonimsky (1983), Elena Firsova (1983), Henri Dutilleux (1983-1985), Genrikh Wagner (1985), Lowell Liebermann (1988-1991), Robin Holloway (1990), György Ligeti (1992), John Adams (1993), Georgs Pelēcis (1994), Behzad Ranjbaran (1994), Rodion Schedrin (1997), Edgar Meyer (1999), Akira Senju (2000).

În primele decenii ale mileniului al treilea, interesul pentru concertul instrumental cu vioară în prim-plan rămâne constant, drept dovadă servind opusurile create de Lowell Liebermann (2001), Miroslav Skorik (2001, 2002, 2004, 2009, 2011, 2011, 2014, 2020?), André Previn (2001, 2010), Michael Nyman (2003), Dmitri Smirnov (2003), Peter Seabourne (2003-2016), Ståle Kleiberg (2005, 2017), Sofia Gubaidulina (2006, 2007, 2018), Jennifer Higdon (2008), Laura Schwendinger (2008), Philip Glass (2009), (2009), James MacMillan (2009, 2021), Aleksandr Shimko (2012), Elena Firsova (2012-2016), Nimrod Bornstein (2013), Wynton Marsalis (2014), Gerhard Präsent (2015), Danny Elfman (2017).

Debutul componistic al concertului pentru vioară și orchestră în România începe în 1915 cu Eduard Caudella, urmat de Dimitrie Cuculin (1920), Marcel Mihailovici (1930), Otakar Hřimalý (1930), Eugeniu Micu (1933, revizuit în 1970), Marius Constant (1949), Constantin Nottara (1950), Dorian Varga (1951), Mircea Basarab (1952), Alfred Mendelsohn (1950-1954?, 1957, 1963), Eugen Căteanu (1954), Constantin Bobescu (1954), Matei Socor (1955), Dumitru Bughici (1955), Wilhelm Demian (1956), George Enacovici (1956), Dumitru Capoianu (1956-1958), Paul Constantinescu (1957), Pascal Bento-

iu (1958), Wilhelm G. Berger (1959, 1965, 1968, 1975, 1977, 1978, 1983, 1984), Albert Márkos (1967), Mihai Andricu (1960), Nicolae Buicliu (1960), Alexandru Bihari (1962), Anatol Vieru (1964, 1979-1980), Liviu Glodeanu (1964-1966), Lori Ștefan (1965), Carmen Petra-Basacopol (1965), Andreas Porfetye (1966/69), Nica Grigore (1970-1971, versiunea II 1981-1982), Liviu Ionescu (1974), Horia Șurianu (1976), Valentin-Mihai Timaru (1976), Nicolae Julea (1979?), Cristian Misievici (1980), Sergiu Sarchizov (1980), Maia Ciobanu (1980), Dieter Asker (1981), Maya Badian (1981), Tiberiu Fáyol (1983, 1987), Leib Nachmann (1983-1984), Vladimir Cosma (1984), Liviu Dănceanu (1984), Ana-Maria Avram (1985-1986), Andrei Tănăsescu (1986), Leonard Dumitriu (1988, 1992), Frederic Popovici (1989, 2000), Aurel Stroe (1990), Nicolae Brânduș (1990), Vasile Timiș (1993), Theodor Grigoriu (1994), Doina Florica Marian (1996), Mihnea Brumariu (1997).

Forme concertante pentru vioară în ipostază solistică însoțită de orchestră au fost create în secolul al XXI-lea de Tudor Jarda (2002), Radu Paladi (2002), Vasile Timiș (2003), Fred Popovici (2003, 2005), Dan Dediu (2004, 2019), Gabriel Almași (2005), Iulia Cibîșescu-Duran (2005), Mihaela Vosganian (2009), Maia Ciobanu (2011), Doina Rotaru (2020).

Primul concert pentru vioară și orchestră în stânga Prutului a fost scris în 1944 de Ștefan Neaga, aflat la acea vreme la Moscova. În perioada următoare, concerte dedicate viorii cu ansamblu orchestral compun David Gherșfeld (1950), Vladimir Poleakov (1953), Solomon Lobel (1956), Serafim Buzilă (1970, redacția a 2-a 1986), Zlata Tcaci (1971), Victor Simonov (1973), Gheorghe Neaga (1973, 1979), Boris Dubosarschi (1973, 2014), Vladimir Rotaru (1990), succedați după anul 2000 de Oleg Negruța (2002, 2014, 2018?) și Ghenadie Ciobanu (2015).

Excursul panoramic întreprins are menirea de a pregăti contextul pentru abordarea *Concertului pentru vioară și orchestră „Momente”* de Ghenadie Ciobanu, propunând o viziune personală asupra acestui discurs muzical, consemnând faptul că, potrivit concepției compozitorului, „sistemul intonațional reprezintă esența procesului de personificare a instrumentului solistic în genul de concert instrumental” [2, p. 24], personificare tratată în perspectiva calității narative a evenimentelor sonore.

Precizări noționale

Dacă intonația, cum semnalăm *supra*, reprezintă sesizarea conștientă a sensului sunetului, apare firească întrebarea cum ar trebui înțeleasă semnificația personificării și cum este personificată practic vioara *obligato* în concertul avut în vedere? Pentru a căuta un prim răspuns la această întrebare, ne vom adresa la noțiunea oferită de știința literară, ce recunoaște următoarea accepție: „figură de stil, prin care se atribuie unor obiecte neînsuflețite însușiri ale creaturilor vii sau chiar calități omenești oricărui obiect însuflețit ori nu” [4, p. 177]. Deci, un procedeu ce modifică aspectul imaginii artistice, conținutul obișnuit dintre semnificat și semnificant, întru creșterea expresivității și culorii emoționale a mesajului, începutul căruia „este *omeoza* sau *similitudinea*, din care iau naștere *comparația* și *metafora*” [Ibidem]. Concis exprimată, personificarea este metafora în forma ei particulară, o „comparație subînțeleasă, în virtutea căreia cuvântul-imagie înlocuiește cuvântul-obiect” [11, p. 160]. Într-o accepție mai largă, dar similară precedentei, „subiectificarea (noțiune înrudită cu personificarea – n.n.) constă în a spune despre un lucru concret sau abstract, lucru prin care acționează sau se manifestă un subiect oarecare, și care este mijlocul, instrumentul sau, în fine, o calitate a subiectului, ceva ce, la rigoare, nu poți să spui sau să înțelegi decât despre însuși subiectul respectiv, considerat în raport cu acest lucru. Cum cel mai adesea ea personifică, s-ar părea că am putea s-o numim mai bine personificare, dar ceea ce o deosebește totdeauna de personificarea propriu-zisă este indicarea persoanei unice și veritabile alături de lucrul personificat” [5, p. 329].

În contextul ideilor expuse, semnificația personificării, ca figură de expresie prin ficțiune, chiar dacă nu poate fi extrapolată în totalitate asupra muzicii (ca artă nonverbală), este cel puțin pasibilă pentru a fi extinsă asupra fenomenului sonor. Dacă e să judecăm în această cheie lucrurile, rațiunea personificării instrumentului solistic prin intonație este de a identifica și beneficia de calitățile (valențele) lui sonore, care pot da impresia sau sugera că acesta „vorbește” sau „comunică” într-un mod asemănător unei voci umane. Intonația violonistică poate transmite o gamă bogată de sentimente și stări emoționale, făcând muzica mai captivantă și mai expresivă, care, la rândul-i, permite interpretului să producă nuanțe subtile și să creeze o puternică legătură afectivă cu ascultătorul.

tătorul, transformând actul muzical-artistic într-o experiență mai personală și mult mai profundă.

O modalitate eficientă și credibilă de personificare a „vocii” instrumentului solistic cu nebanuite resurse intonaționale oferă în genul de concert narațiunea muzicalizată sau muzicalizarea narațiunii.

În muzicologie, interesul pentru naratologie se manifestă în ultimele decenii ale secolului XX, odată cu apariția, în 1987, a studiului *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies* (*Schumann și strategiile narrative ale secolului al XVIII-lea*), în care Anthony Newcomb a identificat în mod explicit conexiuni metodologice între „naratologie” (considerată de autor ca o ramură a hermeneuticii) și analiza muzicală. [Cf. 8, pp. 164-174; 7, pp. 367-382]. În pofida părerilor diferite, în special a celor de ordin estetic, sociologic sau culturologic, unii autori „nu pun în discuție capacitatea narativă a muzicii, ci susțin indirect ideea că există atât muzică narativă cât și ne-narativă și încearcă să stabilească o ierarhie între ele” [6, pp. 13-14]. În cazul muzicii (cu referire la cea instrumentală), informația sonoră implicată în reprezentarea artistică a discursului este de proveniență nonverbală. Încă o precizare importantă se cere a fi făcută, aceea că (nota bene!) „muzica nu narează și nu este narațiune, ci doar i se poate atribui (prin reflecție) caracterul de narativă” [1, p. 35]. Obiectiv fiind spus, narațiunea reală este doar cea articulată în vorbire, muzica însă narează fictiv numai în imaginație, în reprezentările umane.

Abordare analitică a comunicării narrative în Concertul pentru vioară și orchestră „Momente”

Operând cu terminologia proprie codului comunicării, constatăm că mesajul ideatic și emoțional al discursului *Concertului pentru vioară și orchestră* de Gh. Ciobanu, care realmente se înfățișează a fi unul nedisimulat, este articulată pe câteva nivele (tipuri) de comunicare narativă: (a) monologică, (b) dialogică, (c) paraverbală și (d) metacomunicativă, toate urmărind persuadarea ascultătorului. În scop de studiu, le vom aborda separat, deși, conform modului de manifestare/exteriorizare în actul artistic forma lor de exprimare, inclusiv în opusul pus în discuție, este cel mixt.

Vom preciza, mai întâi, indicii operaționali ai narațiunii muzicalizate și semnele ei identitare, prezente în lucrarea concertantă contextualizată, care facilitează dezvoltarea sensului datelor muzi-

cale în procesul de articulare a materiei sonore și definesc, mai mult sau mai puțin precis, valoarea afectivă a situațiilor muzicale comunicate. În opinia noastră, acestea ar fi: derularea evenimentelor sonore în timp succession; viteza de expunere a mesajului „povestit”, sugerat de conținutul desfășurărilor muzicale, care oferă o pistă de interpretare a semnificațiilor; afișarea enunțului literar (parțial); viziunea expusă de compozitor (dacă aceasta există); implicarea afectivă în actul artistic al naratorului (naratorilor); prezența personajelor care evoluează în raport direct cu discursul muzical; stări, ipostaze de atmosfera sonoră create, ce produc efecte de „istorisire” reală asupra ascultătorului și asigură conexiunea centrifugă a mesajului emis de informator către ascultător; limbajul artistic propriu modului de descriere-redare a unor fapte fictive și prezența conectorilor logici, combinatori de sintaxe muzicale în contextul expresiei nonverbalizate. Ca deziderat ideatic, acestea ar fi finitudinile minimale ale indiciilor narațiunii.

În comunicarea monologată din *Concert*, expresia narativă se impune printr-o serie de particularități, încadrate în logოსul muzical, pe care *nomen agentis* îl emite și transmite în imagini artistice variabile receptorului în limbaj neverbalizat. Prin calitățile ei intonative unice, vioara, în exprimarea ei discursivă, poate conferi muzicii dimensiune descriptivă distinctă, ancorată în temporalitate, care apare în procesul interpretativ. Ca factor mediator între compozitor și receptor, enunțul intonativ al protagonistului, subsumat funcției narrative, expune suita evenimentelor, fiind concomitent personajul *dicendi* și *sentiendi* care reiese din textul partiturii. Aceasta (narațiunea) se obiectivează, în primul rând, prin solilocarea instrumentului solistic, când personajul „vorbește” cu sine însuși, exprimându-și gândurile și sentimentele refugiate în trăirile lăuntrice, aidoma vorbirii articulate-verbalizate. În construcția ideilor sonore se fac recognoscibile auditiv nucleee lirico-poetice, centrate pe monolog și pe meditație narativă prin conștientizarea intimă a gândurilor, sentimentelor, senzațiilor și a proceselor mentale (a se vedea exemplul 1, fragment din p. I, măs. 9-22).

Alteori, monologul solistic al oratorului este susținut de viorile I și II, de clarinetele I și II pe un fundal pedalizat al violelor, violoncelor și contrașilor (p. I, măs. 231-268), relevând o melancolie de stil cantilen (p. I, măs. 346-360). În momente

și situații pertinente, substanța materialului sonor aspectează monologuri narative inserate în dialog, care ilustrează un mesaj echilibrat, demarat între vioară și corpul orchestral, fără ca unul dintre participanți să-și revendice întâietatea (spre ex., p. I,

măs. 187-200, p. II, măs. 8-27, 79-91 ș.a., a se vedea exemplul 2, fragment din p. I, măs. 255-268).

Pe unele segmente scurte, discursul narativ al preaputernicului solist este susținut dialogic nu atât de întreaga orchestră, cât de „alter ego”-uri –

Exemplul 1

Exemplul 2

flaut, clarinete (p. I, mäs.134-136), clarinete, vioi (p. I, mäs. 187-192) sau flaut, clarinet, violă (p. II, mäs. 36-40), clarinete, vioi, viole, violoncele (p. II, mäs. 65-68) etc., transpus sonor în conjunctura acestor instrumente, care se pliază pe scriitura texturală a solistului fie prin *Doppelgänger*, fie printr-o linie melodică proprie (a se vedea exemplul 3, fragment din p. II, mäs. 127-132).

Pentru fluidizarea (degajarea) cursului melodic, pe unele segmente ale discursului monologul agentului narativ este temporar suspendat, iar pe durata tăcerii acestuia se deschide linia de dialog pentru ansamblul orchestral care preia, resemnifică și transmite trăirile estetice și emoțiile generate de mesajul artistic al solistului, integrând în structura narativă a emisiei orchestrale complexitatea

Exemplul 3

Exemplul 4

stărilor afective ale planurilor sonore metamorfозate la nivel de textură, distribuire a materiei muzicale pe orizontală și pe verticală (variații ritmice, evadare-revenire la cadrul metric anterior etc.), marcaje de articulare personalizată (*pizzicato*, *staccato*, *marcato*), transparență sonoră, dispuneri și irizări timbrale (divizi la cordofone, abandonarea surdinei), emisii instrumentale mixate etc. (p. I, măs. 129-132, 165-192, 201-213, 217-225, 269-285, 296-305 ș.a., a se vedea exemplu 4, fragment din p. I, măs. 201-205).

În fine, pentru a realiza o comunicare elocventă a sensului ideatic al *Concertului*, raportată la structura lui discursivă, narațiunea monologică cu limbajul ei emoțional specific incumbă solistului implicarea într-o abordare introspectivă, care ar favoriza crearea unui puternic nex personal cu muzica, fără ca să se adaste replici din partea receptorului, mai curând invitându-l informal la contemplare.

În paleta compozițională a *Concertului*, dialogul reprezintă o altă modalitate de exteriorizare interconectată a discursului narativ, în care cei doi parteneri de conversație – vioara și orchestra – comunică direct între ei cu dreptul personal al fiecăruia la replică, având ca idee conștientizată dezvoltarea și etalarea sonoră a propriului marcaj identitar, sentimental și emotiv. Necesitând cooperarea și interacțiunea participanților la actul interpretativ, dialogul, în același timp, contribuie la dinamizarea narațiunii într-o emanație mai fluentă, mai pasionată și, totodată, mai sugestivă și evocatoare, cultivând o gamă extinsă de elemente expresive, puse în relație de ambii interlocutori, fapt ce dezvoltă emoții, sentimente, atitudini, impresii diverse, care, într-un fel, îi caracterizează.

Maniera de dialogare dintre solist și orchestră la acțiunea comună păstrează proporții echitabile, fiecare personaj oferindu-i partenerului posibilitatea de a-și susține discursul cu instrumentarul limbajului artistic, contribuind astfel la completarea reciprocă a expresiei muzicale a ansamblului, care, am spune, se dezvoltă în planul conținutului și în cel al relației. Pe ansamblu, o atare modalitate de conversație dintre actorii dialogului avantajează libertatea de exprimare, proiectează stimuli pentru continuitatea și eficiența dialogului dintre solist și orchestră, creând unul mai complex, mai coerent și, nu în ultimul rând, asigură narațiunii convergența dintre partenerii de dialog.

Linia dialogului dintre interlocutori, propusă de compozitor, poate să ia uneori forme particulare, manifestându-se în contextul expresiei non-verbalizate prin intermediul conectorilor logici, combinatori de sintaxe muzicale. În lumina acestei distincții, discursul se articulează pe conector cu desfășurare:

(a) în suită, care asigură continuitatea în succesiune a dialogului (vezi partida violii, p. I, măs. 12-22, 104-126, 243-268; a se vedea exemplul 5, fragment din p. I, măs. 133-136);

Exemplul 5

(b) prin conjuncție, care asigură legătură dintre elementele arhitecturii sonore (a se vedea exemplul 6, fragment din p. I, măs. 290-295);

(c) în lanț, care asigură cursivitate și legătură mai puternică între expunerile instrumentale (vezi p. I, măs. 155-163, 172-189, a se vedea exemplul 7, fragment din p. I, măs. 196-200);

Exemplul 6

Exemplul 7

(d) prin intercalare încrucișată, care consolidează unitatea și susține sensul emergent al parcursului sonor (a se vedea exemplul 8, fragment din p. I, măs. 184-189)

și (e) cronologică (limbajul artistic derulat în

succesiune cronologică, distribuită sonor pe întreg parcursul *Concertului*).

Ar mai fi de subliniat că spiritul retoric al *Concertului* poate fi observat nu doar între instrumentele participante la dialog, ci și între dezvoltă-

Exemplul 8

The image displays a musical score for a symphony orchestra, labeled 'Exemplul 8'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet I and II (Cl. I, II), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Trumpet I and II (Tpt. I, II), Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a 2/4 time signature. Key features include dynamic markings such as *mf*, *quasi f*, and *f*; articulation markings like *stacc.* and *staccato*; and performance instructions such as *(con sord.)*, *sul pont.*, and *arco*. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines across the various instruments.

rile tematice și motivice ale lucrării, expuneri ce oferă replici prompte și transferuri dinamice de idei muzicale, creând argumente credibile și imprimând consistență emoțională narațiunii muzicalizate.

În contextul intonației personalizate, un alt canal de comunicare a mesajului artistic al *Concertului pentru vioară și orchestra „Momente”* de Gh. Ciobanu este narațiunea paraverbală. Acest aspect al retoricii muzicale este realizat prin diferite mijloace pe care le vom prezenta rezumativ în continuare.

Astfel, pentru a imprima narațiunii variații de sens, se recurge la diversificarea liniei dinamice (intensității sonore), a formei de pronunțare a sunetului (accente), a semnelor grafice convenționale (păuzare, articulare și tehnică de execuție), se apelează la ramificarea procedeelelor agogice, tratate în corelațiune (schimbări după criteriile expresive ale cursului muzical cu referire la desfășurările metrice, ritmice, a gradației de tempo-uri etc.), permutarea de registre, incrustarea de figuri

melodice ornamentale (*pizzicato*, *staccato*, *marcato*, *glissando*, *apogiatură*, *tril* ș.a.), fapt ce conferă semnificații estetice adiționale discursului artistico-sonor.

Textura solistică și orchestrală a *Concertului* este una încărcată cu dese primeniri de intensitate, vădind sublinieri ale importanței deosebite a unor idei sau motive muzicale, ce cad sub incidența efectelor dinamice cu nuanțare uniformă, progresivă și (sau) subită, variind practic pe întreg parcursul cu expresii accentice și trepte de gradație de la *pp* până la *f*, *fp*, *ff*, *sfp* și *sf*.

Îmbinând cele două surse organofone într-o construcție sonoră bogată, compozitorul folosește în manieră proprie, varietatea formulelor specifice de exprimare ale viorii prin intermediul personificării intonației, valorificându-i posibilitățile tehnico-interpretative: salturi intervalice mari, de la grav la supraacut și (sau) invers (de ex., p. I, măs. 9-17, 190-200, 347-360, p. II, măs. 8-16, 19-27 ș.a.), fragmente armonice pe coarde duble în variante complicate (de ex., p. I, măs. 41-54, p.

II, măs. 21-23, 171-180 ș.a.), *pizzicate* ale mâinii drepte (de ex., p. I, măs. 190-192, 194-200, 364-365 ș.a.), *apogiaturi* (de ex., p. I, măs. 63-64, 68, 72-73, 76-77), *glissande* (de ex., p. I, măs. 60-64, 69, 176-177), feluri diferite de preparare a sunețului cu utilizarea trăsăturilor de arcus – *détaché*, *legato*, *tremolo* (de ex., p. I, măs. 173-174, 178-179, 275-277, 279-281, 291-295, 302-303, 307-310), *sul ponticello* (de ex., p. I, măs. 187-188), fapt ce îmbogățește nu doar paleta sonoră a *Concertului*, dar și ponderea intonativă intrinsecă a sonorității violonistice, care întărește reperul esență al mesajului muzical, stabilit de unitatea polilor de comunicare și receptare nonverbală a narațiunii: semnificant, semnificat și referent (concepția lui Ch. S. Pierce). De remarcat că bună parte a acestor mijloace și procedee artistice nu reprezintă doar apanajul solistului, ci și cele ale ansamblului orchestral.

Așadar, urmărind aprofundarea comprehensivității textului muzical, gândirea compozitorului se grefează și pe elucidarea soluțiilor tehnice, a modalităților de gradăție emoțională, a oscilațiilor agogice, nuanțării dinamice etc., integrate în canavaua melodică a *Concertului*. Pentru particularizarea intonațională a tipurilor de narațiuni dorite, se recurge la mijloace și procedee de execuție caracteristice morfologiei instrumentului solistic: *tremolo* – pentru a produce un efect cu puternice inflexiuni dramatice, o impresie de freamăt, tulburare; linia ondulată a *tril*-ului atrage sentimentele luminoase, exuberante; *pizzicato* – sugerează atmosfera misterioasă; *legato* – scoate în evidență expresia coerentă, fluentă, contrastanță a sonorităților rugoase, sacadate; *sul ponticello* – implică obținerea sonorităților cu rezonanță redusă, netimbrate, metalice, șuierătoare, argintii, asemănătoare foșnetului provocat de vânt în frunze sau iarbă uscată etc. Prin urmare, o pledoarie în favoarea necesității îmbinării morfologiei viorii cu descifrarea semnificațiilor profunde ale construcției componistice.

Tempo-urile *Concertului*, cum au fost ele consimțite de autor, deviază de la limitele standard ale termenului, așa cum deseori comportă o dublă semnificație, interferând reprezentările grafice prin termeni de mișcare și prin termeni de expresie sau de caracter – *Lento con fascino*, *Con moto*, *capricciosamente*, *Nella natura di hard rock (l'istesso tempo)*, *In tempo di blues*, *Gioioso*, *Allargando*, *Bizzaro*, *Angosciosamente*, *Correndo*, *Animoso*, *Affascinante*, *Piacevole*, *Vivace*. Dar, de regulă, fiecare dintre aceștia sunt însoțiți de in-

dicațiile valorilor metronomice corespunzătoare, având ca scop transpunerea optimă a sensului artistic (p. I: ♩ = 56 – măs. 1-36; ♩ = 88 – măs. 37-99; ♩ = 69 – măs. 97-128; ♩ = 88 – măs. 129-171; ♩ = 76 – măs. 172-230; ♩ = 58 – măs. 231-272; ♩ = 132 – măs. 273-318; ♩ = 82 – măs. 320-342; ♩ = 58 – măs. 343-375; p. II: ♩ = 62 – măs. 1-58; ♩ = 160 – măs. 60-91; ♩ = 66 – măs. 92-106; ♩ = 60 – măs. 107-137; ♩ = 70 – măs. 138-166; ♩ = 60 – măs. 167-186). Această diversificare a tempo-urilor poate fi interpretată prin prisma necesității de redare a anumitor caractere sau stări emoționale ale personajelor și ale evenimentelor sonore.

În strategia de alcătuire a ideilor muzicale ale *Concertului* autorul recurge frecvent la pauză ca mijloc de expresie, în primul rând, afectiv, ce contribuie la complinirea imaginii artistice și la intensificarea emoției prin așteptare. Or, tăcerea, conform opiniei lui Cicero, face parte din conversație, fiind una din marile arte ale acesteia. Cu referire la lucrarea analizată, rostul pauzelor nu se rezumă doar la suspendarea temporară a discursului pentru relaxare sau pentru a accentua tensiunea, ci și la oportunitățile oferite pentru meditație.

Stimulează imaginația receptorului, predis-pune la reflecție și contribuie la transmiterea mesajului cu care operează narațiunea paraverbală a *Concertului*, conducerea acesteia prin diverse fluctuații ale măsurii, încadrată în variate complexe ale cadrului metric de sens orizontal. Conturul metric alternant, care poate fi observat în constituția ambelor părți ale conținutului muzical, se mulează pe structuri ritmice de factură binară de 2 și 4 timpi, ternară de 3, 6 și 9 timpi, eterogenă de 5, 7 și 8 timpi, disipindu-se brusc sau progresiv pe parcurs, după care revin la formele inițiale, se disipează din nou, înscriindu-se mereu în noi rapoarte prin prisma polimetriei. Principiul care orientează desfășurările metrice modulatorii este unul destul de dinamic, relevă subtilitate, alimentează latura emoțională ale substratului muzical, favorizând o percepere mai perspicace a ideilor sonore.

Metacomunicarea este ultimul nivel al caracterului narațiunii muzicale și, totodată, cel mai profund. Având ca destinație conativul ulterior al receptorului, motivul ei (narațiunii) este necesitatea traducerii evenimentelor palpitate după înregistrarea imaginilor artistice în zona conștiinței și „rezolvarea” lor în psihicul uman. În alți termeni, metacomunicarea realizează operațiunea de con-

trol a mesajului narat-expus-transmis dintre parteneri (emițător/sursa emisivă și receptor/sursa de interceptare) prin acceptarea sa, odată cu generarea de feedback, stabilind valoarea semantică a narațiunii. Reflexie a calității narative, metacomunicarea creează premisele necesare de reacție și interpretare a discursului muzical, revendicând răspuns afectiv, obiectivat în conștiința publicului auditor ca ecou psiho-emoțional la produsul artistic al compozitorului. În cazul *Concertului pentru vioară și orchestră „Momente”*, aidoma oricărui alt tip de discurs naratologic, se va avea în vedere tipul de comunicare multipolară, emițătorii fiind instrumentul solistic și orchestra, adică cea a unui grup, pe de o parte, și receptori, în persoana ascultătorilor, a altui grup, pe de altă parte.

Ne limităm la jalonarea punctelor esențiale ale reverberațiilor expresiei narative esențializate din spatele muzicii, doar consemnându-le, fără a le desfășura, având în vedere că acestea necesită o abordare în cadrul unui studiu de caz aparte, studiu explicativ ce ar realiza o analiză aprofundată și ar generaliza dimensiunile caracteristice ale fenomenului metacomunicativ în contextul practicilor artistice concrete.

Conceptul *Concertului* cu vioara tratată în complexul sonor al partiturii orchestrale este susținut de enunțul literar expus de compozitor, conținutul expresiv al căruia este asociat cu sursa de inspirație și punctul de plecare în actul de creație, fără intenția de a-i traduce detaliile argumentului literar. În cazul de față, se cuvine a face precizarea privind simbolismul impulsului, care sugerează narațiunea prin aluzii muzicale. În formele sale de exprimare artistică astfel de simboluri reprezintă un element de legătură, fie și doar virtual, între elementele de limbaj ale artei și psihicul uman, prin care poate fi sugerată o idee în măsură să inducă o anumită stare sufletească, înlocuind unele reprezentări.

În lumina teoriilor mai vechi și mai noi, conținutul expresiv al programatismului ar putea fi dedus ca o sumabilă a muzicii, care îi poate facilita ascultătorului revelarea semnificației mesajului sonor prin date extramuzicale. Nuanțarea sensului muzical printr-o formulă literară ori sintagmă este concepută ca un liant între fondul emoțional imaginat de autor și orizontul apercceptiv al receptorului. Totodată, desi în opusul analizat nu se urmărește neapărat o transpunere sonoră a detaliilor argumentului literar, adică fără comentariu verbal, totuși compozitorul valorifică avantajul

titlului pentru a exprima conținutul cu mijloace artistice generalizatoare întru transmiterea unor stări psihice de mare intensitate.

Cele două părți ale *Concertului* generează stări psihologice diferite. Însemnul conceptual al primei dintre acestea îl constituie antetul, intitulat *Moment vizionar*, în care este subliniată evoluția muzicii în procesul narațiunii monologate a instrumentului solistic, susținută de orchestră și marcată de contraste. Ca manifestare mentală, momentul este o măsură a timpului psihologic, marcat de stării psihice spontane cu reacție în trăiri interne intense, având eminamente caracter de esență afectivă. În exprimatul comunicării, momentul s-ar traduce prin verbalizarea conștiinței ca proces de transformare a conținutului emoțional și a experienței emoționale a individului despre propria lui existență în forme verbale și logice, care pot sau nu pot fi înțelese empatic [Cf. 13, c. 186-237].

În discursul psihanalitic, vizionarismul este interpretat ca „irupție a unui conținut inconștient, care pătrunde în câmpul cunoașterii sub forma unei experiențe personale impresionante, descrisă de termeni vizuali și picturali. (...) Când o idee primordială se prezintă în termeni vizionari, sarcina individului este de a traduce imaginea spontană și simbolică sau secvența dramatică într-o expresie individuală [9, pp. 276-277]. Pornind de la aceste constatări, este de observat că, în evantaiul soluțiilor alese de compozitor, personajul central, vioara traversează planuri sonore cu pronunțată încărcătură psihologică, evidențiindu-și puterea de expresivitate, susținută de scriitura orchestrală, cu explorarea paletii de culori prin dialoguri timbrale în perspectiva caracterului afectiv.

Narațiunea intonativă din partea a II-a a *Concertului*, intitulată *Moment extatic*, își propune să caute și să creeze alte sensuri ale stărilor psihologice – cele ale extazului, stări în ipostaze cu caracter enigmatic ale sentimentului de fericire, de bucurie inefabilă, vădind, sub raport afectiv, trăirea la limita superioară a valorilor estetice, culturale, etico-morale, intelectuale etc.

Elementul descriptiv este ordonat în aspecte (a) de esență motorică, acesta fiind reprezentat prin leit-ritmul violonistic cu rol de acumulare a încărcăturii sonore, și (b) de esență emitentă articulatorie, întruchipat prin leit-intonajia orchestrei, care electrizează atmosfera sonoră prin îmbinarea firului melodic al viorii cu planuri sonore contrapunctice orchestrale.

Conceptul artistic, transpus prin exprimarea senzitiv-sonoră, coroborat cu potențialul oferit de programatism și de cel organofonic, veridicitatea exprimării conținutului emoțional conduc către validarea fezabilității în procesul audiției, pentru a-i proba viabilitatea, acolo unde mesajul componistic poate fi verificat. Valențele imense ale intonației violonistice, măiestria componistică și ingeniozitatea concepției concură deopotrivă la demonstrarea descriptivismului muzical (narațiunii) în conținutul părții a doua a *Concertului*, realizate într-o desfășurare ascensivă, adăugând continuu tensiune, dramatism, care reflectă complexitatea, emoția și intensitatea momentului extatic al compoziției.

În final, sintetizând ideile expuse pe parcurs, vom menționa faptul că textul muzical, reprezentat în *Concertul pentru vioară și orchestră „Momente”*, se caracterizează prin explorarea profundă a expresiei violonistice prin intermediul unei bogate și variate narațiuni muzicalizate, ce generează diferite stări afective (așteptare, agitație, tensiune, angoasă, zbulucium ș.a.), sugerate cu ajutorul intonației instrumentului solistic, susținut de ansamblul orchestral. În cadrul edificiului sonor al lucrării, narațiunea se manifestă prin puternice contraste psihologice. Intonația individualizată a oratorului principal este explorată în scopul de a atribui discursului muzical sensul dorit, utilizând tehnici variate, procedee interpretative, schimbări ale dinamicii și timbrului, precum și explorarea contrastelor ritmice și melodice, pentru a transmite diverse stări și imagini. Prin aceste mijloace, compozitorul creează o gamă emoțională amplă, oferind viorii posibilitatea de a comunica prin discursul sonor nu doar expresii cu sensuri optime în redare artistică, ci și trăiri profunde și complexe. Potențialul emoțional și expresiv al viorii este explorat într-un mod polimatic prin intermediul unei narațiuni intonaționale, care oscilează între diverse emoții și stări sufletești.

Referințe bibliografice:

1. Balint G. Despre narativitate. În: Revista Muzica, nr. 8, 2019, pp. 32-56.
2. Ciobanu Gh. Organizarea intonațională în concertul pentru vioară și orchestră *Momente* de Ghenadie Ciobanu. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 1(30), 2017, pp. 24-30.
3. Dictionari of Language and Linguistics Hadumond Bussmann. Translated and edited by Gregory P. Trauth and Kerstin Kazzazi. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2006.
4. Dragomirescu Gh. M. Mică enciclopedie a figurilor de stil. Chișinău: Știința, 1993.
5. Fontanier P. Figurile limbajului. Traducere, prefață și note Antonia Constantinescu. București: Editura Univers, 1977.
6. Georgescu C. D. Narativitate și anti-narativitate muzicală. În: Muzica, nr. 5, 2019, pp. 13-38.
7. Lodes B. Musik und Narrativität. In: Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven Paperback von Calella, Michele, Urbanek, Nikolaus (Hrsg.). J.B. Metzler Verlag in Springer-Verlag, Stuttgart: 2013, pp. 367-382.
8. Newcomb A. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. In: 19th-Century Music, Autumn. 1987, Vol. 11, No. 2 (Autumn), 1987), Published by: University of California Press, pp. 164-174.
9. Samuels A., Shorter B., Plaut F. Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene. Traducere din engleză și studiu introductiv de Corin Braga. București: Humanitas, 2005.
10. Stravinski I. Poetica muzicală. Cu un portret al autorului de Picasso. Traducere din limba franceză de Marta Pană. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.
11. Teoria literaturii: curente literare, figuri de stil, genuri și specii literare, metrică și prozodie. Dicționar-antologie de Irina Petraș. București: Editura Didactică și Pedagogică R.A. 1996.
12. Асафьев Б. В. Основы музыкальной интонации. In: Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая, издание 2-е. Ленинград: Издательство «Музыка». Ленинградское отделение, 1971./ Asafiev B. V. Osnovy muzykalnoj intonacii. In: Muzykalnaja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja, izdanie 2-e. Leningrad: Izdatelstvo «Музыка». Leningradskoe otdelenie, 1971.
13. Шабанов С., Алешина А. Эмоциональный интеллект. 6-е изд. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2019./ Shabanov S., Aleshina A. Jemocionalnyj intellekt. 6-e izd. Mockva: Mann, Ivanov i Ferber, 2019.

Victor Ghilaș

e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

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

Valeria BARBAS

ASPECTE IDENTITARE ÎN MUZICA ELECTRONICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA, RELEVATE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI MIHAIL AFANASIEV

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.04>

Rezumat

Aspecte identitare în muzica electronică din Republica Moldova, relevate în creația compozitorului Mihail Afanasiev

Într-un mediu în care tendințele uniformizatoare pot amenința diversitatea culturală, contribuția compozitorului Mihail Afanasiev reprezintă o afirmare curajoasă a identității în sfera muzicii electronice în contextul autohton. M. Afanasiev explorează și redefiniște identitatea prin mijloace digitale și procedee tehnologice elaborate, aplicându-le drept tehnici componistice în vederea conceperii țesăturii muzicale conectate la un spațiu geografic definit. Afanasiev este un inovator în lumea muzicii electronice din Republica Moldova, și un pionier care a transformat experiența sa tehnică într-o exprimare artistică autentică. Astfel, în investigațiile sale sonice Afanasiev inventează noi tehnologii de „radiografiere muzicală” a unor spații concrete și de generare a unor noi resurse sonore, creația sa *Relief (al Republicii Moldova)* fiind reflexia acestor cercetări de pionierat în domeniul componisticii electronice.

Prin inovația sa, el subliniază importanța aducerii la lumină a unor elemente distincte și a conexiunii lor cu peisajul sonor global, oferind astfel o contribuție semnificativă la peisajul muzicii electronice academice.

Cuvinte-cheie: muzica electronică, Mihail Afanasiev, identitate, muzică de studio, relief.

Summary

Identity Aspects in Electronic Music from the Republic of Moldova as Reflected in the Works of Composer Mihail Afanasiev

In an environment, in which homogenizing tendencies can threaten cultural diversity, composer Mihail Afanasiev's contribution represents a bold affirmation of identity within the sphere of electronic music in the local context. M. Afanasiev explores and redefines identity through digital means and sophisticated technological processes, and applies them as compositional techniques to create a musical fabric connected to a geographically defined space. Afanasiev is an innovator in the world of electronic music in the Republic of Moldova and a pioneer who has transformed his technical experience into authentic artistic expression. In his sonic investigations, Afanasiev invents new technologies for “musical radiography” of specific spaces and generates new sound resources. His work “Relief” (of the Republic of Moldova) is a reflection of these pioneering explorations in the field of electronic composition.

Through his innovation, he emphasizes the importance of bringing to light distinct elements and their connection to the global soundscape, thus making a significant contribution to the academic electronic musicscape.

Keywords: electronic music, Mikhail Afanasiev, identity, studio music, relief.

În peisajul componisticii autohtone, un important nucleu de creație a muzicii electronice care a fundamentat această direcție pe tărâmul academic constituie studioul de muzică electronică de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, în care își desfășoară activitatea aproape trei decenii compozitorul Mihail Afanasiev.

Înzestrat cu o educație tehnică de inginer, Mihail Afanasiev și-a început cariera ca proiectant de scheme electronice la Biroul de Construcție „Vibroprigor”. Această instituție complexă era parte a unei extinse rețele de structuri răspândite pe întreg spațiul sovietic, sub egida Ministerului Construcției de Echipamente, Automatizări și Sisteme de Control al URSS¹. Aici, în anii '80, Afanasiev a descoperit posibilitățile tot mai avansate ale dispozitivelor tehnice, percepute ca re/surse inovatoare de producere a sunetului.

Nu este deloc surprinzător că mulți creatori de muzică electronică aveau, în mare parte, pregătire inginerescă sau se inițiau în domenii tehnice în continuă evoluție. Pentru Afanasiev, schimbul de experiență la studiourile electroacustice ale Institutului Internațional de Muzică Electroacustică din Bouges (IMEB), Franța, în anii 1998, 2001 și 2005, a avut un impact semnificativ în evoluția sa creativă.

Ulterior, creațiile de muzică electronică ale lui M. Afanasiev sunt clasificate de autor drept *muzică de studio*, considerând studioul ca „instrument” principal în crearea acestora. Preocupările compozitorului în formarea unui discurs muzical nou s-au orientat spre surmontarea limitelor sistemul temperat armonic și explorarea universurilor sonice netemperate.

Fiecare compoziție, indubitabil, poartă amprenta individuală și identitară a autorului, însă sincronizarea cu tendințele muzicii contemporane academice de pe mapamond și detașarea de identitățile culturale (etnice, naționale) problematizează definirea și apartenența mostrelor de muzică electronică unei culturi aparte. În pofida acestei realități de universalizare a limbajului componistic, unii creatori își propun să modeleze identități specifice în lucrări muzicale distincte.

Printre creațiile semnate de M. Afanasiev, care se raportează la această dimensiune de reflexie identitară, este *Nici vis, nici lumină, nici tristețe*, una dintre primele lucrări de proporții, compusă în 1996 pentru bandă. Sub aspect semantic și sintactic compoziția reflectă identitatea specifică a spațiului, marcat de destrămarea Uniunii Sovietice. La nivel de procedee tehnice este utilizat *fieldrecording*-ul – înregistrarea ambianței sonore, care la nivel etnic, în opinia noastră, documentează și arhivează momentul, deci și identitatea spațio-temporală.

Un exemplu semnificativ este și lucrarea *SBA* – muzică de studio compusă în 2001, care adoptă tehnica colajului în scriitură și include citatele din creațiile semnate de Scriabin și *The Beatles*. Această intertextualitate aduce în prim-plan identități cultural-muzicale diverse, desprinse din moștenirea muzicii universale, acoperind genuri și stiluri variate, de la muzica academică instrumentală, romantică – la rock/pop psihedelic și blues/folk modern – până la muzică electronică postmodernă.

Aceste stileme individuale din creațiile de Scriabin, *The Beatles* sunt supuse unor procese

sonore complexe și sunt inserate în țesătura muzicală distinctivă a compozitorului (titlul *SBA* fiind abrevierea Scriabin – Beatles – Afanasiev), generând astfel o lucrare de muzică electronică postmodernă [1].

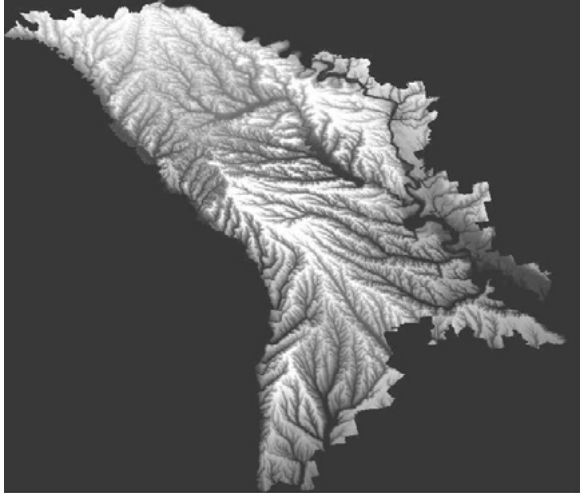
Experiența anterioară a compozitorului la Biroul de Construcție „Vibroribor”, specializat în proiectarea, fabricarea și testarea prototipurilor de echipamente de măsurare a vibrațiilor (unele echipamente, de tipul magnetografelor, folosite în seismologie, oceanologie, fiind livrate la Cosmodromul *Baikonur*), împreună cu interesul sporit față de sunetele vibrațiilor terestre, au constituit fundamentul care, probabil, a impulsionat crearea uneia dintre cele mai reprezentative opere artistice din punct de vedere identitar, conectată nemijlocit la spațiul Republicii Moldova.

Relief (Moldova) – creație compusă în perioada 2017-2018 de M. Afanasiev, reprezintă o lucrare inovatoare, strâns conectată de conceptul identitar moldovenesc, semantic și sintactic, atât din punct de vedere conceptual, estetic, cât și din perspectiva tehnologiei de realizare. Compoziția marchează și o nouă etapă în parcursul creativ al autorului, elaborând procedee de pionierat în explorarea, dobândirea și generarea unor noi resurse sonore.

Ideea de a realiza creații muzicale care să releve nemijlocit spațiul geografic, cultural și spiritual al unei țări concrete derivă din preocupările compozitorului privind zonele geomagnetice. Mihail Afanasiev consideră că „Geometria reliefului se constituie din geometria câmpurilor geomagnetice, care au o interconexiune. Omul, de asemenea, este o structură cu un câmp distinct, care relaționează și este parte a conexiunilor câmpurilor informaționale. Vibrațiile câmpurilor geomagnetice la diferite paralele variază, iar atunci când sunt transpuse în sunet, produc sonorități diverse. Astfel, are loc contactul a două câmpuri – cel geomagnetic și cel al oamenilor, iar muzica are propriul său câmp sonor. Prin urmare, vibrațiile reliefului au un impact activ asupra formării mentalității populației și a culturii sale” [2]. Prin intermediul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, M. Afanasiev a solicitat utilizarea hărților digitale de la NASA, scanând relieful de la Japonia până la SUA, inclusiv harta reliefului Republicii Moldova.

Topografia terestră reprezintă o imagine digitală a structurii tridimensionale a suprafeței Pământului. Umbrirea reliefului în această hartă

topografică indică modificări ale pantei sau altitudinii și provine, în mare parte, din datele privind altitudinea, colectate de radarele spațiale. Un radar din spațiu trimite un impuls de unde radio către Pământ și măsoară intensitatea și durata necesară pentru ca semnalul să se întoarcă. Pe baza acestor informații, se determina înălțimea și forma caracteristicilor de la suprafață. Relieful, caracteristicile și configurațiile acestuia influențează existența anumitor ecosisteme, mentalitatea și identitatea specifică locului.



Harta reliefului Republicii Moldova

Prin intermediul mai multor procesări tehnice, de decodificare numerică și encoding sonor prin multiple operațiuni de transfer din limbajul digital programat în limbajul soni, funcția de undă a reliefului a fost transformată în domeniul sonor în 2017.

Compozitorul mărturisește că „în rezultat s-au obținut sunete uimitoare, sunarea reliefului moldav având similitudini cu formulele muzicii folclorice tradiționale, or anume tipul de relief specific și zona geomagnetică au stat la originile muzicii diferitelor culturi” [Ibidem].

A	-	Culminație	-	(B)
minutul	1'-6'	6'-7'		8'-11'26"
zona expozitiv-cumulativă		tensiune maximă		material
din care se conturează				muzical nou
un quasi Dans.				+
				citete folclorice

Creația „Relief” se distinge prin forma sa monopartită cu elemente de bipartită, având o dramaturgie cumulativă, pe straturi, desfășurată pe durata a 11'26”.

Sesiunea multichanel cuprinde 15 canale, dintre care unele sunt deja mixate. Cu toate acestea, din quasi-partitură, putem deduce arhitectonica scriiturii și evoluția dramaturgiei materialului muzical. Creația debutează prin cumularea succesivă a diferitor sonorități, care treptat configurează un quasi Dans arhaic, cu o formulă ritmică repetitivă asimetrică, ritm aksak, măsură de 10/8 (3+2+2+3), material care se desfășoară până atinge o zonă culminativă (7'27”), din componența instrumentală a ansamblului aici se pot desluși timbrul de tilincă, tobă mare, într-o linie melodică de factură improvzatorică clădită pe formulă ritmică fixă:

♩. ♩ ♩ ♩.

Ulterior, după dizolvarea tensiunii, ritmizarea repetitivă dispăre, iar noul material muzical, cu un ritm iregular, cuprinde sunete concrete, ce amintesc de mersul unei căruțe, ticăitul unui ceas de perete. Pe acest fondal, drept o aluzie subtilă, compozitorul introduce două citate folclorice, selectate din arhiva AMTAP, provenite din înregistrările expedițiilor folclorice de teren.

În urma audierii și analizei sesiunii pe mai multe canale a creației *Relief*, putem concluziona că **materialul sonor** se constituie, convențional, din următoarele elemente:

1. Strat de bază A, continuu, de tip Ison;
2. Strat de bază B, continuu, de field recording, cu ritmicitate neuniformă și caracter pulsativ;
3. Straturi secundare cu ritmicitate interioară concretă, repetitivă;
4. Blocuri sonore și sunete separate adiționale, strat periodic, de durată mică.
5. Citate folclorice.



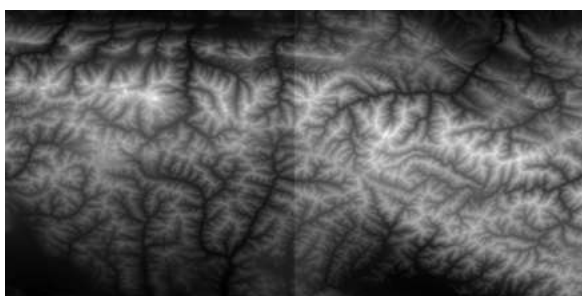
Sesiunea multichanel a creației *Relief* la etapa de mixaj



Mixajul final al creației *Relief*

Mihail Afanasiev a reușit să „decodifice” o paletă vastă de zone în cadrul arhivei sale sonice, cuprinzând țări precum Georgia, India, China, Bulgaria, Scoția, Japonia, SUA și altele. În special, compozitorul a remarcat „relieful Turciei, care impresionează prin diversitatea ritmurilor quasi orientale, sau cel al Germaniei care conține sonorități similare cu cele de marș” [Ibidem]. M. Afanasiev colectează meticulos sunetele caracteristice ale diferitelor reliefuli terestre, având în plan crearea unei serii de compoziții ce vor evidenția profilurile sonice specifice fiecărei zone în parte.

Printre operele reprezentative ale compozitorului se numără *Planeta Pământ. Imnurile Reliefului*, o creație din anul 2019, inclusă pe CD-ul cu numărul 28. Această lucrare reprezintă o fuziune remarcabilă, în care sunt utilizate mai multe profiluri sonore distincte, contribuind astfel la explorarea identităților sonore unice ale diferitelor regiuni geografice. Mihail Afanasiev devine astfel un decodificator auditiv/sonic al diversității lumii, transpunând aceste experiențe în opere care transcend creația muzicală tradițională, devenind călătorii sonore prin geografia planetei.



Relieful digital al Georgiei

Urmărind anumite repere identitare în muzica electronică, în baza exemplurilor cercetate de creații semnate de Mihail Afanasiev, am putea identifica următoarele procedee de creație în muzica electronică:

1. **De captare a sunetului** – *Fieldrecording* – înregistrarea ambientală a câmpului sonor;
2. **De înregistrare a unor instrumente, sunete concrete;**
3. **De colaj, polistilistic multichannel;**
4. **De citare** (sunet ulterior procesat, uneori irecognoscibil în final, comparativ cu varianta originală);
5. **De decodificare** – transformare a limbajului digital de programare în sunet;

6. **De procesare** – prin variate procedee și efecte de modelare temporală, spațială, sonică a materialului obținut;

7. **De mixaj.**

În contextul ștergerii identităților culturale distincte, fie prin procesele globalizării sau proiectele imperialiste, fie prin tendințele de universalizare a muzicii, desprinderea, conservarea și relevarea identităților în creația muzicală devin din ce în ce mai dificile. În genul de muzică electronică academică, pornită de la Stockhausen, această provocare devine cu atât mai problematică.

În pofida factorilor de ordin socio-politic, dar și tehnologic, Mihail Afanasiev este un inovator în lumea muzicii electronice din Republica Moldova, și un pionier care a transformat experiența sa tehnică într-o exprimare artistică autentică. Creațiile sale sunt reflexia unei evoluții personale și a conexiunii profunde cu realitățile culturale și geografice ale spațiului moldovenesc.

Prin abordările componistice, M. Afanasiev explorează și redefinește identitatea în contextul muzicii electronice, conectându-se la spațiul cultural și geografic care îi servește drept sursă de inspirație.

Într-un mediu în care tendințele uniformizatoare pot amenința diversitatea culturală, contribuția lui Mihail Afanasiev reprezintă o afirmare curajoasă a identității. Prin inovația sa, el subliniază importanța aducerii la lumină a unor elemente distincte și a conexiunii lor cu peisajul sonor global, oferind astfel o contribuție semnificativă la peisajul muzicii electronice academice.

Note:

1. Министерство приборостроения, средств автоматизации и систем управления СССР (Ministerstvo priborostroenia, sredstv avtomatizatii i sistem upravlenia URSS)

Referințe bibliografice:

1. Barbas V. Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova: iradiieri ale Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi (1991-2016). Chișinău: Editura ARC, 2018, pp. 275-282.
2. Din înregistrarea interviului subsemnatei cu compozitorul M. Afanasiev (Arhiva personală a autoarei).

Valeria Barbas

e-mail: valeriabarbas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3895-112X>

Victoria TCACENCO

DIGITAL TURN IN POP MUSIC FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: SOME OBSERVATIONS

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.05>

Rezumat

Transformarea digitală în muzica pop din Republica Moldova: unele observații

Scopul autorului este de a face o scurtă trecere în revistă a transformării tehnologice fundamentale, care a avut loc în practica muzicală mondială între anii 1980-2020, de a introduce definițiile „primul viraj digital” și „al doilea viraj digital”, de a studia influența acestora asupra muzicii pop moldovenești din ultimele cinci decenii. „Primul viraj digital” a determinat aplicarea instrumentelor de tastatură bazate pe sintetizator, a tobelor electronice, a protocolului MIDI, care au schimbat radical practica muzicală. Un exemplu de acest tip este înregistrarea sonoră a operei rock *Miorița*, scrisă de Liviu Știrbu, folosind *Roland U-110* și *Yamaha PSS-150*. „Al doilea viraj digital” în muzica pop moldovenească la începutul secolului al XXI-lea este asociat cu utilizarea masivă a platformelor online și a serviciilor de streaming. *Sub pielea mea* și *Eroina*, de *Carla's Dream* a obținut audiență globală pe *Shazam* și *YouTube*. O altă tendință în muzica pop autohtonă reprezintă fenomenul „noilor amatori”, care creează un conținut sonor folosind posibilitățile instrumentelor digitale, coloanele sonore ale vloggerului moldovean Vova Carmanov fiind exemple de acest gen.

Cuvinte-cheie: primul viraj digital, al doilea viraj digital, platforme de streaming, noi amatori.

Summary

Digital turn in pop music from the Republic of Moldova: some observations

The author's aim is to briefly review the fundamental technological transformation that took place in world musical practice between 1980s-2020s; to introduce the definitions “the first digital turn” and “the second digital turn”; to study their influence on the Moldovan pop music of the last five decades. The “first digital turn” determined the application of synthesizer-based keyboards, electronic drums, and MIDI protocol, which radically changed the musical practice. An example of this type is the sound recording process of the rock-opera *Miorița*, written by Liviu Știrbu, by using *Roland U-110* and *Yamaha PSS-150*. The “second digital turn” in Moldovan pop music at the beginning of the 21st century is associated with massive use of online platforms and streaming services. “*Sub pielea mea*” and “*Eroina*” by *Carla's Dream* have obtained world audience on *Shazam* and *YouTube*. Another trend in Moldovan pop-music is related with *new amateurs*, who create a sound content using possibilities of digital tools; the soundtracks of the Moldovan vlogger Vova Carmanov being examples of this kind.

Keywords: first digital turn, second digital turn, streaming platforms, new amateurs.

Pop music in the Republic of Moldova, like any national or regional variety, has always been intertwined with the technical aspects of its existence since the 1960s. The evolution of national pop music has been driven by the adoption of new musical instruments and devices, the implementation of analog and digital musical equipment in concert activities and by the recording industry, and the development of technical parameters of sound information carriers, among other factors. These processes are referred to in the specialized literature as the “digital turn”.

Similar to their counterparts in Western or Eastern countries, Moldovan pop music has un-

dergone two fundamental technological transformations, known in the scientific literature as the “first digital turn” and the “second digital turn”. This article will briefly characterize the essence of each stage and examine some examples from the history of Moldovan popular music from the 1980s to the 2020s that reflect various aspects of digital transformation.

It should be noted that this article is one of the few articles in Moldovan musicology and cultural studies and does not claim to be exhaustive. It merely addresses the problem of digital shifts in Moldovan popular music, their specific features, main exponents, and their impact on artists, the

audience, and the consumers of sound products. First, however, let's briefly highlight the essence of the first and second digital turns in global popular music.

The *first digital turn* spans from the early 1980s to the early 2000s. The essence of this stage is detailed in a paper by Nick Prior from the University of Edinburgh, titled *Digital Formations of Popular Music: Producers, Devices, Styles, and Practices*. The author indicates that humanity went through two digital turns, with the chronological framework of the first stage being the beginning of the 1980s, especially the years 1982-83. According to this researcher, "1983 saw the invention of several influential musical devices and processes – their presence emblematic of a shift in the global structure of the electronics industry (...) Such devices included the first commercially successful digital synthesizer – the Yamaha DX7 – affordable drum machines and commercial audio software packages" [11, p. VII].

Home computers equipped with commercial audio software became widespread (a notable example being the Commodore 64). "Containing the famous SID (Sound Interface Device) chip, the C64 generated the distinctive crunchy 8-bit sonic textures reminiscent of a burgeoning computer games industry (recently the inspiration for a comeback in the form of 'chiptunes' and home studio software emulations incidentally" [Ibidem]. The year 1983 also marked a turning point in the music industry with the introduction of MIDI (Musical Instrument Digital Interface), invented by Japanese electronics corporations. One of the advantages of this system was that "synthesizers, drum machines, and sequencers could be daisy-chained together in the studio to create tightly synchronized digital ensembles" [Ibidem]. MIDI was a means of "transmitting information: note on/off, duration, pitch, and so on. This had implications for performance too, not only because it separated the gesture from the triggered sound but also because it made it permissible for bands to take their studio setups on tour and reproduce the sequenced sounds of the album in a live setting)" [Ibidem].

Moldovan pop musicians began using synthesizer-based keyboards and electronic drums in the 1980s. Initially, monophonic, and later polyphonic instruments were introduced into musical practice: first was the 4-voice *Roland* synthesizer, followed by the 6-voice *Korg Poly*, and later *Yama-*

ha. The dream of all Moldovan musicians of the 1980s was the polyphonic synthesizer *Moog Poly-Synth*, which, according to Moldovan composer and guitarist Liviu Știrbu, existed in only one copy in the USSR of the 1980s – in the orchestra of the USSR Ostankino Radio and Television Company.

According to the information offered by Liviu Știrbu within the interview of 7 July, 2024, "a turning point for Moldovan representatives of popular music in the 1980s-1990s was the invention and introduction of the MIDI protocol into musical practice. The interface allowed the transmission of impulses: when a key was pressed, the signal was converted into a digit and sent to other keys or drums. They had so-called pads with two levels of gradation – louder and quieter, and the *Alesis* synthesizer allowed manipulation of a broader spectrum of dynamic gradations. *MIDI* was designed so well that it had velocity: 128 gradations from 0 to *FFF*. Sequencers appeared that perceived and recorded the signal coming from the keys, after which their duration could be edited. The accuracy of the placement (the so-called quantize) was high – up to 1/128, and later in *Kurzweil* equipment, the accuracy reached 1/480".

Moldovan musicians also mastered *SysEx* (*System Exclusive*) as a part of *MIDI*, which allowed the transmission of many nuances of expression: changing filters enabled the sound to be made brighter or darker, varying the timbre of the instrument. Regarding Moldovan pop musicians, the following statement is accurate: "Virtual instruments and software synthesizers have opened up endless creative possibilities. Musicians can now access realistic emulations of traditional instruments and experiment with a vast array of virtual sounds. This technology has expanded the sonic palette available to artists by enabling them to push the boundaries of the music genre" [8].

In 1989, Liviu Știrbu completed the creation of the rock-opera *Miorița* and initially recorded the opera's soundtrack on cassette using a 4-track portable studio, learning and recording parts sequentially. Then, sequencers appeared, which the composer independently mastered within six months. More modern instruments with built-in sequencers created soundtracks that sounded like a live orchestra.

Drum machines and *Yamaha DX7s* got in the hands of performing and restaurant musicians thanks to the black market. Sailors brought them from Japan to Odessa, located less than 200 km

from Chişinău. Musical equipment was very expensive: a *Minimoog* could cost 14 thousand rubles, and guitar pedals also had to be found and purchased on the black market. Drum machines changed the way music was performed at various gigs. With the advent of keyboard instruments with auto-accompaniment, the need for a rhythm section disappeared. One musician became a full-fledged entertainer, and if he also sang, he could lead an entire concert or gig. Drummers playing at weddings arrived not with bulky drum kits but with a small box in their hands.

According to musicians, the contribution of synthesizers to the development of Moldovan popular music consisted not only in expanding the sound spectrum of compositions and providing the widest range of patterns but also in the ability to model one's own instrumental performance ideas with synthesizers and test their ideas thanks to the ability to sound them out. When performers programmed sound material, they involuntarily modeled their playing style, and in the case of these devices being used by professional advanced musicians, a high artistic result could be achieved.

To record the second part of the rock opera *Mioriţa*, Liviu Ştirbu worked on a sequencer, which made it possible to combine the sounds of instruments on 4 tracks, and the *Yamaha* keyboards allowed mixing timbres. During this period, the composer used more advanced models of the time – *Roland U-110*, *Yamaha PSS-150*, a guitar, and several pedals.

If we consider these processes not from the performer's perspective but from the listener's, the first digital turn has a different dimension related to the consumer of sound products. 1982 was the year of the appearance and spread of CDs on the world market, allowing for the recording and listening to up to 74 minutes of sound and CD players. According to the previously cited author, "Like MIDI, the CD cemented the idea of the audio file as a unitary piece of digital information capable of being stored, cataloged, manipulated, and endlessly reproduced in chunks of binary data" [11, p. VIII]. Since the digital method of storing and transmitting sound information was considered more advanced and was met with enthusiasm, the digital sound was significantly different from analog, many music lovers began to abandon previous forms of storing music content, including vinyl, and replaced them with CDs.

Incidentally, a later "rollback" to analog forms of sound recording occurred, a kind of revival of analog music. Despite the fact that the analog era "was characterized by a warm, organic sound, it was also limited by the constraints of physical media and equipment" [8], the invention of the CD was an important turning point in terms of the storage and distribution of this digital product worldwide. The 1990s were marked by the invention of a new standard named MP3 (1993) and later the production of MP3 players. Thus, music became "a piece of data. It became tradable, downloadable, recordable, and interchangeable" [6].

It should be noted that Moldovan musicians and national record labels (*Polydisc Records*, *ADN Studio* and others) developed this direction, creating a massive array of CDs based on the sound heritage of the Soviet period, rewritten from vinyl records, as well as new musical projects. Moldovan music lovers gained the opportunity to buy CDs and listen to recordings of popular bands and performers of this period – both domestic and foreign. During the analyzed period, the system for distributing sound information was, of course, in operation, and almost all musicians and bands in the 1990s-2000s recorded and distributed their albums on CD and DVD.

Incidentally, despite the significant decline in the CD and DVD market today and their loss of attractiveness to both record labels and consumers, this trend persists. For instance, the popular Moldovan project *Carla's Dreams*, which began its career in 2012, has 43 albums to its credit, although a significant portion of sales are on streaming platforms, which will be discussed further.

The *second digital turn*, which began with the advent of the new millennium, was marked by the formation of the digital music market. Here are just some of the most important milestones in this process: "In 2001, Apple launched the iPod and a new standard along with it. A new business model emerged with the iTunes music market. Individual music tracks were now legally available for purchase, and the most common price was 99 cents. Millions of devices were sold, and millions of music tracks were bought" [Ibidem]. Another shift was the appearance in 2008 of Spotify – an application developed for smartphones, thus there was no need to own an MP3 anymore. "The moment you became a member of Spotify, all the music you could want was at your fingertips" [Ibidem].

Today, the major players in the music streaming industry are Spotify, Apple Music, Amazon Music, YouTube Music, Deezer, Tidal, Pandora, SoundCloud, Google Play Music, iHeartRadio, and other. According to the platform www.alphan-sotech.com, as of 2022, there are over 100 providers offering similar services in terms of variety and price [10]. The largest of these are quite popular in the Republic of Moldova, “Spotify, has 239 million subscribers. And it has expanded beyond music with more than 6 million podcast titles available” [13]. The popularity of streaming platforms has fundamentally changed consumer behavior, leading to a steady decline in physical sales and a simultaneous increase in the number of streaming platform users. According to Mariana Lopes Barata and Pedro Simoes Coelho, authors of the article *Music streaming services: understanding the drivers of customer purchase and intention to recommend*, “streaming can be considered the preferred way of listening to music mainly due to the mass use of smartphones with internet access in most places (...) and by not needing to own the music file” [3].

As the mentioned above researchers confirm, “from the physical format to the digital era, the increase and ease of access to the internet were fundamental for all these changes to be possible, namely the appearance of legal streaming platforms” [Ibidem]. Thus, internet speed and access become critical factors in the development of music streaming services. Moldova’s favorable position in this context is confirmed by the following statistics: according to official reports regarding digitalization in Moldova, in January 2024, there were 2.14 million internet users in Moldova, while Moldova’s internet penetration rate stood at 63.5 percent of the total population [7].

The situation in Moldovan popular music in the early 21st century is undoubtedly changing along with global practice. If previously the primary way of consuming music was CD and DVD recordings or *live* concerts, today, the most crucial channel for distributing Moldovan pop music (both for local consumers and internationally) has become online platforms and streaming services. According to data posted on webpage Music Downloads – Moldova. (<https://www.stat.com>) by 2027, projected streaming music services in the Moldovan market will have a volume of USD 38.63k, while the number of users is expected to reach 108.6k [9]. If we look at the 100

most downloaded tracks in Moldova, according to Apple Music, Moldovan rappers, Magnat and Feoktist, were in the top 20 most played songs in Moldova as of July 14, 2024 [14].

Undoubtedly, a significant portion of domestic artists’ video production is uploaded to *YouTube*, and some of them demonstrate excellent statistical indicators. The main player in this field is the *Carla’s Dream* project. The musicians position themselves as “one of the most non-conformist projects in the music industry with versatile songs, strong messages, and diverse themes. They have millions of fans, dozens of hits, hundreds of millions of views, and hundreds of concerts” [4].

Their main hit “Sub pielea mea/#Eroina” became one of *Carla’s Dream’s* most appreciated songs, reaching #11 on *Shazam* (an application invented in 2018 that can identify music based on a short sound fragment) surpassing famous word musicians like *Pinkor Coldplay*. Access to music streaming platforms and video hosting services plays a crucial role in the group’s success. On *YouTube* alone, the group has about 0.5 million monthly listeners and their most popular hit created in 2016 garnered 113M views and has 1.88M subscribers [5].

Other platforms for hosting and sharing sound and video files are the social media used by 1.58 million users in Moldova (aged 18 and above). As of early 2024, the number of social media users is as follows: Facebook (1.30 million), Instagram (1.03 million), and TikTok (1.58 million). Here, new tracks and music videos by professional musicians of various genres and styles, as well as amateur artists’ products, are posted [7].

Entering the virtual space had many positive consequences for Moldovan musicians. Firstly, it led to an unprecedented expansion of the audience, and secondly, it provided the opportunity to generate profit in the context of the limited and small Moldovan popular music market, which could not ensure the stable existence of local artists. In this context, foreign consumers (not only from neighboring countries, Romania or Ukraine, but also from more distant ones) are a significant resource. Furthermore, it is undoubtedly a chance to artistically declare themselves fit into global pop music trends and become more known.

This process also has another aspect related to the availability and ease of creating sound material using digital means. Consequently, a wide range of amateur musicians using digital-based

setups capable of creating professionally sounding tracks has emerged. In his article *The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology, and the Fate of Cultural Production*, Nick Prior calls them *New Amateurs* [12].

Defining the specifics of such amateur sound creativity in the digital era, the author writes that “cheap modern musical technologies can be used to make professional-sounding tracks, and it demonstrates the viability of a grassroots mode of production. One shouldn’t overplay this as a major historical transformation” [11, p. XIII]. Undoubtedly, such production requires separate research attention, which is possible not only in the context of studying the sound material, but also in close contact with the amateur creators. We’ll refer to one example of this kind. It concerns Moldovan travel vlogger Vova Karmanov, who provides his videos with his own soundtracks. A vivid example of his work is the track accompanying the video about a trip to Belgium, created in *rap* style, whose concept supports the filmed and edited material both conceptually and linguistically [15], as well as the instrumental tracks are applied as one of the component of the video product.

This private example vividly demonstrates the advantages of using recording software, confirming the general trend formulated as follows: “Recording software has evolved to the point where high-quality recordings can be made in home studios with minimal equipment. Musicians can capture their performances and ideas with ease, whether they are working in a professional studio or in their bedroom” [8].

This multifaceted and contradictory process has generated both positive and negative consequences. As the Moldovan music producer and researcher Jurie Badicu writes, “the global music industry as a whole offers equal opportunities and conditions to both the professional artist and the valuable performer (in fact, traditional music), the DJ who makes music at home, and the vlogger or influencer, who more recently sings in the kitchen. In the context of the above, in our opinion, at this stage of the music industry, the professional artist is the most disadvantaged and affected by unfair competition as he is on a ‘new entry’ in the virtual dimension of the global music industry” [2].

A brief review into the history of the digital turn in Moldovan popular music has revealed the following conclusions:

- The qualitative and quantitative analyses of the process of music digitalization is required and is aimed to provide large, adequate data regarding the implication of the population of the Republic of Moldova in music digitalisation, as well as the influence of these processes upon the development of the music market and the destiny of Moldovan popular music artists.
- The accomplishment of this objective requires a multidisciplinary approach, unifying the efforts of different specialists: musicologists, sociologists, demographers, experts in cultural studies, in digital art, sound design, etc. Meanwhile, the problems of music digitalization in the Republic of Moldova provoke great interest among researchers, which is confirmed by the scientific papers emerging in recent years and whose authors are I. Badicu, T. Comendant, V. Tcacenco [15; 16].
- All the elements of the complex and multifaceted process of music digitalization in the Republic of Moldova have to be realized based on the research of professional artists’ and amateurs’ activity, the public behavior, the functioning of the local music industry, the communication methods used, and so on. This needs a huge amount of data analyses using statistical methods.
- Despite a certain lag of the popular music in the Republic of Moldova, the positive trend prevails at relatively dynamic development rates – both during the first and the second turns.
- The real market is challenging to assess, due to the use of open sources and platforms, as well as sound piracy, expanding the volume and range of produced and consumed musical products.
- The digital turns generated a democratization of music creation and consumption, involving a wide community of musicians (both professionals and amateurs) in the process of music content production, blurring the line between them and the emergence of New Amateurs.
- Risks related to piracy and unfair competition between professionals and amateurs persist.
- Meanwhile, the amateur forms of national popular music gained a huge interest especially among the young audience and reflect the changes of music psychology of the new generations.

Bibliographic References:

1. Badicu Iu. The dilemma of music industry development: external factors and internal trends. In: Journal of Social Sciences.2022. Vol. V, no. 3, pp. 155-167.
2. Badicu Iu. The influence of the digital economy development on the global music industry. In: European Journal of Accounting, Finance & Business. February 2022.Vol. 10, Issue 1, pp. 21-29.
3. Barata M. L., Coelho P. S. Music streaming services: understanding the drivers of customer purchase and intention to recommend. In: Heliyon, 2021, no. 7, pp. 1-7.
4. Carla's Dreams. Available: <https://globalrecords.com/our-artists/carlas-dreams> (visited 09.06.2024).
5. Carla's Dreams – Sub Pielea Mea (#eroina) | Official Video. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=1VYJ3UQCmtM> (vizitat 27.07.2024).
6. Dikmen S. The Music Revolution: How digital disrupted the music industry. Available: <https://digitopia.co/blog/digitalization-of-music/> (visited 14.08.2024).
7. Digital 2024: Moldova. Available: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-moldova> (visited 12.08.2024).
8. The Impact of Technology on Music Production. Available: <https://angelsmusicacademy.com/the-impact-of-technology-on-music-production/> (visited 21.06.2024).
9. Music Downloads – Moldova. Available: <https://www.statista.com/outlook/dmo/digital-media/digital-music/music-downloads/moldova> (visited 30.06.2024).
10. Music Streaming Landscape: How many Streaming Services Are There? Available: <https://www.alphansotech.com/blog/music-streaming-landscape-how-many-music-streaming-services-are-there> (visited 24.06.2024).
11. Prior N. Digital Formations of Popular Music. Producers, Devices, Styles and Practices. In: Réseaux.2012, Vol. 172, Issue 2, pp. 66-90.
12. Prior N. The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production. In: Handbook of Cultural Sociology, John R. Hall, Laura Grindstaff and Ming-cheng Lo (eds): Routledge, 2010, pp. 398-407.
13. Spotify User Stats. Available: <https://backlinko.com/spotify-users> (visited 02.08.2024).
14. Top 100 Apple Music Moldova songs. Available: <https://music.apple.com/md/playlist/top-100-moldova/pl.e4d-cd4663130419bb03b80216dee9f57> (visited 19.07.2024).
15. Belgiya: Raskol strany. Vojna s Franciej, Bryussel protiv Antverpenai 6 pravitelstv. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=-EIpwTNnl3o> (visited 31.07.2024).
16. Тсасенко В. К проблеме изучения новых онтологических форм массовой музыкальной культуры в Республике Молдова первых десятилетий XX века./ К проблеме izucheniya novyh ontologicheskikh form massovoj muzykalnoj kultury v Respublike Moldova pervyh desyatiletij XXI veka. In: Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova. Chișinău: AMTAP, 2023, pp. 136-142.

VictoriaTcacenco
e-mail: amtap2003@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

Ecaterina GÎRBU

**TRENULE FOR VIOLA AND CIMBALOM
BY IGOR IACHIMCIUC: COMPOSITIONAL
AND STYLISTIC PARTICULARITIES**<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.06>**Rezumat****Trenule pentru violă și țambal de Igor Iachimciuc:
particularități compoziționale și stilistice**

Creația compozitorului contemporan Igor Iachimciuc se deosebește prin abordările originale, ce contribuie semnificativ la îmbogățirea peisajului cultural național, încorporând influențe puternice ale folclorului. Opusurile sale reprezintă o fuziune a straturilor fundamentale ale culturii muzicale: folclorul, tradiția europeană profesionistă și cultura muzicală de masă. Viziunea sa se concentrează pe conceptul de coeziune în cadrul sferei muzicale contemporane și pe explorarea legăturilor aparent opuse, precum folclorul și jazzul tradițional, tehnici moderne de compoziție și muzica pop. Lucrarea *Trenule* pentru violă și țambal are subtitlul de *Improvizație pe un cântec folcloric românesc*, în cazul dat fiind vorba despre cunoscuta melodie urbană *Trenule, mașină mică*. Compozitorul demonstrează o abordare postmodernistă a fenomenului folcloric, tratând sursa tot prin prisma unui element folcloric specific – improvizația. Piesa instrumentală reprezintă un exemplu elocvent de fuziune a elementelor specifice folclorului, jazzului, având la bază improvizația, componentă care face parte aici din însăși modul său de gândire muzicală, marcând, în mare parte, atât procesul de constituire a formei cât și conceptul dramaturgic al creației.

Cuvinte-cheie: improvizație, fuziune, folclor, jazz, tehnici de compoziție.

Summary**Trenule for viola and cimbalom by Igor Iachimciuc:
compositional and stylistic particularities**

The works of contemporary composer Igor Iachimciuc are distinguished by original approaches that contribute significantly to enriching the national cultural landscape, incorporating strong influences of folklore. His works represent a fusion of the fundamental layers of musical culture: folklore, European professional tradition and mass musical culture. His vision focuses on the concept of cohesion within the contemporary musical sphere and on the exploration of seemingly opposing components such as folklore and traditional jazz, modern compositional techniques and pop music. The work *Trenule* for viola and cimbalom is subtitled *Improvisation on a Romanian folk song*, in this case, it is about the well-known urban song *Trenule, mașină mică/ Train, little car*. The composer demonstrates a postmodernist approach to the folkloric phenomenon, treating the source also through the prism of a specific folkloric element – improvisation. The instrumental piece is an eloquent example of the fusion of elements specific to folklore and jazz based on improvisation, the component that is here part of the composer's very way of thinking about music, largely marking both the process of constituting the form and the dramaturgical concept of creation.

Keywords: improvisation, fusion, folk, jazz, compositional techniques.

Introduction

Igor Iachimciuc, a Moldovan-born composer settled in the USA, is known for his predilection for melody and folkloric sources. His works represent a fusion of the fundamental layers of musical art: folklore, professional European tradition and mass music culture. His creations mark an original thread in the artistic cultural landscape

and the contemporary musical picture. The innovations that we find in the author's works are aimed at an unconventional approach to musical timbres, also exploring new compositional techniques, experimenting with new fusions of genres, using modern instruments and technologies, ultimately creating a unique musical experience for the music-loving audience. Thus, his creation un-

doubtedly represents an object of study worth investigating in various aspects.

In addition to composing, Igor Iachimciuc has also been a fruitful performer on the cimbal, guitar and bass guitar: for a decade he performed in the Republic of Moldova and abroad with masters Vasile Iovu, Ion Negură and others; he was a member of the ethno-jazz bands *Miraj* and *Trigon*. In 2001 Igor Iachimciuc moved to the USA. It is worth emphasizing that, before settling permanently in the USA, the composer's fruitful debut bears the mark of a bi-semantic content, on the one hand a close connection with folk music and, on the other, assimilation of new trends emerging in world music.

Thus, while studying at the conservatory, Igor Iachimciuc composed a number of works, including "Variations on an original theme for viola and piano; Quartet in C for strings, in four movements; Scherzo for symphony orchestra; the poem *Pan* for flute and chamber ensemble; *Eight pieces in folk-jazz style* for flute, viola and guitar; *Suite concertante for solo harpsichord*; three vocal creations (the vocal cycle *Descântece* for mixed choir; the fantasia *Blues* for mixed vocal ensemble; the fantasia *Ciocârlia* for mixed vocal ensemble); the cantata *The Boar with silver fangs* for tenor, declaimer, choir and symphony orchestra" [1]. At the same time, the changes of the "composer's destiny and of geographical (and cultural) coordinates are reflected in the titles and concepts of Igor Iachimciuc's works from the American period" [2]. Once he settled in the USA, his compositions increasingly focused on the tendency to assimilate new compositional techniques, on the attempt to understand the musical thought patterns of other cultures. These aspects are reflected in *Chilean Images* for string quartet, *Processing of three American songs* for two pianos, *Journey through Illinois* for MIDI and computer, *Beyond the mountains* for electronics [3]. Another peculiarity of Iachimciuc's creation lies in its stylistic and genre versatility: the composer experiments with acoustic and electronic music, writing works for strictly classical ensembles and less traditional timbral mixes.

The list of Igor Iachimciuc's works demonstrates the diversity of his artistic approaches. We notice that, although the author addresses academic instruments such as the piano, string instruments (violin, viola, cello) and aerophones (flute, clarinet, saxophone), he shows a particular

predilection for some specific instruments such as the cimbal, marimba, guitar and vibraphone, offering them solo parts, thus representing a diverse kaleidoscope of genres and concepts. In this context, it is worth mentioning the orchestral piece *Trenule* for viola and cimbalom, and as a result, we will carry out a comprehensive analysis of this work in the proposed study for the first time.

Semantic aspects

The author's vision is centered on the concept of cohesion within the contemporary musical sphere and the exploration of seemingly opposing connections, such as folklore and traditional jazz, modern compositional techniques and pop music. An excellent player of the cimbalom himself, he has written a number of folk-inspired compositions, including *Trenule* for viola and cimbalom, subtitled *Improvisation on a Romanian folk song*, in this case the well-known urban tune *Trenule, mașină mică*. Demonstrating a postmodern approach to the folkloric phenomenon, the composer also treated the source through the prism of a specific folkloric element – improvisation, which is here part of his very musical way of thinking, marking to a large extent both the process of the constitution of the form and the dramaturgical concept of the creation. Thus, the analyzed work presents itself as a real jewel, an ingenious miniature, full of color, framed in a postmodern compositional language.

The folkloric formula that served as a source of inspiration is the text and the melody of the song *Trenule, mașină mică*, which represents the intonational core of the entire creation. The composer emphasized that he was deeply influenced by the performance of the famous singer Maria Tanase. Throughout the work, Igor Iachimciuc proposes an amalgam of original structures, which he varies by applying improvisation as a form of exposition of his own aspirations and using jazz elements at times. At the same time, in the relationship between the poetic text and the musical discourse, there are some symbols that convey a deep semantic content.

As far as the folkloric source is concerned, it is attributed to the "modern urban song" [1], (which is also confirmed by elements such as the initial leap of the ascending octave, the interjection, the presence of the gentle refrain "*Mărioara lui nenicu, măi, măi*" and so on). Igor Iachimciuc approaches the popular song by creating an instrumental work with an innovative artistic con-

cept in which the text is missing, but the semantic side, traced in the text, is emphasized in the structure of the sound discourse through the intonational elements derived from the vocal melody.

The text of the song outlines a structure consisting of four stanzas, of which the first stanza is repeated. Each stanza is delimited by the refrain 'Mărioara lui nenicu, măi, măi'. The composer follows the outline presupposed in the structure of the poetic text - as a result, the architectonics of the work is also made up of four compartments that the author himself emphasizes (A, B, C, D). The framing of the melodic discourse in the aforementioned structure of the poetic text is also supported by the fact that the instrumental introduction *Adagio* creates an intonational arc with the conclusion made up of the same sound material. Although the work *Trenule* by Igor Iachimciuc is an instrumental creation, nevertheless, a junction with the strophic form of the vocal song can be noticed in the internal compositional structure. The resort to improvisation as a form of exposition of the composer's own artistic vision of the song, undoubtedly, gives originality and discretion to the semantic codes outlined in the canavas of the instrumental sonorous discourse. The composer employs a system of *thematic cells* centered on motifs from the melody of the source song, which are varied throughout the work, creating the sensation of the presence of a monothematic nucleus based on intonational formulas originating from the folkloric theme that reinforces the unity of the sonic discourse within the work.

Compositional structures and stylistic elements

The *Adagio* introduction (ex. no. 1) outlines the intonational landmark of the entire work, highlighting it in the intervals of 4 (quatrain) and 6 (sixth). The *glissando* of viola, which is not specified in its entirety, is later taken over by the timpani part - but here it extends downwards through a chromatic sound scale, creating an unusual sonority and an unclear metric due to the use of rhythmic divisions, quintuplet sextuplet, septuplet.

The sound picture of the *introduction* outlines the narrative character, but at the same time, it is reminiscent of the cadenzas in instrumental concertos, as it includes a representative element, that of the virtuosity of both instruments involved in the exposition of the musical material. In the viola's melodic line, the first intonation that stands

out creates the allusion of a shout, as it reaches the perimeter of two octaves (from the sound *c* to *c*²). This mood is also supported by the dynamic nuances - the precipitous transition from *p* to *ff*, and the intensely chromaticised descending discourse in the timpani intensifies this sensation.

Ex. no. 1

Score
Duration: 5'45"

Trenule
Improvisation on Romanian folk song
for viola and cimbalom
Igor Iachimciuc

Adagio ♩ = 72
Solo C.

Viola
Cimbalom

The composer divides each compartment alphabetically (A, B, C, D). Compartment A (Ex. no. 2) begins with the fragmented exposition of the theme, constituting, in fact, a preparation stage of the folkloric motif, which is later exposed and followed by a segment in which it appears in an ornamented version. The background is constituted by the repetition of the sound *c* in the low register, exposed in syncopated rhythm, which increases the emotional tension. There is no theme as such in the viola part, but a support of the melody of the cimbalom through different intervals.

Ex. no. 2

Viola
Cim.

The motif or theme proper reappears in its entirety only in the 8th measure, in the viola's part. Thanks to the theme of vocal origin, the composer enriches the sonorous discourse through ornamentation, imitating the freedom of the vocal interpretation and emphasizing the rhythmic design of the triplets. The involvement of the cimbalom, through opposing descending movement with balanced eighth notes, increases the emotional intensity of the music. Gradually the viola and the cimbalom dialog with each other, which is rendered through the imitative polyphonic process. Each compartment can be relatively divided into three sections, which are mainly free forms.

The musical discourse in compartment B (Ex. no. 3) is distinguished by the application of

new improvisational varieties; it loses its vocal expressiveness (compared to the previous section and includes numerous instrumental segments throughout, involving rhythmic syncopations and intensely varied sixteenth-note rhythmic formulas. The passages that sound in the pizzicato viola's part can be associated with curses, through the indirect accents that can be heard due to the short sixteenth notes pauses, as an allusion to the presence of an imaginary text. The theme is segmented, the ascending motive being predominantly used in this section. The pedal is placed at the start of the timpani, which not only serves as a harmonic figuration, but also as a support for the rhythm.

Ex. no. 3

The rhythmic figure attributed to the cimbalom is distinguished by variability and asymmetrical accents, which also induces the presence of a specific jazz element (m. 25 - the triplet that begins typically, ends with an emphasis on the *des* sound, which distorts the triplet and emphasizes the syncopation). In the context of the above, we can mention that Igor Iachimciuc creates a symbiosis of the jazz rhythmic formula with the melodic source of folkloric origin.

In the second section of compartment B (m. 28), the melodic lines of the instruments merge into a dialogic musical discourse in which both instruments assert themselves equally. The cimbalom plays the first motive of the theme, which is segmented by sixteenth - two ascending tetrachord breaks; the second motif of the theme (m. 33) is varied by the viola. It is worth noting that, in the given section, the second motif of the theme is predominantly varied, being intensely chromatised, creating the allusion of a wail that is emphasized in the descending intonational formulas focused on the intonation of *the lament*. In measure 38 the descending chromatic wail motive is coagulated with the imitative ascending motif of the viola and the cimbalom, continuing the sonorous discourse of the cimbalom that reveals the same state of sadness and sorrow.

The relationship of compartment B with A is due to the use of the rhythmic formula of the pedal exposed to the cimbalom and, at the same time, the use of the triplet, also exposed in the cimbalom. In the melodic discourse of the viola, each component of the basic theme is emphasized by passages of virtuosity interspersed with authentic intonations.

Compartment C (Ex. no. 4) marks the lyrical culmination of the entire creation. It creates a state of tension and instability rendered through the use of viola pizzicato. The melodic discourse is dominated by quatrains that further emphasize the first motive (upward movement), making the mournful wailing more noticeable.

Ex. no. 4

The tense state is heightened when the two instruments diverge – the melody exposed by the soloist creates a hint of contradiction, ascending and descending seconds, the use of the rhythmic formula from compartment A (Ex. no. 2) on the cimbalom becomes the support for this compartment as well as the intonations of *the lament* that sound continuously on the cimbalom. In order to emphasize the cadenzas, the composer uses the process of repeating one and the same interval - the quaver. In measure 61 the basic theme motif is presented in an inverted version.

Compartment D (Ex. no. 5), *Allegro*, contains elements of tension and the transition from one section to the next is realized through passages that include the chromatic upward movement *spiccato* (especially in the viola part) and the *ostinato* formula in the timpani, with the repetition of the same *c* sound and the emphasizing of the third *b - d*, with the subsequent change of the melodic lines between the instrumental parts.

Ex. no. 5

In the first section, the first two motifs of the basic theme are segmented, thus the first motif is exposed in ascending movement with the highlighting of the second step and intense chromaticism, the sound flow rendering a tense ascent through the repetition of sounds that create the impression of a desperate monologue, followed by the variation of the second motif, in the cimbalom part, which contributes to the continuous increase of tension and amplification of the feeling of mourning.

The discourse of the second section can be segmented, in turn, into structures of different significance, in particular, the first two measures contain the intense variation of the third motif of the basic theme, followed by the full exposition of the theme (m. 78-91) – essentially representing a replica, an echo in which the emotional ascent is much higher in comparison to the preceding musical material. At the same time, we can also liken this process to the principle of the return of the expository material that is part of the traditional tripartite forms, a reference also to the structure of the text. This is followed by the concluding section, which is distinguished by the predominance of *p* shades, which would seemingly suggest silence, but the formula *ostinato* – the sound *es* – played in six sixteenths sounds like an echo of a wail heard in the distance, encompassing the valleys of the native plain. The return of *Adagio* in the end creates an intonational arc, creating the effect of appearance and disappearance/failure, which is specific to Igor Iachimciuc's creations.

Conclusions

As a result, we can conclude that the use of the system of "leitintonations", presented by the three motifs taken from the folk melody are varied throughout the opus, creating the sensation of the presence of a *cell* with an integrating character, which strengthens the unity of the sound discourse of the entire work. Thus, the intonational arc that is created between the Introduction and the Coda contributes to the unity of the sound flow.

We note the importance of Igor Iachimciuc's work *Trenule* in promoting Romanian folk traditions and folk songs abroad. The innovative approach gives a special nuance to this sound discourse. In the context of contemporary music, the fusion of the sonority of two contrasting yet complementary instruments – the viola and the cimbalom – shows that the author organically combines the sonority of academic and folkloric timbres. The free treatment of the complex form of variations represents a free form consisting of four large compartments with an introduction and a coda, which implies the shaping of certain intonational segments specific to the theme. The indirect introduction of *jazz* elements into the creation can be alluded to in the rhythmic formulas with reference to American culture.

Thus, the innovative approach to the folkloric source in Igor Iachimciuc's compositions familiarizes the audience on the American continent with the Romanian national treasure. It has an important role in the propagation and promotion of national music in the context of contemporary musical art, and the particular treatment of the folkloric source by the author inscribes an original thread in the national musical culture.

Bibliographic References:

1. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
2. Paraschiv C. Igor Iachimciuc – portret de creație. În: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: 2011, pp. 90-93.
3. Тсасенко В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. În: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: 2012, pp. 242-247.

Ecaterina Gîrbu

e-mail: katerinagbu@gmail.com

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

ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ДИНАСТИИ ПУГАЧЕВСКИХ

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.07>

Rezumat

Imaginea muzicianului în creația artiștilor ucraineni din dinastia Pugachevsky

Articolul se concentrează pe reprezentarea muzicii și a muzicianului în creația artiștilor ucraineni din dinastia Pugachevski, membri ai școlii kievene, Arkady (tatăl) și Gennady (fiul) Pugachevsky. Activitatea artistică a acestor maestri este prezentată ca metodă de popularizare a artei Ucrainei în spațiul artistic internațional. Sunt analizate principalele linii narative ale graficii libere, graficii de tipar, și a micilor sculpturi ale artiștilor, fiind actualizată problema conservării tradițiilor clasice ale tehnicilor de tipar înalt. Se pune accentul pe reprezentarea muzicianului ca unul dintre temele principale în creația lui Arkady și Gennady Pugachevsky, analizându-se exemple de lucrări în diferite genuri și tipuri de artă inspirate de motive muzicale. Este propusă o clasificare a acestor lucrări similare, subliniind interpenetrarea metodelor de creație a imaginii în muzică și artele plastice, instrumentarul artistului inspirat din sfera muzicală, paleta muzicianului și rezonanța culorii și liniei. Analiza este realizată pe bază de lucrări de mică sculptură din bronz, gravuri pe plastic ale lui Arkady Pugachevsky, acuarele și desene ale lui Gennady Pugachevsky.

Cuvinte-cheie: grafică de tipar (stampă), xilografie, acuarelă, desen, sculptură mică (plastică mică), exlibris.

Summary

The image of a musician in the works of Ukrainian artists of the Pugachevsky dynasty

The article is focused on the representation of musical motifs and the image of a musician in the works of Ukrainian artists, representatives of the Kyiv school, Arkady (father) and Gennady (son) Pugachevsky. The artistic activity of these masters is positioned as a method of popularizing Ukrainian art in the foreign artistic space. The main storylines of free graphics, printed graphics, and small sculptures of the artists are analyzed. The problem of preserving the classical traditions of letterpress printing techniques is being updated. The image of a musician is emphasized as one of the main ones in the work of Arkady and Gennady Pugachevsky; examples of works in different types and genres of art based on musical motifs are analyzed. A variant of the classification of such works is proposed, the interpenetration of methods of creating an image in music and plastic arts, the artist's tools borrowed from the musical sphere, the musician's palette and the sound of color and line are emphasized. The analysis is based on small bronze sculptures, plastic engravings by Arkady Pugachevsky, watercolors and drawings by Gennady Pugachevsky.

Keywords: printed graphics, woodcut, watercolor, drawing, small plastic, bookplate.

Современное украинское искусство с полным правом можно разделить на два пласта, каждый из которых имеет свои сильные стороны. Такая классификация была присуща художественному процессу советского, а потом и постсоветского пространства, пожалуй, всегда. Это – искусство официальное и искусство андеграунда. Представители первого всегда приближены к власти, являются ее певцами и глашатаями, идеология ставится во главе угла и провоцирует нивелирование уровня профессионализма создаваемых ра-

бот. Крайне редко история искусств могла похвастаться примерами того, как мог художник быть инструментом власти имущих, но при этом иметь прекрасный профессиональный уровень. Чаще всего речь в этой категории шла о конъюнктуре, сюжетика произведений, одобренная сильными мира сего, оправдывала любой недостаток профессионализма исполнения. К сожалению, современный художественный процесс мало отличается тенденциями от прежнего. Соотношение сохра-

Вторая категория художников, которая далека от официальных кругов, приближенных к сильным мира сего, – это и есть те, кто создает тот самый андеграунд, своего рода искусства вне официального патроната. Чаще всего это люди без медалей, грамот, званий, поскольку они не так часто состоят в официальных профессиональных организациях типа Национального Союза художников Украины. Персональных выставок общукраинского значения у многих из них тоже мало – а у некоторых нет вовсе, поскольку для их проведения на государственном уровне необходимо членство в профильной организации. Но при этом именно таких мастеров часто знают за пределами страны, поскольку их выставочная, конкурсная активность бьет ключом в разных странах мира. Печатная графика в силу своей возможности к тиражированию и мобильности произведений очень выгодна как инструмент общения в арт-пространстве, а mini-print – это своего рода международная арт-валюта, имеющая хождение во всех странах мира. Именно такие мастера делают все для укрепления имиджа Украины в зарубежном художественном пространстве, зарабатывая репутацию, позиционируя страну как конкурентоспособное в творческом отношении государство, приносят победы на биеннале, триеннале, конкурсах и фестивалях. Отсюда – популярность в зарубежном арт-поле и неизвестность в отечественном. Поэтому одной из целей данной статьи можно считать популяризацию имен современных украинских художников-графиков, работающих в техниках высокой печати.

Среди тех, чьи имена вписаны в историю новой украинской графики, однако преимущественно известных в зарубежном арт-пространстве, и художники творческой династии Пугачевских, представители киевской школы: Аркадий (1937–2021 гг.) и Геннадий (1966 г. р.), отец и сын. Их можно назвать яркими примерами описанной ситуации: они создают имидж страны в искусстве графики, участвуют в престижных выставочных проектах, побеждают в конкурсах. При этом ни у одного нет ни звания, ни выставочного списка в Украине, ни членства в государственных профильных организациях. В научном кругу страны их имена тоже еще только начинают вводить в обиход. Библиография об их твор-

честве пока весьма скудна. О них как в общем контексте графического искусства, так и непосредственно о персоналиях писали Я. Бердичевский [2], Л. Ван ден Бриль [16], Ю. Ефимов [17], Ю. Каменецкая [3], В. Михальчук [5], П. Нестеренко, Ю. Романенкова [7-13; 17-19], Т. Сафонова [13], В. Тупик [14]. Оба художника получили широкое признание в разных странах мира. Благодаря им украинскую печатную графику знают с лучшей стороны.

Аркадий Пугачевский – обладатель 18 престижных наград в Бельгии, Великобритании, Италии, Латвии, Литве, Люксембурге, Польше, США, Японии. Он являлся членом Немецкого экслибрисного союза и Товарищества граверов по дереву (Соединенное Королевство). В 2001 по результатам 63-й ежегодной выставки, проходившей под эгидой британского Товарищества граверов по дереву, он был признан лучшим зарубежным художником года.

Геннадий Пугачевский, помимо членства в том же британском Товариществе граверов по дереву, является членом Королевского товарищества живописцев-графиков (Великобритания). В его послужном списке на сегодняшний день 14 наград и призовых мест в проектах Бельгии, Великобритании, Испании, Италии, Литвы, Нидерландов, Польши, Эстонии, Японии. При этом персональных выставок в Украине мастера почти не имели, да и в коллективных участвовали крайне редко. Даже первая посмертная выставка произведений Аркадия состоялась за пределами Украины, в 2021 г. в Китае [12]. И лишь в 2024 г. в Киеве состоялась выставка графики памяти Аркадия Пугачевского, однако организованная снова-таки без поддержки государственных официальных структур, силами частной галереи и сына художника.

Именно Аркадий и Геннадий Пугачевские стояли у истоков возрождения экслибриса в Украине, их силами в начале 1990-х гг. были организованы две международные выставки книжного знака – «Женщина в экслибрисе» и «Религий много – Бог один», в которых приняли участие мастера из многих стран мира и с которых началась новая волна популяризации этого вида печатной графики и трансформация его как самостоятельного вида искусства, вышедшего за пределы прикладных функций.

Оба мастера представляют киевскую школу, как часто бывает, когда речь идет о представителях двух разных поколений. Они очень различны в своих творческих манерах, несмотря на то что имеют и много общего. Пугачевский-отец занимался печатной графикой – гравюра на пластике (Хб) прошла красной нитью через всю его биографию. Особое место в ней занимал экслибрис. Последние пару десятилетий художник увлекся мелкой пластикой, бронзой. А поэзия сопровождала его работу с юности. Художник был склонен к синтезу искусств, весьма трепетно относясь к искусству слова: его стихи с его же иллюстрациями были собраны в книгу, которая так и не успела увидеть свет при жизни автора. Мастер очень ждал выхода в свет этой книги – она была ему настолько дорога, что экземпляр сопровождал его в последний путь благодаря заботам сына.

Пугачевский-младший несколько шире в горизонтах своих творческих экспериментов в силу того, что представляет более молодую генерацию, поэтому помимо высокой печати в печатной графике, он работает и как графический дизайнер, веб-дизайнер, также создает экслибрисы для коллекционеров многих стран мира, но и много работает в акварели и академическом рисунке. Геннадий, помимо обучения у знаменитого живописца Виктора Зарецкого, прошел выучку у отца, который обучал его премудростям техники высокой печати, гравюры на пластике. Но кроме этих двух курсов обучения, профессионального профильного высшего образования художник не получал – это был его осознанный выбор, отторгающий официоз и конъюнктуру. На сегодняшний день эти два мастера входят в узкий круг тех, кто печатает эстампы с 15-17 досок! Подобная виртуозность мало кем достигается в мировой печатной графике сегодняшнего дня. Сохраняя традиции академической высокой печати, мастера работают со многих досок, вручную достигая совершенства при совмещении цветowych пятен, часто – мельчайших. Заменена лишь традиционная основа прежних лет: вместо дорогостоящего твердого в обработке дерева, чаще самшита, с которым работали раньше, художники перешли на его синтетическую замену, пластик, тонкий и эластичный. Оба мастера работали практически во всех жанрах, оба чрезвычай-

но высоко профессионально стилизовали образ – стилизация всегда была их основным инструментом образотворения. Условность, знаковость, иносказательность, аллегоричность – основа их художественного языка. Мини-принт Пугачевских – «высший пилотаж» печатной графики современной Украины. Манера Аркадия, характер его образов были ближе к художественному языку книжной графики 1960-70-х гг., ранние работы более скованы в какой-то степени, несмотря на то что мастер давно был свободным художником, но рамки, выработанные в годы его работы на книжной фабрике «Октябрь», интуитивно, «подкожно» давали себя знать. Форма более жесткая, в образах некая тяжеловесность и грузность, философия его композиций тогда еще не была так отточена, как в поздний период, с 1990-х гг. При этом все работы, от раннего периода до позднего, характерны наличием чувства юмора, тонкого и изысканного. Если более ранние листы были с неким привкусом простоты, прямолинейности, адресованной зрителю самого разного уровня интеллекта, словно отсыл к языку журнала «Перец», то поздние работы характеризуются тонким налетом изысканной ироничности, автор словно улыбается, бросая ироничный взгляд сквозь прищуренные веки, виртуозно кодируя мысль и облекая ее в знак при помощи штихеля.

Геннадий еще в большей степени склонен к стилизации и аллегоричности языка. Если у Пугачевского-отца периодически встречались в графике довольно натуралистичные образы, словно желание продемонстрировать буквально фотографическую точность штихеля и технологическую виртуозность, то у Пугачевского-сына с ранних работ все строится исключительно на стилизации.

Оба художника практиковали и черно-белую, и цветную графику, причем если в некоторых листах были введены 1-2 дополнительных цвета, то во многих композициях эстампы печатались с 10, 12, 15 и даже 17 досок. В некоторые листы вводились еще и элементы позолотного тиснения, выполняемые юбилейной фольгой, а лого мастеров на каждом листе выполнялись конгревным тиснением.

Один из мотивов, присутствующих в творчестве обоих художников во всех видах искусства, – это мотив музыки. Образ музы-

канта стал объединяющей линией для искусства отца и сына, воплощавших его во многих своих произведениях. Но речь можно вести не только об эксплуатации галереи образов. Палитра такого художника приравнивается к палитре музыканта. Оба мастера заимствуют из инструментария музыки некоторые ее приемы. Их графика по своей ритмике чрезвычайно музыкальна, певучесть линий можно отмечать в большинстве листов. Особенно это присуще произведениям младшего представителя творческой династии, Геннадия, чьи даже абстрактные композиции по своему звучанию могут найти музыкальные прототипы, некие своего рода музыкальные двойники, эти композиции нетрудно облечь в звучание. Каждая линия листов обоих художников – нота, каждое цветное пятно – гамма, эта графика легко переводится на язык звуков, от тяжелого и вязкого колокольного звона (Пугачевский А., «Ex-libris А. Альбертина. Памяти Высоцкого», цветная гравюра, 2002 г.) до серебристого, хрустального звучания музыкального треугольника (Пугачевский Г., «Мечтатель», цветная гравюра, 2003 г.). И, разумеется, музыкальная тематика весьма многообразно выражена в их творчестве и в самой сюжетике произведений. Исходя из этой полифонии мотивов, для удобства анализа можно условно классифицировать корпус работ, где прямо или косвенно затрагивается музыкальная тематика. Первая категория – листы печатной графики, где основным образом в композиции выступает персоналия музыканта. Вторая группа работ – композиции, в которых присутствуют музыкальные инструменты, лишь опосредованно указывающие на музыкальную линию, аллегории. Третья группа работ – корпус произведений, где сюжет основан на музыкальной линии и трактован юмористически, можно назвать эти работы карикатурными штудиями. И четвертой группой отдельно можно выделить портретные листы реалистичного характера, в которых воспет музыкант.

Первая категория, наверное, наиболее многочисленная. Не преувеличим, сказав, что Аркадий Пугачевский сделал образ музыканта одним из своих любимых, тяготея к музыке в поэзии, к поэзии – в графике. Черно-белые листы «Еврейский скрипач» (книжный знак А. Кагановского, гравюра, 1991 г., рис. 1) и «Скрипач» (гравюра, 2017 г.), «Фрей-

лахс» (цветная гравюра, 2001 г., рис. 2) – яркие характерные примеры и музыкального корпуса работ, и проявления тяготения к еврейской тематике в творчестве автора. В этих оттисках – вся извечная тоска богоизбранного народа, ломаный ритм резких звуков израненной, больной души. Образ еврейского скрипача, при взгляде на которого трудно удержаться и от воспоминаний о трагедии Бабьего Яра, и от аналогии с образом ставшего легендарным скрипача а-идиш Соломона Телесина, был одним из лейтмотивов графики мастера. Это воплощение изломанной, искаленной души, которая лучше всего созвучна скрипке, с 1990-х гг. несколько раз появлялось в листах Пугачевского-старшего как в свободной гравюре, так и в экслибрисе.

Синтез трагичного и комичного, философски трактованный, также проводился А. Пугачевским с помощью музыкальных мотивов. Эта философия линии и звука выражена в листах «Все проходит» (цветная гравюра, 1998 г.), «Мелодия для кролика» (цветная гравюра, 2010 г.), «Дуэт» (цветная гравюра, 2014 г.), «Меломан» (цветная гравюра, 2015 г.), «Акордеон» (цветная гравюра, 2019 г.).



Рис. 1. Пугачевский А.
«Еврейский скрипач».
Гравюра. 1991 г.
Из коллекции Ю. Романенковой.



Рис. 2. Пугачевский А. «Фрейлахс». Цветная гравюра. 2001 г. Из коллекции Ю. Романенковой.



Рис. 3. Пугачевский А. «Трио». Бронза. 2006 г. Фото с сайта А. и Г. Пугачевских: <https://pugachevsky.com.ua/browse/1295/trio>

Аллегории музыки старший представитель творческой династии воплощал и в мелкой пластике, в бронзе («Трио», бронза, 2006 г., рис. 3).

Довольно часто в творчестве художника возникал мотив дуэта. В таких композициях всегда воспет контраст силы и слабости, грубости и грации, трагизма и комизма. Нередко подобный мотив контраста выражается при помощи наиболее удачного для этого воплощения – в образах лицедеев («Дуэт», цветная гравюра, рис. 4). Маски веселого и грустного мимов ярче всего воплощают мысль о противоречии и противостоянии извечных двух начал. Лицедеи тоже были среди фаворитов образной галереи обоих мастеров, в первую очередь – Аркадия Пугачевского, который иногда сочетал цирковые мотивы с музыкальной линией [11].



Рис. 4. Пугачевский А. «Дуэт». Цветная гравюра. 2014 г. Фото с сайта А. и Г. Пугачевских: <https://pugachevsky.com.ua/browse/3108/duet>

Мотив лицедея, клоуна, шута, чаще всего музицирующего, как воплощение мудреца во всей его изысканной грации, утонченной и рафинированно интеллигентной, часто эксплуатирует и Геннадий Пугачевский. Его образы более стилизованы, знаковы, ритмика утонченно-музыкальна. Художественный язык младшего из художников сложнее, философский подтекст глубже, и для чтения его образов часто тоже нужна дирижерская палочка. Если образный ряд Пугачевского-старшего нередко строится на комизме (вторая группа работ в предложенной классификации), то младший мастер выстраивает более серьезные образы, глубокие и хрустально-ломкие. Его образы бестелесны, отсюда – и более музыкальны, невесомы: «Шут и король» (Г. Пугачевский, цветная гравюра, 1992 г.; ex-libris Agaath & Jos van Waterschoot «Песня шута», цветная гравюра, 1993 г., рис. 5). Не зря один из лейтмотивов его графики, наряду с образом шута, – мотив ангела [6]. И если в творчестве Аркадия Пугачевского речь чаще о лицедее, клоуне, то у Геннадия это преимущественно именно шут, во всей возвышенности этой категории.

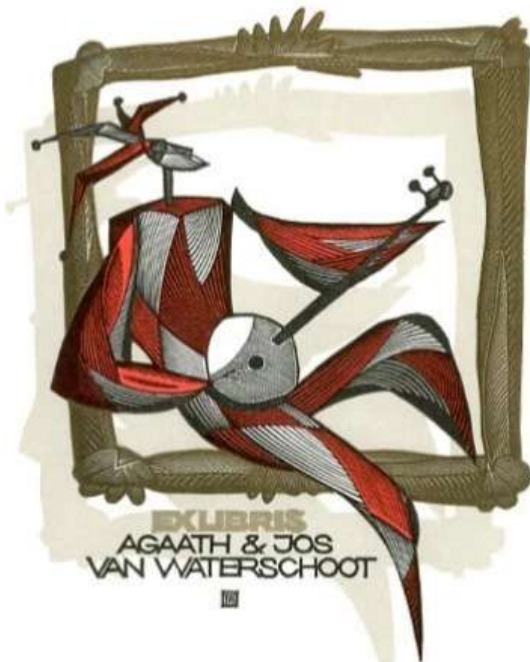


Рис. 5. Пугачевский Г. Ex-libris Agaath & Jos van Waterschoot «Песня шута». Цветная гравюра, 1993 г. Из коллекции Ю. Романенковой

К первой группе работ можно отнести и листы Пугачевского-младшего, в которых музыкальные мотивы наложены на лирические

нотки любви: «Орфей и Эвридика» (цветная гравюра, 2002 г.), три версии мотива «Серенада» (гравюра, 1990 г.; цветные гравюры 1998 и две 2008 гг.).

Небезынтересна и вторая группа работ, хотя в ней гораздо меньше листов. Композиции, в которых музыкальные инструменты являются лишь символом, знаком, отсылкой к скрытому мотиву, это часть аллегии, инструмент ее языка. К такому методу чаще прибегает старший из двух мастеров. «Ностальгия» А. Пугачевского (цветная гравюра, 1996 г.), «Тишина» (цветная гравюра, 2003 г., рис. 6), две версии мотива «Настройщик» (обе – цветная гравюра, 2005 г.), «Каштанка» (цветная гравюра, 2019 г.) – философия знака, символа, звука.



Рис. 6. Пугачевский А. «Тишина». Цветная гравюра. 2003 г. Фото с сайта А. и Г. Пугачевских: <https://pugachevsky.com.ua/browse/804/tysha>

Очень многочисленной стала третья категория работ – с юмористическим звучанием композиций, легким фоном, своего рода – басни в графике. Чаще всего эти листы многофигурны, сложны по композиции, очень полицветны. Все примеры – авторства Аркадия Пугачевского, Геннадий в этом корпусе сюжетов не представлен. Такие работы в большей мере – это экслибрисы. Но и в данном случае аллегорический подтекст обязателен – ведь мини-принт, экслибрис строится именно на этом. Среди самых характерных можно упомянуть «Дуэт» (цветная гравюра, 1997 г.), «Соло» (цветная гравюра, 1997 г.), «Старый вальс», (цветная гравюра, 2002 г.), «Трио со слонем» (цветная гравюра, 2008 г.), «Слоны и музыка» (ex-libris Voek van Maurice, цветная гравюра, 2008 г.), «Серенада», на сей раз – слегка саркастическая (цветная гравюра, 2008 г.), «Квартет» (книжный знак Дзян Венсю, цветная гравюра, 2016 г.). Любопытно, что в целом ряде листов Аркадий Пугачевский использует для тонкого намека и воплощения уже упоминаемого контраста образ слона как воплощение противоположности музыкальности и тонкости.

Однако самая яркая серия примеров произведений этой группы – цикл листов-шаржей 2020 г. «Музыканты», каждый из которых посвящен музыканту, играющему на определенном музыкальном инструменте. Фланкируют эту серию гравюры «Дирижер» и «Певец». Характерно, что все эти листы визуально довольно монохромны, с упором на линию, контур, хотя на самом деле печатались с 5-6 досок каждый. Их ритмика уступает довольно прямой трактовке образа. Вот тут приходится вспомнить тот самый почерк «Перца», который был свойственен мастеру в его ранний период. Все циклично – художник в этой серии дал явный отсыл к ретро-манере 1950–1960-х гг. Листы довольно камерны, все имеют чуть более 10 см по большей стороне. «Тромбонист», «Саксофонист», «Скрипач», «Трубач», «Банжо», «Балалаечник», «Виолончелист», «Контрабасист», «Аккордеонист», «Гитарист» (все – цветная гравюра, 2020 г.) – это своеобразная галерея музыкальных шуток. Чрезвычайно любопытно снова наблюдать контраст, два полюса манеры мастера – его скрипача и еврейского скрипача в черно-белых гравюрах упомянутой выше группы работ и эту вариацию скрипача, комичную и легкую (ex-libris

Liu Junjie, «Скрипач», цветная гравюра, 2020 г., рис. 7).



Рис. 7. Пугачевский А. «Скрипач» (цикл «Музыканты»). Цветная гравюра. 2020 г. Фото с сайта А. и Г. Пугачевских: <https://pugachevsky.com.ua/browse/3087/skrypal>

Пожалуй, противоположностью во всем можно назвать последнюю из очерченных условных категорий произведений на музыкальные мотивы Аркадия и Геннадия Пугачевских. И если третья группа работ представлена лишь произведениями отца, то четвертая – только работами сына. Академический рисунок и акварель – сфера, в которой демонстрирует свои возможности Геннадий Пугачевский. Как и отец, он нередко делает героями своих работ, на сей раз абсолютно реалистических по трактовке, музыкантов. Рисунок «Музыкант» (карандаш, 2022 г.), акварели «Трубач» (2020 г.), «Гитарист» (2020 г.), «Саксофонист» (акварель, 2022 г.), «Джаз. Александр Рукотойников» (2023 г.) воспринимаются не только вызовом самому себе – как противопоставление собственной же стилизации в гравюре, доказательство профессиональной состоятельности и как рисовальщика, колориста в академической манере. Но не может ускользнуть от глаза зрителя и то, что сын вторит мотивам отца. Академический акварельный ответ стилизации в гравюре. Трубач в гравюре Аркадия – и трубач в акварели Геннадия, «Гитарист» в мини-принте отца – и гитарист в акварели сына (рис. 8).



Рис. 8. Пугачевский Г. «Гитарист». Акварель. 2020 г. Фото с сайта А. и Г. Пугачевских: <https://pugachevsky.com.ua/gennady/browse/watercolor/3173/hitaryst>

И так не раз. Разумеется, не случайно, особенно после 2021 г., когда Аркадия Пугачевского не стало, но сын продолжает его традиции.

Интересно, что если старший художник трактовал каждый из своих образов серии «Музыканты» с легкой иронией, через призму юмора, то младший вкладывает в свои образы серьезность и иногда даже драматизм, присущие ранним образам работы Аркадия (еврейские скрипачи). Зритель получает всю палитру чувств в образе, обыгранном старшим и младшим представителями творческой династии, как и весь спектр аспектов творческой манеры. Это своего рода оркестр творческого почерка, в котором есть все инструменты, от реалистичности до остро выраженной стилизации, при помощи которых создана богатая палитра эмоций, вкладываемых авторами в образы и вызываемых у зрителя. И подобная полифония достойна более широкого освещения, поэтому введение в научный обиход и популяризация творчества А. и Г. Пугачевских в зарубежном арт-пространстве – одна из задач для сегодняшней украинской гуманитаристики.

Библиография/ Bibliografija:

1. Аркадий и Геннадий Пугачевские: гравюры. Киев: Изд-во Бродовича, 2007./ Arkadyi y Hennadyi Puhachevskyye: hraviury. Kyev: Yzd-vo Brodovycha, 2007.
2. Бердичевский Я. Об искусстве Аркадия и Геннадия Пугачевских. Гравюры Аркадия и Геннадия Пугачевских: альбом. Киев: Изд-во С. Бродовича, 2007, с. 2-5/ Berdychevskiy Ya. Ob yskusstve Arkadyia y Hennadyia Puhachevskyykh. Hraviury Arkadyi y Gennadyia Puhachevskyykh. albom. Kyev: Izd-vo S. Brodobicha, 2007, s. 2-5.
3. Каменецька Ю. Український екслібрис кінця 1980-х – 2010-х: традиції, трансформація, новітні здобутки. Дис. на здобуття наук. ст. д-ра філос. Київ: 2021. / Kamenetska Yu. Ukrainskiy ekslibrys kintsia 1980-kh – 2010-kh: tradytsii, transformatsiia, novitni zdobutky. Dys. na zdobuttia nauk. st. d-ra filos. Kyiv: 2021.
4. Максимець С. Київ у рамі. Художники, що малюють місто/ Maksymets S. Kyiv u rami. Khudozhnyky, shcho maliuiut misto. URL: <https://weekend.today/lica/kyiv-u-rami-hudozhnyky-shho-malyuyut-misto.htm> (accessed 10.06.2024)
5. Михальчук В. Київські виставки початку 1990-х років як початок відродження українського книжкового знаку. Сучасні виклики і актуальні проблеми науки, освіти та виробництва: міжгалузеві диспути: матеріали XVIII міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., Київ, 1 липня 2021, с. 17-23/ Mykhalchuk V. Kyivski vystavky pochatku 1990-kh rokiv yak pochatok vidrodzhennia ukrainskoho knyzhkovoho znaku. Suchasni vyklyky i aktualni problemy nauky, osvity ta vyrobnytstva: mizhhaluzevi dysputy: materialy XVIII mizhnar. nauk.-prakt. internet-konf., Kyiv, 1 lypnia 2021, s. 17-23.
6. Михальчук В. Мотив ангела в графіке Геннадія Пугачевського. Scientific light. 2017, №7, с. 17-22/ Mikhalchuk V. Motiv angela v grafike Gennadiya Puhachevskogo. Scientific light. 2017, №7, s. 17-22.
7. Романенкова Ю. Київські мотиви у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. «Інноваційні наукові дослідження в умовах світових змін» (29-30 квітня 2022 р.). Вінниця: «Молодий вечний», 2022/ Romanenkova Yu. Kyivski motyvy u drukovanii hrafitsti Arkadiia ta Hhennadiia Puhachevskyykh. «Innovatsiini naukovi doslidzhennia v umovakh svitovykh zmin» (29-30 kvitnia 2022 r.). Vinnytsia: “Molodyi vchenyi”, 2022.
8. Романенкова Ю. Реалізм як реверс творчого амплуа київського художника Геннадія Пугачевського. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024, вип. 73, т. 3, с. 102-106/ Romanenkova Yu. Realizm yak revers tvorchoho amplua kyivskoho khudozhnyka Hennadiia Puhachevskoho. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2024, vyp. 73,

- t. 3, s. 102-106.
9. Романенкова Ю., Чаус Л. Екслібрис як інструмент трансляції національно-культурних кодів у творчості представників київської школи графіки Аркадія та Геннадія Пугачевських. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023, вип. 3 (61), с. 47-55/ Romanenkova Yu., Chau L. Ekslibrys yak instrument translyatsii natsionalno-kulturnykh kodiv u tvorchosti predstavnykiv kyivskoi shkoly hrafiiky Arkadiia ta Hennadiia Puhachevskykh. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2023, vyp. 3 (61), s. 47-55.
 10. Романенкова Ю., Єфімов Ю., Синявська Н. Семантика метелика в друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. Теорія та практика дизайну. 2023, вип. 27, с.150-157/ Romanenkova Yu., Yefimov Yu., Syniavska N. Semantyka metelyka v drukovaniii hrafitsi Arkadiia ta Hennadiia Puhachevskykh. Teoriia ta praktyka dyzainu. 2023, vyp. 27, s. 150-157.
 11. Романенкова Ю., Палійчук А. Клоун. Блазень. Мудрець: тема свободи та мотив гри у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut, Česká republika. 2023, с. 209-224/ Romanenkova Yu., Paliichuk A. Kloun. Blazen. Mudrets: tema svobody ta motyv hry u drukovaniii hrafitsi Arkadiia ta Hennadiia Puhachevskykh. Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut, Česká republika. 2023, s. 209-224.
 12. Романенкова Ю. Міжнародна виставкова діяльність українських художників як метод популяризації вітчизняного мистецтва друкованої графіки. International scientific-practical conference “Eurointegration in art, science and education: experience, development perspectives”. Klaipeda: Klaipėdos universitetas, 2024, с.125-127/ Romanenkova Yu. Mizhnarodna vystavkova diialnist ukrainskykh khudozhnykiv yak metod populyaryzatsii vitchyznianoho mystetstva drukovanoi hrafiiky. International scientific-practical conference “Eurointegration in art, science and education: experience, development perspectives”. Klaipeda: Klaipėdos universitetas, 2024. pp. 125-127.
 13. Романенкова Ю. Творчий доробок Аркадія Пугачевського як іміджеформуючий фактор сучасної української друкованої графіки в контексті світового арт-простору. Народознавчі зошити. 2021, вип. 161 (5), с. 1234-1246/ Romanenkova Yu. Tvorchyi dorobok Arkadiia Puhachevskoho yak imidzheformuiuchyi faktor suchasnoi ukrainskoi drukovanoi hrafiiky v konteksti svitovoho art-prostoru. Narodoznavchi zoshyty. 2021, vyp. 161 (5), s. 1234-1246.
 14. Сафонова Т. Музичні інструменти в мистецтві екслібриса. Пам’ятки України. 2012, № 9, с. 18-25/ Safonova T. Muzychni instrumenty v mystetstvi ekslibrysa. Pamiatky Ukrainy. 2012, № 9, с. 18-25.
 15. Тупік В. Роль українських екслібрисів у формуванні конкурентноспроможності українського графічного мистецтва на міжнародній арені. Молодий вчений. 2017, № 5(45), с. 80-83/ Tupik V. Rol ukrainskykh ekslibrystiv u formuvanni konkurentnospromozhnosti ukrainskoho hrafiichnoho mystetstva na mizhnarodnii areni. Molodyi vchenyi. 2017. № 5(45), s. 80-83.
 16. Briele L. Arkady pére et Genady fils Pugachevsky. Ex-Libris Encycopaedia Bio Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris. 2015, vol. 15, pp. 102-112.
 17. Romanenkova J., Paliychuk A., Mykhalchuk V. Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. Journal of Graphic Engineering and Design. 2021, vol. 12(3), pp. 39-45.
 18. Romanenkova J., Bratus I., Berrios N. Bookplate in the context of Ukrainian printmaking at the turn of the XX and XXI centuries: Typological aspect. Journal of Graphic Engineering and Design. 2023, vol. 14 (2), pp. 23-29.
 19. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H. Ukrainian Ex Libris at the End of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century as an Instrument of the Intercultural Dialogue. Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences. 2021, v. 1, pp. 125-136.
- Юлія Романенкова
e-mail: y.romanenkova@kmaecm.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0001-6741-7829>
- Наталья Урсу
e-mail: ursu@kpnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-2660-2144>

Alexandr VITIUC

THE FIRST MASS PRODUCED BASSES (1950s)<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.08>**Rezumat****Primele chitare bas produse în masă (anii 1950)**

În articol sunt elucidate probleme ale formării primelor chitări bas în producție de masă (anii 1950). Este cercetat modelul electric *Fender Precision Bass*, creat de inginerul și omul de afaceri american Clarence Leo Fender, în baza chitarei electrice *Fender Broadcaster/Telecaster*. Autorul scoate în evidență ideea originală a lui L. Fender, ce presupune înlocuirea contrabasului greoi, cu un prototip mai comod al unui bas, determinată de necesitatea interpreților de a augmenta potențialul acustic al instrumentului. Atenția este focusată asupra rolului bas-chitaristului Monk Montgomery, care a reușit să implementeze *Fender Precision Bass* în practica interpretativă profesionistă și să realizeze prima înregistrare audio de studio la chitara bas, pe albumul *The Art Farmer Septet*.

Totodată, sunt cercetate și modele principial noi ale chitarei bas: *Gibson EB*, *Höfner 500/1 Violin Bass*, *Rickenbacker 4000* și *Danelectro 58 Longhorn Electric Bass*. Un interes deosebit îl reprezintă particularitățile construcției acestor prototipuri ale instrumentului, bazate pe căutările unor soluții exclusive de design. Sunt analizate diferențele în ce privește conexiunea tastierei cu corpul instrumentului, menzura (lungimea tastierei), cantitatea fretelor și a pickupurilor, prezența sau absența ultimului știft. În același context, autorul abordează și creația primilor interpreți la chitara bas, care au contribuit la popularizarea instrumentului în muzica contemporană.

Cuvinte-cheie: chitara bas, Monk Montgomery, Fender Precision Bass, Gibson EB, Höfner 500/1 Violin Bass, Rickenbacker 4000, Danelectro 58 Longhorn Electric Bass.

Summary**The First Mass Produced Bases (1950s)**

The article highlights the formation of the first mass-produced bass guitars (1950s). The electric model *Fender Precision Bass*, created by the American engineer and entrepreneur Clarence Leo Fender, based on the *Fender Broadcaster/Telecaster* electric guitar, is investigated. L. Fender's original idea is emphasized, which involves replacing the bulky double bass with a more convenient bass prototype, as well as the need for performers to amplify the acoustic power of the instrument. The role of bass guitarist Monk Montgomery is noted. He managed to introduce *Fender Precision Bass* into professional performing practice, as well as to make the first studio audio recording on bass guitar in *The Art Farmer Septet* album.

In addition, fundamentally new bass models are considered: *Gibson EB*, *Höfner 500/1 Violin Bass*, *Rickenbacker 4000* and *Danelectro 58 Longhorn Electric Bass*. The design features of these bass prototypes are of particular interest, based on the search for exclusive design solutions. The differences in the fastening of the neck and body of instruments, the scale length (length of the neck), the number of fret partitions and pickups, the presence or absence of the end pin are being analyzed. At the same time, the author refers to the work of the first bass players who influenced the popularization of the instrument in modern music.

Keywords: Bass Guitar, Monk Montgomery, Fender Precision Bass, Gibson EB, Höfner 500/1 Violin Bass, Rickenbacker 4000, Danelectro 58 Longhorn Electric Bass.

In the early 1950s during the popularity of his electrified guitar prototype *Fender Broadcaster/Telecaster*, Leo Fender hoped that the development of the *Fender Precision Bass* would also be successful. The idea of the inventor was based, first of all, on the more convenient design features of the bass guitar in comparison with the bulky double bass, as well as the needs of performers to increase the acoustic power of the instrument.

The design of the *Precision Bass* was a prototype type of the electric guitar, in which the body and the neck were connected to each other by a 4-bolt (*bolt-on*) mount. The scale length (neck length) was significantly larger than on an electric guitar and was 34 inches (864 mm). The neck is tempered with 20 frets. The model was equipped with a *Single coil* electromagnetic pickup with two volume and tone controls.

However, the introduction of *Precision Bass* into modern pop and jazz bands has been rather slow. Many musicians refused to use the bass guitar because they did not imagine the use of an unfamiliar bass instrument in professional performing practice. Describing the mood of the music community during this historical period, American bass guitarist and musicologist Brian F. Wright reports, "In 1952, jazz critic Leonard Feather heralded the Fender Precision Bass as a "sensational instrumental innovation" and envisioned a bright future for this new instrument as a smaller and more powerful replacement for the traditional upright. Yet, the "bass-ic revolution" that Feather predicted never actually transpired, at least not in jazz" [12, p. 281].



Pic. 1. Joel Price (left) with Precision Bass and band Little Jimmy Dickens

The only exception was bassist Joel Price, who in 1952 was hired by the famous American country singer and showman Little Jimmy Dickens [9, p. 95]. It is reported that D. Price was so happy with the invitation that he immediately purchased the first *Precision Bass* sent to the city of Nashville [8]. Subsequently, in the famous American radio program *Grand Ole Opry*, L. D. Dickens, presenting the rhythm group of his team *Country Boys*, first introduced radio listeners to the innovative bass guitar *Precision Bass*.

However, it was only a personal success. To popularize his bass prototype, L. Fender had to

attend many concerts held in major US cities. At one of these evenings in New York, the inventor met the famous vibraphonist and bandleader Lionel Hampton. The musician liked the unusual sound of the *Precision Bass*, which L. Fender presented to double bass player Roy Johnson, who at that time played in the L. Hampton orchestra. Together with the *Precision Bass* L. Fender presented the band with the *Fender Bassman* bass amplifier, which was being sold with the instrument. However, soon R. Johnson was replaced in the orchestra by double bass player William Howard "Monk" Montgomery, who began to actively use *Precision Bass* in his professional performing practice.

Monk Montgomery (1921-1982) was an American double bassist, bass guitarist and composer. He is the older brother of jazz guitarist Wes Montgomery and vibraphonist Buddy Montgomery. He began playing bass guitar with Lionel Hampton's orchestra in 1952. He was a member of the famous Montgomery brothers trio *Mastersounds*, later renamed the *Montgomery Brothers*. For some time he performed in the jazz fusion group *The Crusaders*, taking part in the recording of 2 albums. He worked with a large number of jazz artists as a session musician. Monk Montgomery is the author of 4 albums in which he performed as a soloist, showing the original version of the sound of the bass guitar as an independent instrument.



Pic. 2. Monk Montgomery, newspaper article, Sweden, 1953

It should be noted that M. Montgomery entered the history of the bass guitar, first of all, as a skilled accompanist. His bass parts were distinguished not only by their original harmonic accompaniment, but also by the presence of a certain musical thought. The performer noted that double bassists such as Jimmy Blanton, Ray Brown and Charles Mingus had the greatest influence on him. It is known for certain that in 1953 M. Montgomery was the first performer to tour in Europe with an electric bass guitar *Precision Bass*.

As M. Montgomery admitted, the use of a new instrument in the orchestra was the main condition of L. Hampton: "Hamp handed me the *Fender* and told me he wanted the electric instrument sound in the band. The electric bass was considered a bastard Instrument. Conventional bass players despised it. It was new and a threat to what they knew. At first I freaked out, because I was in love with my upright bass... (but) I made up my mind to do it and did it well" [6]. L. Hampton believed that the use of the original bass instrument on the music stage would be an excellent opportunity to study this electro-acoustic potential.

Many researchers believe that M. Montgomery was also the first musician who made a studio audio recording on the bass guitar. The premiere took place on July 2, 1953 at the recording of the album *The Art Farmer Septet*. It included such famous musicians as Art Farmer, Quincy Jones, Jimmy Cleveland, Clifford Solomon and others. The team was made up mainly of musicians from L. Hampton orchestra, with the exception of drummer Sonny Johnson, arranged by Quincy Jones and Gigi Gryce. The album includes 8 compositions, among which the first 4 were played on the bass guitar by M. Montgomery, the remaining works were performed by double bassist Percy Heath.

In the recording of *The Art Farmer Septet*, M. Montgomery managed to organically adapt the bass guitar part, bringing it closer to the double bass sound. Thanks to the sound extraction with the thumb of the right hand, which the musician practiced, the sound of the instrument acquired a characteristic soft timbre. At the same time, the bass player managed to achieve additional acoustic volume formed due to developed phrasing and fine gradation of strokes.

Over time, in order to increase his technical potential, M. Montgomery used special felt picks. At the same time, the musician managed to pre-

serve the soft attack of the sound and the timbre palette characteristic of the instrument. The use of a pick on the bass guitar was an early successful experience practiced in jazz music-making. As one of the leading artists using *Precision Bass*, M. Montgomery did not have a significant impact on bass guitar art. However, thanks to his rich creative heritage, the musician is rightfully considered the first outstanding performer on the electric bass guitar.

We also note that in 1954 L. Fender continued to popularize the *Precision Bass* by inviting the well-known bassist and author of blues songs John Willie "Shifty" Henry to participate in the instrument's advertising. The musician was widely in demand as an arranger and session musician, recording with recognized jazz performers such as Dinah Washington, Billy Eckstine, Dizzy Gillespie, Charles Mingus and others.



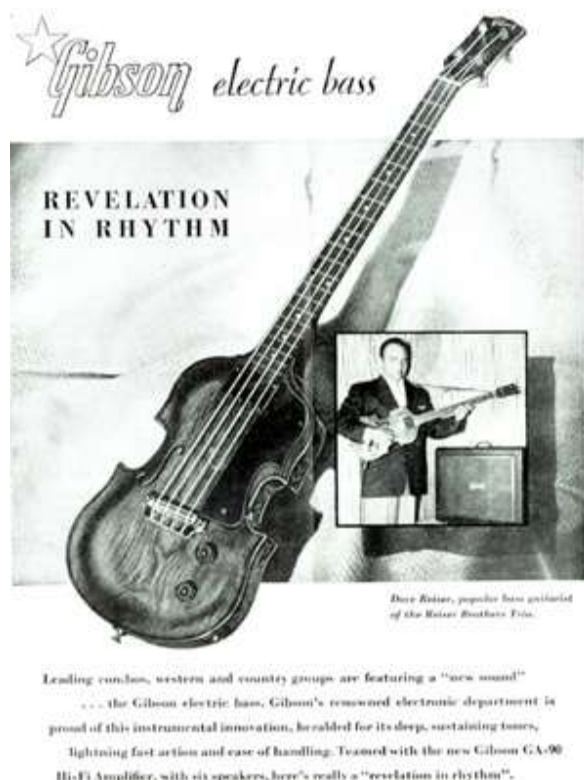
Pic. 3. John Will Henry advertising bass guitar *Precision Bass*, 1954

Curiously, the name of John Willie Henry is mentioned in one of the lines of Elvis Presley's cult composition *Jailhouse Rock* (1957): Shifty Henry said to Bugs, "For Heaven's sake, no one's looking, now's our chance to make a break". The bass guitar part in this piece was played by Bill

Black. In the same year, Jack Neal, and Bobby Jones, who soon replaced him in the line-up, performed in the famous group *Gene Vincent and His Blue Caps*, in which both played bass guitars *Precision bass*.

At the same time, in 1953, *Gibson*, a musical instrument company, also introduced the *Gibson EB*¹ electric bass prototype. It was based on the elegant design of the instrument's mahogany body in the shape of a violin. The design features of this model significantly distinguished it from the *Precision Bass* bass guitar released by L. Fender two years earlier.

The *Gibson EB* was a *set-neck* instrument. The scale was 30.5 inches (775 mm) and the neck was tempered with 20 frets. The prototype was equipped with a single-coil electromagnetic pickup located in the neck position. Thanks to this design feature, the sound production on the instrument was clear and rich. In addition, the *Gibson EB* featured a telescoping peg, allowing players to use the bass both vertically and horizontally. In the *Gibson* archives, there is a 1954 promotional poster showing popular bassist Dave Reiser of *The Reiser Brothers Trio* presenting the *Gibson EB* paired with a *Gibson GA-90* amplifier.



Pic. 4. Advertisement for *Gibson EB* and *Gibson GA-90* amplifier, 1954

However, due to poor instrument sales, the production of the *Gibson EB* was halted in 1958. As the Italian researcher Giuseppe Guarino notes, it was a complete failure. *Gibson EB* was absolutely unpopular, unlike competitors' models [4]. Soon, *Gibson* introduced the next *Gibson EB-2* (1958) and *Gibson EB-0* (1959) models. In 1968, the company briefly resumed production of the *Gibson EB-1* until 1972.

Meanwhile, on the European continent, one of the largest manufacturers of musical instruments was the German company *Höfner*. According to Kurt Istler, in 1955, the company's president Walter Höfner, came up with the idea of designing a semi-acoustic bass prototype with electrical amplification without sound holes. In 1956, at the *Musikmesse* exhibition held in Frankfurt, Höfner presented a sophisticated design of the *Höfner 500/1 Violin Bass* violin bass [5, S. 30].

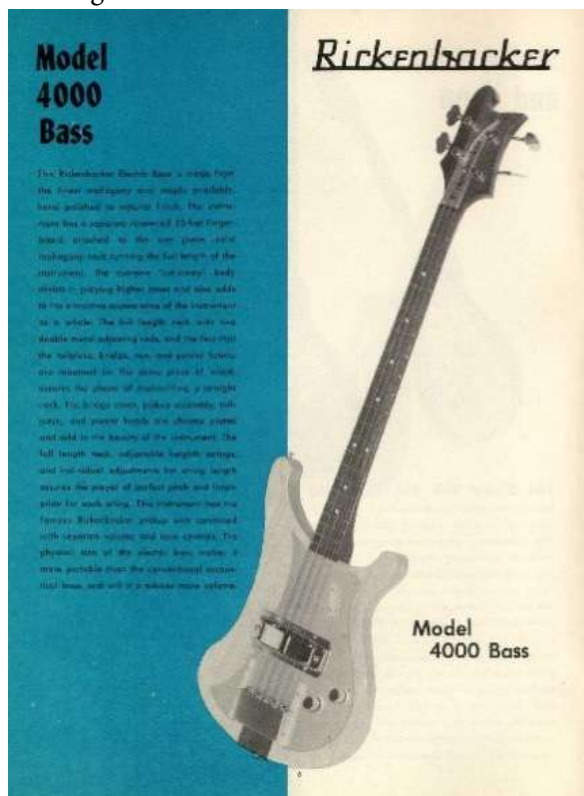
The design features of the *Höfner 500/1 Violin Bass* were similar to those of the *Gibson EB* in that both versions had an end pin that allowed players to use the instrument both horizontally and vertically.



Pic. 5. *Violin Bass Höfner 500/1* in 1956

The *Höfner 500/1 Violin Bass* model had a thin neck glued into the instrument's hollow body (*set-neck*). The neck length was 30.5 inches (775 mm) and tempered with 22 frets. The distance between the strings was relatively small, as a result, it was assumed to play the violin bass with a mediator technique. When used with flatwound strings, the *Höfner 500/1 Violin Bass* reproduced a deep and spacious sound, not unlike that of a double bass.

On the body of the prototype there were two electromagnetic pickups: one in the position at the bridge, the second at the neck, 2 volume knobs and 2 tone switches. Thanks to this pickup configuration, the performer was able to adjust the volume of each pickup, adding the necessary frequency characteristics to the sound of the instrument. The *Höfner 500/1 Violin Bass* gained worldwide fame a few years later, when bass player Paul McCartney from *The Beatles* began performing on it.



Pic. 6. Advertisement for a Rickenbacker 4000 bass guitar, 1957

Another well-known American brand specializing in the production of musical instruments was *Rickenbacker*. The owner of the company John Hallsought wanted to develop guitar prototypes in such a way that they did not repeat the design of

competitors' models. To do this, in the mid-1950s, he invited the famous German engineer Roger Rossmesl, who had previously collaborated with *Gibson*. In 1957, the brand new *Rickenbacker 4000* electric bass guitar appeared in the new *Rickenbacker* line. According to *The History of Rickenbacker Guitars*, "The factory sent the prototype to the sales office to have it photographed in April 1957. They produced the first commercial model in the following June. The Model 4000 remained on price sheets until 1984" [10, p. 201].

A promotional poster has been preserved on the company's official website, which states that "This Rickenbacker Electric Bass is made from the finest mahogany and maple available, hand polished to natural finish. The instrument has a separate rosewood 20-fret finger-board attached to the one piece, solid mahogany neck running the full length of the instrument" [7]. The design of the bass guitar was distinguished by the original shape of the *Cresting Wave* body, as well as the bright inscription of the name of the *Rickenbacker* company on the headstock.

It should be noted that R. Rossmesl was the first to use the production technology of bass prototypes, in which the neck completely passed through the body of the instrument (*neck-through body*). Accordingly, both parts of the body were glued on top and bottom, which provided the structure with greater stability. The *Rickenbacker 4000* scale was 33.5 inches (851 mm). The bass guitar was equipped with a single horseshoe-shaped electromagnetic pickup, located approximately in the middle of the body. This gave the instrument a tighter and clearer sound.

One of the first performers on the *Rickenbacker 4000* was double bassist James Kirkland, who worked in the ensemble of popular singer and musician Ricky Nelson. The band had a contract with *Rickenbacker* under which the artists were forced to play the instruments of this company. As D. Kirkland admitted in his interview, "We started endorsing Rickenbacker in January or February of 1958. It was easier to take with us (the electric) when we were traveling. That was the first time I played electric bass, I had to learn" [11]. D. Kirkland recalls a funny incident when Ricky Nelson's band was invited to participate in a television performance of the *Grand Ole Opry*², "I almost blew the sound engineer's ears out, because he wasn't expecting it. They weren't gonna let me play it at all" [11]. The performance of the

parts on the *Rickenbacker 4000* bass guitar caused a real stir among the viewers.

In 1956, the *Danelectro* company, which specializes in the production of musical instruments and accessories, developed an experimental model of the *Danelectro UB-2 6-String Bass*³ six-string bass. The appearance of the prototype almost completely coincided with the *Danelectro US-2 Electric Guitar*, but was tuned an octave lower. As stated in a 1956 advertising poster for the firm, 6 String Bass...combines the best of Spanish guitar and big string bass. Tuning is the same as on a regular guitar, but one octave lower. The bottom four strings are tuned exactly the same as on a big bass. The *Danelectro* bass has six strings, double pickup, extremely soft action, non-warp neck, fully adjustable bridge. It can also be as a 4string bass by removing the 2 top strings and centering the remaining 4.

6 String Bass ...

Combines the best of Spanish guitar and big string bass. Tuning is the same as on a regular guitar, but one octave lower. Bottom four strings are tuned exactly the same as a big bass. The *Danelectro* bass has six strings, double pickup, extremely soft action, non-warp neck, fully adjustable bridge. It can be used as a 4 string bass by removing the 2 top strings and centering the remaining 4. Choice of three popular colors.

BLACK LACQUER, ivory binding US-2 Black	\$135
BRONZE LACQUER, ivory binding US-2 Bronze	\$135
IVORY LEATHERETTE, black binding US-2 Ivory	\$135
SPARE SET OF 6 POLISHED STRINGS US-25	\$7.50

DANELECTRO
SLIM-NECK ELECTRIC GUITARS

Pic. 7. Six-string bass guitar
Danelectro UB-2 6-String Bass



Pic. 8. Four-string bass guitar
Danelectro 58 Longhorn Electric Bass

Two years later, in 1958, *Danelectro* introduced the *Danelectro 58 Longhorn Electric Bass*, a four-string bass model. The body design was constructed in an unusual style reminiscent of a lyre. As CEO Nathan Daniel admitted, “The idea was simply to give the player as much access as possible, which meant instead of a single cutaway, we had a deep cutaway on both sides. It did make an unusual look, sure, but it was an unusual name too: a couple of long horns” [1, p. 21].

The body of the *Danelectro 58 Longhorn Electric Bass* was connected to the neck with a *bolt-on*. The prototype scale was 29.75 inches (755 mm) and tempered with 24 frets. The bass guitar was equipped with two electromagnetic pickups: one in the position at the bridge, the second at the neck, as well as two combined volume and tone controls. As the German researcher and bass player K. Eastler notes, in order to reduce the cost of instruments, N. Daniel purchased large volumes of lipstick, in the form of which he installed electromagnetic pickups [5, S. 36-37]. The exclusive design was named *Lipstick* and became the company’s “visiting card”. At the same time, for the prototypes of the *Danelectro 58 Longhorn Electric*

Bass, N. Daniel first used a hollow wooden body lined with Masonite, as a result, the instruments were light and inexpensive to manufacture.

Thus, the introduction of the first mass-produced bass guitar, the *Fender Precision Bass*, to musical groups stimulated competing companies to create their own bass prototypes. It was also natural that a *certain niche* was formed on the market of bass instruments, due to the lack of actual bass instruments. To increase sales growth, *Gibson*, *Höfner*, *Rickenbacker* and *Danelectro* sought to develop original design models, thus arousing interest not only among performers, but also in the music community. At the same time, the formation of various bass prototypes in the 1950s made it possible to lay the fundamental foundations in guitar construction for the future production of bass guitars, which actively continued in the USA, Europe and Japan.

Notes:

- ¹ The *Gibson EB* model was later renamed the *Gibson EB-1* after the *Gibson EB-0* and *Gibson EB-2* models were added to the line.
- ² Since 1955, the popular American radio program *Grand Ole Opry*, conducted with country music stars, began broadcasting in the format of television broadcasts [3, p. 261].
- ³ Currently, on the official website of *Danelectro*, the tool is called *Bariton* [2].

Bibliographic References:

1. Bacon T., Moorhouse B. *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars*. Backbeat, 2008.
2. *Danelectro*. <https://danelectro.com/product/baritone-bass/> (visited 12.02.2023).

3. Graham A., Monteith S. *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 18: Media*. Mississippi. Univ of North Carolina Press, 2011.
4. Guarino G. *EB-1: il primo basso prodotto da Gibson*. <https://peppeguarino.wordpress.com/2017/05/25/eb-1-il-primo-basso-prodotto-da-gibson/> (visited 12.02.2023).
5. Istler K. *Der Elektrobasszwischen „E“- und „U“- Musik*. Wien: Universität Wien, 2008.
6. *Monk Montgomery – Biography*. <https://monkmontgomery.com/biography> (visited 12.02.2023).
7. *Rickenbacker – Galery*. <http://www.rickenbacker.com/gallery.asp?gcategory=Basses&year=1950> (visited 12.02.2023).
8. Roberts J. *Escape From the Dog House: Fender’s Bass Revolution*. <https://www.premierguitar.com/escape-from-the-dog-house-fenders-bass-revolution> (visited 12.02.2023).
9. Rosenberg N. V., Wolfe C. K. *The Music of Bill Monroe*. Illinois: University of Illinois Press, 2007.
10. Smith R. R. *The History of Rickenbacker Guitars*. Anaheim: Centerstream Publications, 1987.
11. Stijepovic D. *Interview with James Kirkland*. <https://www.artofslapbass.com/interview-with-james-kirkland/> (visited 12.02.2023).
12. Wright B. F. “A Bastard Instrument”: The Fender Precision Bass, Monk Montgomery, and Jazz in the 1950s. In: *Jazz Perspectives*, 2014, Volume 8 (Issue 3), pp. 281-303.

Alexandr Vitiuc

e-mail: vityuk150582@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0001-5091-5969>

TEATRUL DE FORME MICI: TIPOLOGII ȘI PARADIGME

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.09>

Rezumat

Teatrul de forme mici: tipologii și paradigme

Formele variate ale reprezentațiilor teatrale la etapa actuală impun noi abordări ale comunicării scenă – receptor. „Teatru de forme mici”, „teatru minimalist”, „teatru scurt”, „scena mică” sunt câteva noțiuni estetice utilizate în cazul tratării unui anumit tip de discurs dramaturgic și teatral, problemă ce constituie obiectul de cercetare în acest articol. Scopul investigării rezidă în relevarea diacronică a unor asemenea forme de expresie artistică, urmărind rolul contextualității sociale, științifice în afirmarea paradigmatelor estetice teatrale în diferite perioade istorice. Obiectivele demersului se rezumă la elucidarea diversității formelor mici în dramaturgie, spectacologie, specificarea unor aspecte terminologice vizând fenomenele artistice respective, evidențierea tipologiilor și valorizarea acestor forme în perspectivă evolutivă. Paradigmele terminologice evidențiază într-o anumită măsură asemănările și deosebirile dintre scena mare și scena mică la nivelul teatralității discursului, în special al teatralității actorului în spectacol.

Cuvinte-cheie: teatru de forme mici, scena mică, experiment teatral, context social-estetic.

Summary

The theater of small forms: typologies and paradigms

The varied forms of theatrical performances at the current stage require new approaches to stage-receiver communication. “Theatre of small forms”, “minimalist theatre”, “short theatre”, “small stage” are some aesthetic notions used in the case of treating a certain type of dramaturgical and theatrical discourse, a problem that is the object of research in this article. The purpose of the investigation lies in the diachronic revelation of such forms of artistic expression by examining the role of social and scientific contextuality in the assertion of theatrical aesthetic paradigms in different historical periods. The objectives of the research are summarized in the elucidation of the diversity of small forms in dramaturgy, performance, the specification of some terminological aspects regarding the respective artistic phenomena, the highlighting of typologies and the valorization of these forms in an evolutionary perspective. The terminological paradigms highlight, to a certain extent, the similarities and differences between the big stage and the small stage at the level of the theatricality of the discourse, especially the theatricality of the actor in the show.

Keywords: theater of small forms, small stage, theatrical experiment, social-aesthetic context.

Excurs istoric. Drama, ca și alte genuri și specii artistice, a cunoscut anumite schimbări, transformări, cercetătorii relevând diferite unghiuri de vedere asupra acestui fenomen: sociale, ideologice, evoluția științelor ș.a. Trecerea de la logocentrism la accentul pus pe structura dramei este explicată de teatrologul P. Bogdanova prin termenii *structură închisă - structură deschisă ori structurile ordinii și structurile haosului*. La rândul lor, structurile ordinii sunt numite *clasice*, iar cele ale haosului – *neclasice* [12, pp. 8-9].

Asemenea paradigme cultural-teatrale evidențiază relația dintre textul/structura dramei și contextele sociale, politice, ideologice, de unde și explicația formei, a concepției estetice a discursu-

lui, prezentate ca elemente decisive în transformările istorice ale structurilor dramatice. Alternanța dintre Ordine și Haos este, cum se știe, o temă specifică a civilizației grecești, precum și a antropologiei contemporane, relație numită „model de gândire arhetipală” [10]. Perioada ordinii în structura discursului dramaturgic/teatral este caracterizată prin organizarea rigidă a societății, prezența unui centru sub forma puterii supreme, prin existența legilor, certitudinea relațiilor sociale, dominația logicii. Perioada haosului este numită perioada de fragmentare, a crizei moralei sociale, a închiderii omului în lumea lui interioară și în viața privată, a incertitudinii situațiilor de viață, cu orientări iraționale în artă și în filosofie. Astfel, în accepția

aceleiași cercetătoare, structuri închise, ale ordinii sau clasice ar fi cele din perioadele Renașterii, clasicismului, realismului, realismului socialist, existențialismului. Iar cele de structură deschisă, a haosului, neclasice ar fi perioadele barocului, sentimentalismului, romantismului, modernismului (simbolism, suprarealism, expresionism, absurd), postmodernismul [12, pp. 9-10].

Asemenea aspecte sunt în măsură să marceze și perspectivele de tratare, explicare a diversificării formelor dramaturgice și teatrale, care necesită a fi luate în considerare la abordarea a ceea ce este numit *forme teatrale mici*. Or, acestea din urmă s-au manifestat pe parcursul istoriei, în funcție de contextualitate, la nivel de structură și/sau de funcție socială, evidențiind relații între spirit și materie, artă și societate, științe și formă artistică, actor – receptor etc. Teatrul de forme mici este noțiunea ce indică, în primul rând, genul reprezentării: farsa, vodevilul, miniatura, intermedia, drama de cameră, monospectacolul de tipul monodramei (Solo performance) sau al teatrului unui actor (One-man show): fie lectură teatralizată, fie compoziție literară ori înscenarea unei lucrări (dramatice, epice, texte lirice), adaptată pentru un singur actor ș.a. La ora actuală, varietatea unor asemenea forme este mare, fapt susținut de diverse festivaluri naționale și internaționale vizând teatrul de forme mici/teatru scurt sau spectacol de formă scurtă, ori doar monodrama. Lectura nouă, originală a operei clasice (dramaturgie sau proză) de asemenea este o strategie a scenei mici.

În articol ne referim la evoluția în timp a formelor teatrale mici și a teoretizării lor. Fiind o parte indispensabilă a procesului artistic și al celui social, formele mici se manifestă cel mai bine în perioade de cotitură a istoriei, a evoluției societății, artei, reflectând, schimbând viziunea asupra lumii a omului. De cele mai multe ori, formele mici s-au manifestat ca experimente ce puneau în vizor și în valoare imperativele timpului la nivel social, estetic ș.a.

Cei care au stat la originea unor asemenea forme artistice în perioada antică (greacă și romană) au fost mimii care interpretau scurte comedii, alcătuite din scene simple, cu glume vulgare; histrionii – actori de comedie la greci și la romani, dar și măscărici, bufoni din teatrul occidental al Evului Mediu, miniaturile teatrului japonez Kabuki. Urmează reprezentații religioase de tipul dramei liturgice și semiliturgice, misteriiile cu intermedii

comice numite farse, care s-au transformat în forme teatrale mici: moralitate, miracole, farse. Ulterior Commedia dell'Arte a influențat dezvoltarea dramaturgiei și teatrului european, precum și arta actorului, rolul măștii în reprezentație. Interludiile engleze și intermediiile spaniole din secolele XV-XVI, intermediiile lui M. de Servantes, farsele și comediiile într-un act ale lui J. B. Molière, apariția comediiilor literare în secolul al XVII-lea, iar în secolul al XVIII-lea – drama într-un act, apoi vodevilul ca formă scrisă (E. Scribe, E. Labiche), teatrele de bulevard din Franța secolului al XIX-lea – acestea și alte specii dramatice și teatrale sunt rezultatele evoluției gândirii umane, ale relațiilor om – societate, științe, gândire artistică etc. Referindu-ne la ideile expuse anterior de P. Bogdanova, în perioada Evului Mediu au fost puse bazele a două tradiții ale dramei europene: cea clasică, cu sorginte din farse și cea neclasică, ce venea din drama liturgică, numite respectiv și direcția materialistă – direcția idealistă în dezvoltarea teatrului.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea se manifestă incipient forma monodramei – discurs prezentat de un singur personaj, cu origini în teatrul antic, și anume ditirambii interpretați de Thespis [3, p.12], considerat primul actor și cel care a inventat masca. De asemenea, trebuie menționate tragediile lui Phrynichos, în care un actor dialoga cu corul, schimbând măștile și costumele și imagina astfel diferite personaje în fața corului. În secolul al XVIII-lea *monodrama* presupunea o creație muzicală, care îmbina cântarea, pantomima și declamația, interpretate de un singur actor, după modelul scenei lirice despre Pigmalion, descrisă în melodrama cu același titlu de J. J. Rousseau. Aceasta este reprezentată pentru prima dată la Lyon, în anul 1770, fiind considerată una dintre primele melodrame. Termenul de „monodrama” este utilizat de reprezentanții romantismului german C. Schubert („Andromeda”, 1770), J. W. Goethe care, în comedia satirică „Triumful sensibilității sau evaziunea din cotidian”, prezintă ca episod dramatic un fragment, în stilul lui Rousseau, numindu-l *ein monodrama* (publicat aparte în revistă). Episodul este interpretat de unul dintre personajele acțiunii dramatice, care generalizează diversele stări, emoții ale celorlalte personaje. Monodrama se manifestă tot mai mult la începutul secolului XX, fiind teoretizată ca formă dramatică pentru prima dată de teatrologul, regizorul N. Evreinov în studiul său „Introducere în monodramă” (1909).

Evoluția teatrului de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX se caracterizează prin „noua dramă” ce demonstrează că transformările din realitățile sociale, evoluția științelor conduc spre schimbări la nivel de cunoaștere despre sine a omului, a simțurilor sale, vizând și sistemul lui de concepte asupra lumii în general. Noua dramă în viziunea lui H. Ibsen propune un teatru realist, social, teatrul de idei, autorul fiind, în același timp, și un precursor al simbolismului în dramaturgie („Rața sălbatică”), și al teatrului modern de idei, ce se repercutează mai târziu în specificul scenei mici din anii 1970-1980 în spațiul est-european [5, pp. 58-61].

Necesitatea modernizării dramei și afirmarea formelor mici se manifestă mai pregnant în creația autorilor simbolști, care relevă mai mult necesitatea de a pune accent pe acțiunea interioară, nu pe cea exterioară, conflictul fiind unul de natură psihologică, relevând stări de spirit, neliniștea în fața misterului și a morții ș.a. Crearea atmosferei prin sugestii și tăceri, ecouri confuze ale sufletului caracterizează, în principal, drama simbolistă, fapt demonstrat de creația lui M. Maeterlinck [8], la care se atestă și forma mică, cum este drama *miniaturală* „Interior” (1894). Aceasta face parte din „trei drame pentru marionete” („Aladin și Palomide”, „Interior”, „Moartea lui Tintagiles”), autorul considerând că nici un actor nu va putea realiza ideile, viziunile sale artistice, doar păpușile marionete. În drama „Interior”, de exemplu, este relevată esența mistică a vieții, așa cum o vede și o înțelege individualitatea creatoare Maurice Maeterlinck. Ca operă de artă (literară, dramatică, muzicală) de dimensiuni mici, miniatura prezintă o creație lucrată de autor cu finețe, cu subtilitate, demonstrând astfel pricepera creatorului de a surprinde în mic marele, într-un lucru nu prea mare – întreaga lume.

Aceeași formă de tipul miniaturii este atestată la A. Cehov, ca povestire scurtă („Drama”, „Corista” ș.a), autorul relevând specificitatea ei prin convingerea: „Pot vorbi pe scurt despre lucruri lungi”. Or, așa cum observă filosoful G. Bachelard în studiul „Poetica spațiului”, „(...) trebuie să înțelegem că în miniatură valorile se condensează și se îmbogățesc (...) Trebuie să despărțim logica pentru a trăi ceea ce este mare în mic”. În acest context, cu referire la un text de Syrano de Bergerac, cercetătorul francez constată: „Studiind câteva exemple, vom arăta că miniatura literară – adică ansamblul imaginilor literare care *comentează inversările în*

perspectiva mărimilor – activează niște valori profunde” [1, p. 179 – subl. n. A. Gh.].

Tot în imaginarul artistic al lui A. Cehov se manifestă alte forme ce au constituit ulterior genuri ale formelor teatrale mici – *vodevilurile* în proză sau „povestiri teatrale”, autorul numind vodevilul „gen franțuzist”. Spre deosebire de cel francez însă, vodevilurile sale nu aveau cuplete muzicale, el le numea *scene de glumă, glume într-un act*, expunând care sunt condițiile scenice ale speciei, anumite principii de scriere a vodevilului precum: „1. confuzie totală, 2. fiecare chip (față / „mutră”) trebuie să fie caracter și să vorbească în limba lui, 3. lipsa lungimii, 4. mișcare continuă” [13]. Asemenea elemente structural-tipologice ale vodevilului din secolul al XIX-lea au constituit specificul dramei într-un act a aceluiași autor, fapt ce demonstrează memoria genului sau „arhaica” genului, după M. Bahtin, ori memoria culturală, dacă ar fi să interpretăm fenomenul după ideile lui I. Assmann. Ceea ce a păstrat vodevilul cehovian în structurarea acestei specii au fost convențiile de joc – „absurdul” situațiilor scenice, superficialitatea și tonul vioi, glumeț, confuzia jucăușă, ce au constituit esența, „sufletul” vodevilului vechi.

La dramaturgul suedez A. Strindberg tranziția de la naturalism la expresionism se manifestă în special prin drama de cameră, fiind cunoscut rolul său în dezvoltarea teatrului de forme mici ca trecere de la structurile ordinii la cele ale haosului în gândirea artistică a timpului. Este vorba de *teatrul intim*, cum l-a numit autorul, iar dramele sale numindu-le „psihologice”, Strindberg pleddând, cum se știe, împotriva „spectacolelor lungi cu intrigă”. Textele lui dramaturgice „Tatăl” (1887) și „Domnișoara Iulia” (1888) prezintă forma tradițională a dramei, cea naturalistă, dar totodată și trecerea spre modernism prin accentul pus pe mișcările sufletului ca cele mai intense, puternice conflicte ale vieții, după cum demonstrează și punerea în scenă a dramei „Domnișoara Iulia” la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, în regia Luminiței Țăcu.

Elementele expresioniste se manifestă plener în imaginarul artistic al lui A. Strindberg în dramele „Spre Damasc” (1898-1901), „Visul” (1901), „Sonata spectrelor” (1907), care, cum demonstrează exegeta A. Berlogea, „au deschis porțile teatrului expresionist”, „piesele de cameră” ale autorului constituind un „gen dramatic inovator în cultura europeană”, ele fiind influențate de teatrul de cameră al lui Max Reinhardt, dramaturg, re-

gizor, care i-a și montat primele texte în Germania [1, p.74]. Piesele scurte despre Iisus Hristos, Moise, Platon sau Socrate scrise de A. Strindberg prefigurează totodată scena mică ce devenea loc de dezbatere a ideilor în spațiul est-european la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI [6, pp. 144-145].

Atât Cehov, cât și Strindberg au pornit de la proză în scrierea textelor dramatice, autorii contribuind astfel la epicizarea dramei, dar și la dramatizarea formei epice. A. Cehov a scris povestiri „teatrale” („Baronul”, „Jubileu” ș.a.), iar relația dintre teatralitate și literaritate a demonstrat-o în special prin nuvela „Calhas” (1886), pe care a rescris-o ulterior în forma unui text dramaturgic într-un act, numindu-l „Cântecul lebedei” (1867). Astfel că în perioadele simbolismului, expresionismului s-a manifestat plener drama/spectacolul de cameră și alte forme scurte, gândirea artistică relevând diverse moduri de valorificare a esenței originare a lor.

Se impune mențiunea că forma textului dramaturgic (mică sau mare) nu este o caracteristică esențială a dramaturgiei, ci a contextului când a fost scris textul și când a fost montat, și evident specificul imaginației unei individualități creatoare concrete. Referindu-ne la noțiunea *teatrul de forme mici*, trebuie evidențiat că o particularitate a textului/spectacolului de acest tip constituie schimbările în *spațiul acțiunii dramatice*. După cum se știe, personajul în drama clasică era omul, caracterul său, ce reieșea din faptele sale, acțiunea fiind, de fapt, una statică, receptorul urmărind cum se manifestă un caracter. Aici spectatorul se întâlnea cu sau revedea viața reală, el nu descoperea nimic nou pentru sine, de aceea și convingerea, la acel timp, că „teatrul s-a sfârșit”.

Noua dramă însă pune accent pe relația spațiu-timp în relevarea specificității personajului. Rolul cronotopului ca formă a teatralității evidențiază în acest tip de discurs artistic nu doar ceea ce se vede în acțiunea scenică, ci și lumea pe care și-o închipuie în imaginarul său spectatorul, după replicile personajelor, dar și după semnificațiile scenografiei. Or, la nivel de personaj, în drama nouă se manifestă căutările de sine ale omului, individualismul și, respectiv, se schimbă cronotopul acțiunii dramatice, se micșorează spațiul de acțiune exterior, completându-se cu cel interior, psihologic, ce semnifică lumea subconștientului, a fantasmelor. Acestea sunt demonstrate de estetica simbolismului, manifestată în dramaturgia lui

M. Maeterlinck, sau în idealul de autocunoaștere, în lumea ideilor, după viziunea expresioniștilor.

În arta vest-europeană din anii 1950-1960 formele mici sunt atestate în teatrul absurdului și al grotescului la S. Beckket, E. Ionesco, J. Genet, S. Mrozek ș.a. Cercetătorul M. Esslin menționa că acest tip de teatru absurd „este o întoarcere la tradițiile vechi, chiar arhaice”. Din cele numite de el, la formele mici s-ar referi „teatrul pur”, caracterizat prin „efecte scenice rezultate din mișcări corporale și jocul clovnilor, al proștilor” [4, p. 291]. Se are în vedere tradiția mimului în teatrul absurdului, ca „arhaica genului” și, respectiv, o proiecție a formei scurte teatrale, accentuându-se imitația, nu atât reprezentația în jocul mimului. În spectacologia vest-europeană, mimodramele teatrului plastic de asemenea au îmbogățit formele teatrale mici cu genuri și orientări noi, în special începând cu anii 1970-1980.

În spațiul est-european însă, în perioada așa-numitului „dezgheț” din anii 1950-1960, când s-a simțit o descătușare în modul de a reflecta realitatea, de a o transfigura în imagini artistice, se manifestă întoarcerea la formele arhaice prin proza scurtă, miniaturală, prin accentul pus pe subiectiv, nu pe lumea obiectivă, prin varietatea tipologică a personajului ș.a. În Cehia, de exemplu, se dezvoltă forma teatrului cabaret, care exista paralel cu scena mare, de rând cu teatrul unui actor, teatrul de miniaturi, care devin forme artistice recunoscute. După primăvara de la Praga 1968 și înăbușirea revoltelor studențești, în țările ex-socialiste scena mică, teatrul de idei capătă un loc important în dezvoltarea artei teatrale și în educarea spectatorilor.

În anii 1970-1980 se dezvoltă tragifarsa, comedia, drama filosofică, iar teatrul de idei se prezenta ca o variantă a teatrului performativ, în care discursul devine singura acțiune dramatică și se adresează mai puțin sentimentelor și mai mult reflecției spectatorilor. Drama de cameră (scena mică) pune accent de valoarea personalității ca eu, pe căutarea adevărului în viață, pe necesitatea comunicării interumane și a cunoașterii de sine. În demersul artistic de acest tip jocul, trăirea, dialogul actorului menține/susține viu întregul spectacol, în sensul că dialogul prevalează asupra comunicării, evidențind caracterul activ al personalității.

Teatrul de idei, prin forma scenei mici, s-a manifestat amplu în spațiul est-european în a doua jumătate a secolului al XX-lea, autorii ape-

lând la filosofia greacă, la personalități istorice precum Socrate, Platon, Diogene. Ne referim, în acest sens, la drama filosofică „Discuții cu Socrate” (1969), scrisă de istoricul și scriitorul rus E. Radzinsky, la comedia „Socrate” (1970) de dramaturgul și cronicarul teatral român D. Solomon, care i-a avut ca protagoniști în alte texte dramaturgice și pe Diogene, Platon, Erasm, sau la tragifarsa scriitorului și dramaturgului bulgar Stefan Tzanev „Ultima noapte a lui Socrate” (1986). D. Solomon a avut ca model pentru primele sale texte dramaturgice teatrul de idei al lui Henrik Ibsen și Camil Petrescu. În contextul timpului, dramaturgul român îl confruntă pe Socrate cu „tinerii protestatari și dezorientați, 68-iști” [9, p. 409], iar la nivel de structură dramatică silogismul este procedeu compozițional, mod de dezvoltare a acțiunii, structura textului reliefând totodată și un aspect revelator al formei teatrale mici – interludiile, „momente de intensă poezie dramatică” [Idem, p.410].

În anul 1988 regizorul A. Vasiliev contribuie la schimbări de paradigmă în teatru prin punerea în scenă a „Dialogurilor” lui Platon în studio-ul doi al Teatrului de Artă din Moscova. Regizorul era convins că e necesar să joci nu atât personajele care își expun ideile, dar ideea în sine, în „Dialogurile” lui Platon personajul convențional fiind Socrate. Prin acest spectacol, regizorul A. Vasiliev se întorcea la teatrul verbal, la rolul textului în înțelegerea esenței conflictului, la arta cuvântului în spectacol [15]. Ideile filosofului Socrate devin elemente ale structurii tragifarsei „Ultima noapte a lui Socrate” a dramaturgului S. Tzanev: dialogul socratic, ironia socratică constituie procedee compoziționale și configurează tipologia personajului. Textul dramaturgic a fost pus în scenă la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălți, în anul 1990, în regia lui M. Volontir, rolurile fiind interpretate de M. Volontir, C. Stavrat, E. Dobândă-Volontir [6, pp. 146-151].

Autorii acestor texte dramaturgice accentuează aspectele moral-filosofice, sociale ale individualității și personalității umane, centrul acțiunii dramatice fiind o personalitate neordinară, caracterizată printr-o luptă inerioară intensă. Scriitura dramaturgică a unor asemenea texte este realizată scenic prin metoda cinematografică „gros plan”, ce contribuie la o analiză aprofundată a vieții spirituale a omului, relevând astfel specificul dramei de cameră.

Paradigme terminologice. Astăzi teatrul de forme mici este variat, noțiunea implicând mai

multe semnificații, așa cum am evidențiat în prima parte a demersului. În continuare vom elucidă unele aspecte referitoare la termenii utilizați în discursul teoretic și în cel critic al teatrologilor vizând sensurile formelor estetice luate în dezbate: *teatru de forme mici, teatru minimalist, spectacol de formă scurtă, scena mică*. Așadar, prin ce se deosebește teatrul de forme mici sau spectacolul minimalist ori scurt, la nivel de structură, joc al actorilor, relația cu spectatorul?

La modul general, acest tip de artă dramatică/spectaculară este numit de cercetătorul S. Klitin „forme mici ale artei vii”, făcând trimitere la sinonimele cuvântului „viu”: „activ”, „dinamic”, „cel care contactează ușor cu alții”, iar „arta vie” ar semnifica toate tipurile de interpretare care sunt destinate a fi repetate de multe ori. Astfel, genurile, formele, speciile artelor „care în procesul interpretării „nu stau în loc”, altfel spus „consumă timp, folosind spațiul destinat pentru interpretare”, ar constitui specificul formelor mici ale artei vii, despre care scrie mai detaliat autorul în monografia „Formele mici. Un tip special de artă vie: cuvântul, muzica, plastica, teatrul” [14].

Din punct de vedere structural, teatrul de formă mică se caracterizează prin anumite particularități. În primul rând, textul are forma *scurtă*, fapt ce implică volumul textului, numărul personajelor, durata interpretării. Totodată, asemenea tip de text dramaturgic este caracterizat prin laconism și expresivitate. O altă deosebire a acestei forme este caracterul *narativ, de povestire*, astfel încât povestirea întâmplărilor, a amintirilor prevalează asupra reprezentării în acest tip de discurs teatral, fiind, de fapt, și principalul mobil al conciziei, laconismului în formele mici.

Caracterul *deschis*, comunicativ al reprezentării, al povestirii personajelor în mod direct, aproape de spectator presupune, respectiv, o implicare mai mare a receptorului în această comunicare. Așa cum nararea ca proces al comunicării verbale este mai dificil de realizat scenic decât reprezentarea, forma mică impune și o artă deosebită a rostirii cuvântului, a evidențierii expresivității și semnificațiilor lui. În acest sens, un rol anume îl are arta expunerii prin cuvânt a unor idei, imagini, stări, ce pot fi înțelese, „văzute” aieva, prin modul cum actorul creează imaginea doar prin rostirea cuvântului.

De asemenea, se manifestă concentrarea sau condensarea și integritatea imaginilor în acest tip de discurs artistic, personajele existând/acționând

într-o perioadă scurtă de timp. De aici și o formă deosebită de creare a caracterului – descoperirea lui într-un singur eveniment/întâmplare, într-un episod, într-o singură acțiune în momentul culminăției. De aceea predomină în acest tip de dramă sau microspectacol metoda portretizării, or, drama într-un act trebuie să introducă imediat receptorul în lumea interioară a personajului, să determine caracterul și perspectiva lui.

Actorului îi revine rolul edificator în înțelegerea de către spectator a semnificațiilor psihologice, sociale, morale etc. ale acțiunii scenice. De aici și particularitatea acestei forme teatrale numită de S. Klitin *artivism*, în sensul că se manifestă foarte bine esența cuvântului „artist” (persoană de talent care lucrează în mod creator într-un domeniu al artei) – ca deosebire dintre *actorul care joacă rolul și artistul care este personajul* [Ibidem]. Se evidențiază, în acest context, și talentul actorului, și capacitatea, intuiția sa de a se contopi cu personajul, dar, în esență, este subliniată astfel și condiția unei asemenea trăiri, identificări a spectatorului în acest tip de teatru.

Denumirea de *scenă mică* fixează în principal specificul spațiului teatral, iar termenul de *teatru de forme mici* este noțiunea ce indică genul acțiunii dramatice. Organizarea spațiului de joc pe scena mică se deosebește prin alt tip de convenționalitate, alt fel de poetică decât în teatrul „dramatic tradițional” sau scena mare, ca, de altfel, și prin rolul regizorului și al actorului în transmiterea semnificațiilor reprezentării. Având în vedere caracterul limitat al spațiu-timpului în asemenea discurs artistic, un rol important îi revine selectării mijloacelor de expresie plastică în relevarea caracterului și a conflictului. Dramaturgul își manifestă talentul prin arta de a construi, configura caractere prin detalii laconice, prin cuvântul ce are rol de a releva prezența în conflict a celui care îl pronunță. Or, conflictul în acest tip de teatru trebuie să se desfășoare, să se dezvolte și să fie rezolvat într-un singur eveniment din acțiunea dramatică.

Dacă ne referim la teatrul unui actor, de exemplu, cronotopul scenei mici impune un anumit *ritm* al reprezentației teatrale. În monospectacolul actorului aceasta depinde de paradigma lecturii textului, care în asemenea caz, este o lectură „pe verticală”, în care se urmărește formarea sensului, nu consecutivitatea evenimentelor. Un exemplu memorabil și elocvent ar fi lecturile actorului și regizorului Ion Ungureanu ale romanelor,

nuvelor lui Ion Druță la Radio Moldova în anii 1990-2000 sau lucrări ale altor autori. Artistul Ungureanu evidențiază foarte bine teatralitatea textelor narrative, demonstrând trăsături specifice de monodramă în sensul că relevă prin arta cuvântului felul de fi al personajelor, de a trăi evenimentele, încât lecturile sale creează, de fapt, imagini vizuale, auditive, transmit reflecții subiectivizate asupra celor expuse etc.

În ce privește rolul ritmului în monodramă, actrița Alina Berzunțeanu, protagonistă monospectacolului „9 grade la Paris”, montat la Teatrul Act din București, în anul 2010, menționa: „La repetiții, sala era goală, Peter [regizorul – n.n. A. Gh.] era undeva în spate, iar eu aveam un gol imens, care mă ajuta să intru în forța și lentoarea spectacolului. Țsta e ritmul lui” [7]. Regizorul Peter Kerek completează specificitatea acestui tip de spectacol: „Dacă nu nimeriști [ritmul – n.n.], un spectacol de teatru minimalist poate să derapeze mult mai tare decât un spectacol care are „un întreg sistem de siguranță”. Țți cere mult mai multă precizie. Dacă n-o ai, spectacolul cade, căderea devine vizibilă și nu ai plasă” [Ibidem].

Ritmul, dinamica spectacolului necesită a fi susținute, completate de publicul receptor și esențial este modul de stabilire a acestor contacte în procesul reprezentației teatrale și de a menține atmosfera, ritmul unic, după cum relevă și regizorul P. Kerek: „Mi-aș dori același lucru de la spectatori – încetul cu încetul, să se termine exteriorul, adică lumea pe care o aduce fiecare din afară înăuntru în sala teatrului și să intre în ritmul delicat al spectacolului. Ritm pe care mi-e greu să-l definesc. (..) e un ritm ce trebuie să fie foarte imprevizibil, pe care să nu-l știu, să nu-l pot intui, ci pur și simplu să mă las doar în el. Ceea ce nu e atât de ușor” [Ibidem].

Criticul de teatru Doina Papp, în recenzie ce vizează același discurs teatral, evidențiază trăsăturile specifice teatrului scurt prin menționarea tipului reprezentației – „*spectacol de stare*, pe care regizorul și actrița îl construiesc din interior. Emană calm și echilibru, în ciuda faptului că evocă trăiri la limită. Cultul detaliului specific filmului, concentrarea din jocul actriței contribuie la reușita acestui spectacol monologat, care oferă însă multe deschideri făcând să trăiască și lumea din jur complice cu situația” [11, subl. A. Gh.]. O apreciere a autoarei recenziei ar putea fi considerată esența specificității acestui tip de spectacol: „Minimalist ca mijloace, dar amplu ca dimensi-

une interioară...”. Considerăm că anume acest aspect este important în valorificarea și în aprecierea formelor teatrale mici, care, după cum am evidențiat, prezintă o varietate de expresie artistică și o relație deosebită scenă/actor – spectator.

În concluzii constatăm că teatrul de forme mici a evoluat pe parcursul timpului și a demonstrat rolul și rostul manifestării diferitor tipuri de reprezentări spectaculare, specii dramatice la anumite perioade istorice. Relația dintre text și context (social, politic, estetic, artistic) este, cum se poate observa, una esențială în înțelegerea și în experimentarea unor asemenea discursuri artistice, numite teatru de forme mici, spectacol minimalist ori scena mică. Revenirea lor în forță pe parcursul istoriei artei teatrale scoate în evidență reacția personalității creatoare la impertavele timpului, dar și la necesitatea diversificării formelor teatralizării și ale teatralității, ale comunicării scenă – spectator, probleme ce implică o prezență mai mare în cercetarea acestui segment cultural la etapa actuală.

Referințe bibliografice:

1. Bachelard G. Poetica spațiului. Traducere de Irina Bădescu; prefață de Mircea Martin. Pitești: Editura Paralela 45, 2003.
2. Berlogea A. Misterul unui spectacol de mister. În: Jurnalul Artelor Spectacolului. Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, nr. 1, 2019, pp. 73-81.
3. Drîmba O. Istoria teatrului universal. București: Editura VESTALIA, 2007.
4. Esslin V. Teatrul absurdului. București: Editura Unitext, versiune în limba română de Alina Nelega, 2009.
5. Ghilaș A. Teatrul ca dialog cultural. În: Educația din perspectiva valorilor: repere, modele, sinteze. Ediția a XIV-a, Sofia, 28-29 octombrie 2022. Editori: Dorin Opreș, Ioan Scheau, Andrian Aleksandrov, Octavian Moșin. București: Editura Eikon, 2022, pp. 58-61.
6. Ghilaș A. Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Editura Lexon Prim, 2017.
7. Ionescu D. Alina Berzunțeanu și Peter Kerek: Teatrul minimalist îți cere mai multă precizie. (Interviu 27.09.2010). Disponibil: <https://yorick.ro/teatrul-minimalist-iti-cere-mai-multa-precizie/> (vizitat 10.05.2024).
8. Laoureaux D. Maurice Maeterlinck și dramaturgia imaginii. Artele și literale în simbolismul belgian. Traducere de Andrei Lazar și Adina-Irina Forna. Cluj- Napoca: Casa Cărții de Știință, 2015.
9. Mihalache A. Verva Thaliei. București: Editura Ideea Europeană – eBookuri.ro, 2022.
10. Oișteanu A. Ordine și Haos. Mit și magie în cultura românească. București: Editura Polirom, 2023.
11. Papp D. Actorul și teatrul minimalist. În: Revista 22. Bucureștiul Cultural, nr. 107, 19.07.2011 Disponibil: <https://revista22.ro/bucurestiul-cultural/bucurestiul-cultural-nr-107-actorul-351i-teatrul-minimalist> (vizitat: 12.05.2024).
12. Богданова П. Трансформации драмы в истории. Структуры порядка и структуры хаоса. Москва: Издательство Новое литературное обозрение, 2024./ Bogdanova, P. Transformatsii dramy v istorii. Structure poryadka i structurey haosa. Moskva: Izd. Nove literaturnoe obozrenie, 2024.
13. «Каждая рожа должна быть характером!» (одноактные шутки А. Чехова). Disponibil: <https://dzen.ru/a/YGmci-CgnxQj-zqJ> (vizitat: 11.07.2024)/ „Kajdaia roja doljna byti harakterom!” (odnoaktnye ŷutki A. Cehova)
14. Клитин С. Малые формы. Особый род живого искусства: слово, музыка, пластика, театр. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2014. A se vedea și: <https://cyberleninka.ru/article/n/malye-teatralnye-formy-rod-zhivogo-iskusstva/> Klitin S. Malye formy. Osobyi rod zhivogo iskusstva: slovo, muzyca, plastika, teatr. Sankt-Peterburg: Izd. Sankt-Peterburgskoi gos. academ. teatralnogo iskusstva, 2014).
15. Раскин А. «Диалоги» Платона. Смена театральной парадигмы. În: Альманах «Академические тетради». Выпуск восемнадцатый. Тетрадь четвертая. Театр.- Disponibil: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/18/raskin.html> (vizitat: 14.07.2024)/ Raskin, A. „Dialoghi Platona”. Smena teatralnoiy paradigmy. In: Almanach „Akademicheskie tetradi”. Выпуск 18. Tetradi 4. Teatr.

Ana Ghilaș
e-mail: ana_ghilas@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-5440-660X>

Elena DULGHERU

VALORI IDENTITARE ȘI MEMORIE CULTURALĂ ÎN CINEMATOGRAFIA KÂRGĂZĂ CONTEMPORANĂ

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.10>

Rezumat

Valori identitare și memorie culturală în cinematografia kârgăză contemporană

Studiul panoramează subiectul câtorva lung-metraje de ficțiune, premiate la Festivalul Internațional de Film de la Bishkek (17-21 noiembrie 2023), filme care exaltă valorile identitare și memoria culturală a poporului kârgăz și a popoarelor central-asiatice învecinate, pentru a pune întrebarea: „Care sunt aceste valori identitare, din punct de vedere conceptual?” și „Care sunt situațiile narative și tipologiile de personaje care le reprezintă”? După ce identifică câteva asemenea valori identitare, studiul se concentrează pe motivul sau chiar arhetipul copilului abandonat, frecvent în filmele kârgăze studiate. Printr-un efort de maturizare a conștiinței, dar și cu ajutorul unui mentor spiritual adult, copilul abandonat se ridică moral deasupra adulților care l-au abandonat din neglijență sau egoism, devenind el însuși potențialul salvator spiritual al acestora. Studiul pornește de la premisa că o cinematografie locală și relativ tânără, precum cea kârgăză sau central-asiatică în general, care nu s-a dizolvat încă axiologic în curentul globalizării, nu se poate înțelege just și plenar fără o cunoaștere profundă a substratului de cultură și civilizație care l-a generat. Analiza filmică se întrepătrunde, așadar, cu cea antropologică și de teoria culturii.

Cuvinte-cheie: memorie culturală, sincronizare culturală, „miracolul cinematografic kârgăz”, arhetipul copilului abandonat, arhetipul copilului salvator, realism poetic, realism magic.

Summary

Identity Values and Cultural Memory in Contemporary Kyrgyz Cinema

The study examines the subject of several fiction feature films awarded at the first Bishkek International Film Festival (November 17-21, 2023). These films exalt the identity values and the cultural memory of Kyrgyz people and of other neighbored Central-Asian peoples, in order to put the question: “Which are conceptually these identity values?” and “Which are the narrative situations and the hero types that better emphasize them?” After identifying several such identity values, the study focuses on the motif or even the archetype of the abandoned child, a frequent motif in the films mentioned above. Through an effort to mature his conscience, but also with the support of an adult spiritual mentor, the abandoned child morally rises above the adults who abandoned him due to negligence or selfishness, becoming himself their potential spiritual savior. The study starts from the premise that a local and relatively young cinema industry, like the Kyrgyz one or generally the Central-Asian one, which hasn't yet axiologically dissolved into the current of globalization, cannot be correctly and plenary understood without a deep knowledge of the cultural and civilizational background that generated it. Film analysis is therefore interwoven with anthropological analysis and cultural theory.

Keywords: cultural memory, cultural synchronisation, “The Kyrgyz Miracle” in cinema, the archetype of the abandoned child, the archetype of the child saviour, poetic realism, magic realism.

Asia Centrală este un spațiu geocultural legat, tradițional, de istoria popoarelor nomade și de Drumul Mătăsii. Principalele țări care îl compun – Kazahstan, Kârgâzstan, Tadjikistan, Turkmenistan, Uzbekistan – sunt foste republici sovietice, care au făcut parte și din Imperiul Rus. Ele aparțin etno-lingvistic grupelor persano-turcice și altaice. Religia dominantă este Islamul, importat relativ târziu peste religiile autohtone: Tengrianismul¹, o veche religie cosmică apropiată de Daoism și de panteism (cum spun localnicii), și șamanismul,

specific ginților de păstori altaici. Creștinismul ortodox, venit pe filieră rusă, coabitează pașnic, de aproximativ un veac și jumătate, cu celelalte credințe, nici una din ele nemanifestând pretenții totalitare sau fundamentaliste.

De sorginte nomadă, dar păstrând memoria originilor sale ancestrale, conservată în vigoare tradiții orale și în reminiscențe ale vechilor scrieri (runice), consemnată de istorici autohtoni, ruși și occidentali, civilizația kârgăză și-a configurat relativ târziu structurile statal-administrative

moderne. Paradoxal pentru modelele de gândire iudeo-creștine și postcreștine, care asociază civilizațiile nomade și reticente la urbanism, bazate pe cultura orală, cu autoclastrarea și neîncrederea în progres, civilizația kârgâză este vie și deschisă, dinamizată de curiozitatea față de nou, de dorința depășirii relativei izolări, dornică să se integreze în circuitul internațional, dar fără a-și pierde valorile identitare [2, pp. 53-57].

Accentul pe valorile naționale și identitare este esențial în cultura Asiei Centrale și a Kârgâzstanului. Obiectivul sincronizării cu orice preț cu așa-zisa „lume civilizată” (europeană iudeo-creștină în general și mai recent nord-atlantică) nu a fost considerat niciodată imperativ. Cu toate acestea, deschiderea și curiozitatea față de „Europa civilizată”, dar și față de lumea arabă și cea turcă, centre de iradiere culturală importante pentru acest areal, au fost tot timpul prezente, generând aculturații firești, fără să altereze însă spiritul identitar, care până azi este o sursă de mândrie națională și regională, manifestată inclusiv în arta de autor și în cultura scrisă.

Conectarea tardivă a culturii kârgâze și central-asiatice la circuitul cultural internațional, inclusiv în cinema, este cea care îi conferă astăzi prospețimea și originalitatea, precum și potențialul unic de primenire a postmodernismului obosit al civilizației noastre globaliste.

Acest umanism și vigoare morală, deschise spre marile valori arhetipale, se regăsesc și în cinematografia kârgâză contemporană – atuuri care o fac cu atât mai căutată în circuitul internațional festivalier cu cât acest circuit este mai amprentat de globalizare și uniformizare ideologică.

Vom enunța pe scurt istoria cinematografilei kârgâze, cu accent pe „Miracolul kârgâz” și vom prezenta câteva studii de caz, extrase din palmaresul competiției naționale de lung-metraj a primei ediții a Festivalului Internațional de Film de la Bishkek – 17-21 noiembrie 2023 (abreviat mai jos B.I.F.F.), studii defnitorii pentru capacitatea cineaștilor kârgâzi de exploatare și reactualizare a valorilor lor identitare naționale și regionale.

2. Scurtă privire istorică asupra cinematografilei kârgâze

Relativa izolare a Kârgâzstanului a făcut ca industria de film să se nască aici târziu, comparativ cu Europa și America, data unanim recunoscută de naștere a cinematografului fiind 28 decembrie 1895, data primei proiecții publice, organizate de frații Lumière la Paris. Data nașterii cinematografilei kârgâze este considerată 17 noiembrie 1941, la scur-

tă vreme după izbucnirea Celui de-al Doilea Război Mondial și invazia unei mari părți europene a Uniunii Sovietice de către trupele hitleriste și ale țărilor Axei. Atunci, pentru a-și proteja marile studiouri, conducerea cinematografilei sovietice hotărăște mutarea aparatului acestora în Asia Centrală.

I.Stalin semnează decretul de înființare a Studioului Cinematografic de Actualități „Frunze” (numit după capitala Republicii Sovietice Kârgâze), care va fi redenumit după 1990 Studioul Kyrgyzfilm. Aparatura a fost adusă din marile studiouri sovietice. Datorită entuziasmului mediului intelectual și artistic local, industria filmului a fost îmbrățișată și s-a dezvoltat repede și cu succes, în ciuda dificultăților materiale și, uneori, de mentalități.

Primul lung-metraj color kârgâz a fost realizat în 1955. În perioada sovietică, în R.S.S. Kârgâză se produceau în jur de trei lung-metraje pe an și au fost construite în jur de 300 de săli de cinema.

În scurtă vreme s-a produs o explozie artistică de anvergură internațională, numită „Miracolul cinematografic kârgâz” (anii 60-70 ai secolului XX), producțiile acestuia cucerind marile festivaluri ale lumii. Auspiciile artistice sub care filmul kârgâz s-a afirmat sunt realismul poetic, importat, în special, pe filiera școlii sovietice și grefat peste neorealismul european, dar îmbogățit cu teme și motive locale. Treptat, realismul poetic a fost îmbogățit de realismul magic, adus, în special, de adaptările scrierilor lui Chingiz Aitmatov, marele scriitor kârgâz de reputație internațională, ulterior și de filmul de gen.

După destrămarea URSS, industria locală de film, implicit studioul Kyrgyzfilm, au intrat într-un declin rapid, producția de film tinzând către zero. Abia peste zece ani și ceva aceasta s-a reșezat pe o traiectorie ascendentă, care, cu toate că greutățile nu lipsesc, continuă și azi.

În 2001 s-a înființat un muzeu al cinematografilei kârgâze și tot în acea perioadă s-a inaugurat premiul național de film „Ak-Ilbirs” – ilbrisul (sau barsul) fiind leopardul zăpezii, animalul totemic național, simbolizând puritatea, aspirația spre ideal și neatîrnarea.

3. Valori identitare ale cinematografilei kârgâze de azi

Cele mai importante teme de terapie socială pe care le observăm în lung-metrajele competitive din B.I.F.F. 2023 (din cele două competiții: națională și internațională) gravitează în jurul familiei și vieții pastorale, văzute ca microuniversuri sacre de formare a caracterului omului și a matricilor

comportamentale referențiale. Micile comunități de tip unifamilial sau gentilic, amplasate sezonier în munții Tian-Șan pentru păstorit, reprezentau până la mijlocul secolului XX modul definitoriu de viață nomadă al kârgâzilor, care a supraviețuit pe alocuri până azi.

Cele mai multe din aceste filme sunt drame sociale, plasate în zone rurale sau urbane, de la mijlocul secolului XX până în actualitatea imediată.

Rolul femeii, al copilului, al tatălui și al bătrânilor în mica comunitate gentilică ori sătească (prelungită funcțional și în micul sau marele oraș) este bine definit. Este uimitor să vedem cum aceste relații de tip aproape sacrosant, specifice familiei extinse sau comunității gentilice arhaice, trăiesc în aceste filme în toată vigoarea și plenitudinea lor, articulând viguros motorul interior chiar și al dramelor de actualitate ori al comediiilor de situații. Din punct de vedere regizoral această autenticitate se poate obține doar dacă întreaga echipă actricească și artistică crede în subiectul abordat.

4. Studiu de caz: copilul orfan

Unul dintre personajele-prototip ale realismului cinematografic kârgâz este copilul orfan, adoptat de rude sau de comunitate, care impresionează prin maturitatea conștiinței, tenacitate morală, precum și prin responsabilitatea față de cei din jur, devenind el însuși un exemplu de demnitate și altruism, fără să își piardă însă trăsăturile copilărești.

Compașiunea cu care este privit copilul sărac sau orfan nu este aici o formă de sentimentalism ori dovada bifării unor norme de bună conviețuire și corectitudine socială, nici aplicarea mecanică a unor precepte de morală religioasă (cu toate că acestea din urmă subzistă adesea în subtextul filmic), ci o formă de reverență sinceră față de potențialul spiritual superior al copilului, rezident în neprihănire și într-o sumă de alte calități morale nealterate, reverență bazată pe credința intuitivă a realizatorilor filmelor în cauză în modelul arhetipal al copilului-salvator.

Cu alte cuvinte, familia ori persoana care adoptă sau protejează un copil orfan câștigă respectul comunității și există credința că ea își purifică și își înobilează destinul. Această intuiție spirituală răzbate din toate filmele care gravitează în jurul acestui subiect, fiind așadar o expresie a mentalității tradiționale kârgâze.

Exemple

4.1. „Gustul pelinului” (2022), titlu original „Ermen Zhyty” / „Ermen Jity”, titlu internațional “Scent of Wormwood”: premiul B.I.F.F. 2023 pen-

tru cea mai bună regie și deținător a încă opt premii internaționale.

Dramă de maturizare scrisă și regizată de Aibek Daiyrbekov, acesta este cel mai reprezentativ film din B.I.F.F. 2023 pentru condiția copilului abandonat. Filmul spune povestea prieteniei a trei puștani – Maksat, Eldiar și Azamat – dintr-un sat, care se refugiază în joc spre a se proteja de iadul și confuzia din familiile lor destrămate: tați bețivi și unchi conflictuali, mame plecate de acasă în căutarea unui serviciu, dar și a altui cămin, uitându-și obligațiile parentale. Crescuți de bunici și mătuși, băieții încearcă să-și construiască o lume mai bună, bazată pe demnitate și virtuțile prieteniei. Toți trei îndură cu stoicism greșelile și nedreptățile adulților din familiile lor, pe care uneori aproape că ajung să-i poarte pe umeri, chiar dacă nu îi înțeleg.

Pentru Maskat, care are zece ani, cea mai mare problemă este că tatăl lui – un profesor de informatică depresiv – prietenos când e treaz, este înrobit de patima alcoolului, spre care este atras și de proastele anturaje din sat. Întrucât preceptele islamice interzic unei femei neînsoțite să viziteze grupuri de bărbați, Maskat e rugat de tânăra și fragila sa mamă să își recupereze tatăl din anturajele de bețivi, înainte ca aceștia să îl îmbete definitiv. Maskat acceptă ingrata poruncă, nepotrivită pentru un copil, din iubire și respect pentru nefericita sa mamă, dar și din grija față de tată.

Alt puști abandonat de părinți, Azamat, este silit zilnic să își suporte unchiul isteric și violent, care îl persecută pe nedrept, bănuind că băiatul i-ar fi incendiat un hambar. Azamat știe cine a incendiat hambarul, dar nu îl divulgă, pentru că, spune el, repercursiunile ar fi și mai rele. Ca răzbunare, puștanul îi sparge ferestrele unchiului cu praștia, într-un gest de bravadă aproape eroică, gest pentru care unchiul furibund este gata să îl omoare în bătaie.

Eldiar, care e crescut de bunica lui, merge în fiecare zi în stația de autobuz să își aștepte mama, care nu apare, și abia apoi se duce la joacă. Când într-o bună zi mama totuși apare, fericirea băiatului se stinge repede, el aflând că mama venise doar să își ia rămas bun, probabil, pentru totdeauna, ea părând îndrăgostită de un alt bărbat. Este impresionant momentul când Eldiar este învățat de bunica lui să nu își judece mama, ci să se roage, potrivit legii islamice, pentru fericirea părinților săi. Uitându-și tristețea, băiatul însingurat se roagă în fața unei fotografii de pe o noptieră,

transformându-se, astfel, din victimă, în protector moral al mamei sale. Pentru un copil trist și abandonat, acesta este un gest de curaj și bravură morală. Copilul abandonat devine astfel ocrotitorul și potențialul salvator moral al familiei sale.

4.2. „Shambala” (2021), scenariul și regia: Artypkai Suyundukov, peste zece premii internaționale.

Aceeași temă a copilului orfan sau abandonat, a cărui conștiință devine o oglindă a micii comunități patriarhale în care trăiește, dar și receptacul al minunilor cosmice, amplificate prin participare, o regăsim în fantezia mitică „Shambala”, adaptare spectaculară după nuvela „Vaporul alb” de Chingiz Aitmatov (1970).

Tratat în cheia realismului magic, specifică literaturii lui Aitmatov, filmul este centrat în jurul unui orfan de șapte ani, pe nume Shambala, interpretat de Artur Amanaliev, rol pentru care copilul-vedetă a câștigat numeroase premii². Puștiul Shambala trăiește într-o iurtă izolată din munții Tian-Șan, cu bunicii săi păstori și cu familia unchiului său alcoolic și fără copii. Mama băiatului a murit, iar despre tată, care nu îl vizitează, i se spune că este plecat departe la muncă. Băiatul trebuie să suporte teroarea unchiului său rapace și violent, dar are o relație caldă cu bunicul său, care îi destăinuie legendele locului, dezvoltându-i filiația mistică cu Mama Cerboaică, ocrotitoarea tribului lor. Astfel, relația dintre bunic și copilul singuratic are o funcție inițiativă. Asumându-și inițierea în tainele originilor tribului său, băiatul are viziuni nocturne cu animalul sacru și primește vizite, tot în viziuni, celeste ale străbunilor săi războinici – prilej pentru echipa artistică a filmului de a dezvolta momente ample de fantasy spectacular, de mare rafinament artistic și tehnic, impregnate cu elemente folclorice autohtone, dar și cu motive ale conștiinței cosmice universale.

Filmul întretese dens planurile realității crude și fanteziei. Astfel, viziunile supramundane celeste sau înfricoșătoare ale băiatului intră în conflict dureros cu materialismul cinic și meschin al apropiaților săi, obtuzi față de moștenirea spirituală a trecutului, față de misterele cosmice și de orice vibrație a unui ideal mai înalt.

Demolarea vechilor mituri ia mai multe forme palpabile, cu accente tragice, foarte impresionante. De pildă, în scena dezgropării unui vechi idol de piatră, ascuns între colinele Tian-Șanului, extras cu brutalitate de unchiul său din solul pădurii, pentru construcția unei șosele. Scena prinderii și tracțio-

nării cu frânghii a idolului de piatră năpădită de mușchi, prăbușit în noroi – semn al credințelor străbune, abandonate de contemporani –, asemeni unui cadavru inutil de care trebuie să te debarasezi, este percepută de copil ca o evacuare tragică a inefabilului (deci, indirect, a sacralului) din istorie.

Înfruntând „răul lumii” (întruchipat de apropiții săi materialști și obtuzi), puștiul Shambala încearcă să își salveze în suflet neprihănirea copilăriei și sacralitatea vechilor credințe totemice, bazată pe spiritualitatea pastorală a înfrățirii cu natura (deci, în termeni pantești sau tengrianiști, și cu Dumnezeu) și amenințată de modernizare, văzută ca despiritualizare și cădere tragică din mit în pragmatism.

La fel ca în filmul precedent („Aroma pelinului”) și ca în majoritatea dramelor de maturizare din cinematografia kârgază recentă – căci suntem îndreptățiți a vorbi de această tematică –, copilul orfan nu reprezintă „problema” (ori infirmitatea) micii comunități adoptive, ci el devine, prin simpla sa prezență și atitudine moralmente activă, vindecătorul și ocrotitorul spiritual al comunității. Întotdeauna în aceste filme copilului „îi pasă” de cei din jur și este gata să riște pentru a îmbunătăți starea morală a comunității în care trăiește. Inocența, curajul și puritatea copilului sunt confruntate cu lumea adulților, coruptă de patimi materialiste și vicii.

Arhetipul copilului salvator, chiar dacă nu este folosit conștient, este exprimat magnific în scena exaltării puștiului Shambala, când silueta băiatului, cu brațele larg desfăcute, profilată pe o creastă montană în aerul dimineții, este îmbrățișată de haloul solar, până când trupul copilului se contopește cu soarele.

Chiar dacă arhetipul copilului salvator (de sorginte religioasă, evident, și esențialmente creștină) nu este perceput în film pe o bază doctrinal-metafizică sau teologică, gândirea central-asiatică neajungând la asemenea distilări filosofice, acest arhetip populează discret, dar constant cinematografia kârgază modernă, dar se pare că originează în literatura și tradițiile folclorice de la baza acesteia. Importanța acestui arhetip salvator a fost subliniată laconic și intuitiv, dar concis, în plin realism socialist, de marele scriitor Chingiz Aitmatov: „Conștiința copilului este în om ca germele în sămânță: fără germen, sămânța nu încolțește” [1].

4.3. Aceleași idei și concepte le întâlnim și în alte filme kârgaze, premiate în cadrul B.I.F.F.2023, care au în centrul lor copii și adolescenți, precum filmul „Lacul” (2020) („The Lake”; titlu original:

Kol), regia: Emil Atageldiev, scenariști: Erke Djumakmatova și Emil Atageldiev.

Această drama psihologico-filosofică contemplativă este debutul în lung-metraj de ficțiune al pianistului kârgâz de renume internațional Emil Atageldiev. Din păcate, acesta a decedat prematur, pe 25 august 2024, când era în plină tratativă pentru coproducția kârgâzo-franceză a noului său lung-metraj [14].

În filmul „Lacul”, ca și în „Shambala”, un rol definitoriu în relaționarea educativ-inițiativă cu copilul orfan, abandonat sau neînțeles de părinți, îl are bătrânul înțelept – păstrătorul sapienței strămoșilor, bun ascultător, sfetnic prețios și prieten devotat. Astfel se dezvoltă relația axială dintre o fiică adolescentă de pescari, care refuză să mănânce pește, în virtutea unei vechi credințe locale, că în pești se întrupează sufletele strămoșilor, și Temirkul, un profesor pensionar, singurul consătean care împărtășește credința în această primitivă metempsihoză, numită în film „demodată” și disprețuită de pescari.

Adolescenta ciudată refuză prietenia tinerilor de vârsta ei, este preocupată doar de fotografierea naturii, în special, a lacului și dezvoltă o prietenie delicată cu bătrânul profesor de istorie, și el – un suflet însingurat în urma pierderii tragice a unicei sale fiice.

Povestea se desfășoară în jurul peisajelor de o frumusețe hipnotică ale lacului montan Issâk-Kul, scoasă în evidență cu măiestrie de directorul de imagine Ivan Cenghici. Marele lac glaciatic, înconjurat de legende și mistere și singura sursă sigură de apă a țării, este într-adevăr un topos sacru, de referință pentru geografia mistică a Kârgâzstanului și e venerat de localnici. O lege străveche interzicea aici pescuitul, deoarece se credea că în peștii din Issâk-Kul se reîncarnau sufletele strămoșilor. Totuși, cei mai mulți localnici sunt nevoiți să trăiască din pescuit, așadar ignoră această credință, pe care puțină lume o mai ia în serios. Această indiferență este receptată de fiica pescarului și de bătrânul profesor ca o cădere tragică în pragmatism, ceea ce îi face pe cei doi să intre în conflict cu mica obște pescărească. Atitudinea regizorală nu lasă nici un loc de ironie sau satiră în modul de reprezentare a acestei mentalități totemic-panteiste.

Când bătrâna soție a lui Temirkul moare pe neașteptate, profesorul vrea să o înmormânteze potrivit vechilor datini, ceea ce îl aduce în conflict cu localnicii, care îl obligă să adopte un ritual funerar mai modern.

Condiția de perdanți și marginalizați sociali a protagoniștilor adâncește potențialul tragic al filmului și tonul de lamento profund, ce însoțește teza căderii colective în despiritualizare. Nostalgia după paradisul primordial se simte aici puternic.

Astfel este creionată o temă obsedantă a cineștilor kârgâzi, inclusiv a unora din tânăra generație: despiritualizarea sufletului comunitar – proces în vigoare în Asia Centrală a mijlocului secolului XX, când a fost surprins în nuvelele și romanele lui Chingiz Aitmatov, și cu atât mai mult azi – și înstrăinarea lui de matricea credințelor strămoșești, păstrătoare – în credința populară – a condiției paradisiace a omului.

O analiză amănunțită a filmului e semnată de criticul și istoricul de film Gulbara Tolomushova în revista electronică de cinema „Kinokultura” [12].

Filmul „Lacul” a avut premiera mondială în luna iulie 2020, la Festivalul Internațional de Film de la Shanghai, unde a fost nominalizat pentru Premiul “Asian New Talent” și a participat la Asian World Film Festival (aprilie 2021) și la British Independent Film Festival (mai-iunie 2021).

5. Concluzii

Toate aceste valori identitare și recursuri la memoria culturală sunt transpuse pe ecran cu o mare putere de convingere, la care contribuie atât calitatea narațiunii, cât și firescul interpretării, și dăruirea întregii echipe artistice (imagine, scenografie, muzică, montaj) – dovadă că aceste valori sunt prețuite, înțelese și asumate ca repere identitare nu doar de oamenii neinstruiți, ci și de intelectualitatea și lumea artistică kârgâză de pe mai multe paliere de generații. Valoarea moralmente taumaturgică a acestor filme, obținută prin recursul la valorile universale ale sufletului omenesc, este indiscutabilă. Festivaluri de film importante nu doar din Asia, ci și din Europa, America și din alte părți ale lumii au apreciat această unică prospețime emoțională și autenticitate, invitând constant pelicule din această regiune a lumii în programele lor. Iar palmaresese bogate, obținute pe tot mapamondul de cinematografia kârgâză, dovedesc prețuirea de care aceasta se bucură, precum și universalitatea limbajului cinematografic folosit și a mesajelor transmise.

Note:

1. Tengrianismul, consemnat în mituri străvechi și în legendele locului, s-a păstrat în tradițiile orale folclorice până azi, devenind sursă de inspirație pentru literatura scrisă. Cel mai im-

portant exponent al literaturii moderne kârgâze, scriitorul Chingiz Aitmatov, personalitate proeminentă în istoria literară regională, recunoscută pe plan universal, s-a inspirat creativ din motivele folclorice locale. Multe din textele sale au fost ecranizate în cinematografia kârgâză și cea a țărilor din regiune, influențând generații de cineaști din arii geografice diverse.

2. Premiul "Breakthrough Performance" la Satellite Awards in Motion Pictures and Television of The International Press Academy (Los Angeles, 2022), o Diplomă specială la ediția a 29-a a Festivalului Deschis „Kinoshock” din Anapa (Rusia, 2020), Marele Premiu la ediția a 28-a a Festivalului Internațional de Film „Literatură și Cinema” din Gacina (Rusia, 2022), două distincții la Festivalul de Film de la Moscova „Budem jit” (Rusia, 2021) și lista premiilor nu se oprește aici.

Referințe bibliografice:

1. Aitmatov C. Belyj parohod. Frunze: Publishing House Kyrgyzstan, 1974, p. 116, <https://www.livelib.ru/quote/276475-belyj-parohod-chingiz-ajtmatov> (visited 09.09.2024).
2. Roux J.-P. Asia Centrală. Istorie și civilizație. București: Artemis, 2007.
3. Митрополит Бишкекский и Среднеазиатский Владимир Земля потомков патриарха Тюрка. Москва: Издательство Московской Патриархии, 2002./ Mitropolit Bishkekskij i Sredneaziatskij Vladimir: Zemlia potomkov patriarkha Tjurka. Moskva: Izdatelstvo Moskovskoj Patriarkhii, 2002.
3. Kudaibergen J. Reviving the "Kyrgyz Miracle", Open Society Foundations, July 28, 2011, <https://www.opensocietyfoundations.org/voices/reviving-kyrgyz-miracle> (visited 31.10.2024).
4. Dayirbekov A. (directorial profile). http://www.kyrgyzcinema.com/index.php?option=com_content&view=article&id=626%253Aaybek-dayirbekov&catid=3%253Adirector-&Itemid=55&lang=ru (visited 09.09.2024).
5. Harvey D. 'Shambala' Review: New Adaptation of a Classic Novel by Chingiz Aitmatov, Variety, November 10, 2021, <https://variety.com/2021/film/reviews/shambala-review-1235101193/> (visited 09.09.2024).
6. Linden S. 'The Song of the Tree': Film Review. Tradition and modernity clash in 'The Song of the Tree', a Kyrgyzstani musical drama, Hollywood Reporter, February 17, 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/song-tree-1175666/> (visited 09.09.2024).
7. Manelis M. Shambala (Kyrgyzstani). "In Conversation with Artykpai Suyundukov", Golden Globe Awards, November 25, 2021, <https://goldenglobes.com/articles/shambala-kyrgyzstan-in-conversation-with-artyk-pai-suyundukov/> (visited 09.09.2024).
8. Moldaliev A. New Cinema in Kyrgyzstan. In: Studies in Russian and Soviet Cinema, Volume 4 - Issue 2, 2010, pp. 213-218.
9. Rapfogel J. Central Asian Films, SenseOfCinema, July 2003, Issue 27, http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/central_asian_films/ (visited 31.10.2024).
10. http://www.kyrgyzcinema.com/index.php?searchword=Shambala&ordering=&searchphrase=all&Itemid=55&option=com_search&lang=en (visited 09.09.2024).
11. http://kyrgyzcinema.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4225&Itemid=4&lang=en. (visited 09.09.2024).
12. Tolomusheva G., Atageldiev E. The Lake (Kyl, Kyrgyzstan, 2020), Issue 70 (2020), <https://www.kinokultura.com/2020/70r-ozero.shtml> (visited 09.09.2024).
13. Tolomusheva G., Suyundukov A. Shambala (Kyrgyzstan, 2020). After the fairy tale, Issue 68 (2020), <https://www.kinokultura.com/2020/68r-shambala.shtml> (visited 09.09.2024).
14. Wong S. 'Kurak' set up as first France-Kyrgyzstan co-production (exclusive), 21 May 2024, <https://www.screendaily.com/news/kurak-set-up-as-first-france-kyrgyzstan-co-production-exclusive/5193837.article> (visited 09.09.2024).
15. Yeşilyurt A., Okyay Z. Dramaturgical Film Analysis in Soviet Cinema: 'My First Teacher (1965)' and 'Little Soldier (1972)' Boy As the Movie Examples, în: Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi / The Journal of International Civilization Studies, ISSN: 2548-0146, 2024/ Cilt, Volume: / Sayı, Issue: 1, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3814486> (visited 31.10.2024).

Elena Dulgheru
e-mail: elena.dulgheru@uab.ro;
elena.dulgheru@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-3320-4434>

Anca Doina CIOBOTARU

DESTINE TEATRALE IEȘENE

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.11>

Rezumat

Destine teatrale ieșene

Păstrarea în memoria colectivă a personalităților teatrale ieșene reprezintă o datorie morală a cercetătorilor în domeniu. Acceptând acest principiu, proiectul *Destine teatrale ieșene*, desfășurat în cadrul Facultății de teatru a Universității Naționale de Arte „G. Enescu” din Iași și finanțat de Primăria municipiului Iași, constituie încă un pas concret în conturarea profilului unor artiști, critici și pedagogi de referință, care au marcat nu doar istoria culturală locală, ci și pe cea națională și internațională.

Conectarea la realitățile contemporane ne deschid noi oportunități de prezentare a informației; astfel, proiectul va avea drept rezultat realizarea unui „muzeu virtual”, prin intermediul căruia vor deveni accesibile – fără limite de timp și spațiu – poveștile celor care s-au născut sau au creat în Iași, dar au slujit și artei teatrale. Provocarea vine din găsirea unor punți care să lege informația (fundamentată științific, conform tuturor rigorilor documentării) de interesul publicului larg. Prezentarea contribuției Margaretei Niculescu la definirea teatrului de animație european, din a doua jumătate a secolului XX, constituie un exemplu de referință.

Cuvinte-cheie: teatru, memorie, identitate culturală, Margareta Niculescu, Iași.

Summary

Iasi theatrical destinies

The keeping of Iași theatrical personalities in the collective memory is a moral duty of researchers in the field. Accepting this principle, the project *Iași Theatrical Destinies*, carried out within the faculty of theater at George Enescu National University of Arts from Iași and financed by the City Hall of Iași, constitutes another concrete step in shaping the profile of outstanding artists, critics and pedagogues, who marked not only the local cultural history, but also the national and international ones.

The connection to contemporary realities opens up new opportunities for presenting information. Thus, the Project will result in the creation of a “virtual museum” through which the stories of those, who were born or created in Iași, and also served the theatrical art, will become accessible without time and space limits. The challenge comes from finding bridges that connect the information (scientifically substantiated - according to all the rigors of documentation) to the interest of the general public. The presentation of Margareta Niculescu's contribution to the defining of the European animation theater in the second half of the 20th century is an example.

Keywords: theater, memory, cultural identity, Margareta Niculescu, Iasi.

Prezentul poate fi privit asemenea unui copac: are rădăcinile în trecut și ramurile orientate către viitor. Păstrarea, în memoria colectivă, a personalităților teatrale ieșene reprezintă o datorie morală a cercetătorilor în domeniu de la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași. Acceptând acest principiu, proiectul *Destine teatrale ieșene*, desfășurat în cadrul Facultății de Teatru și finanțat de Primăria Municipiului Iași, constituie încă un pas concret în conturarea profilului unor artiști, critici și pedagogi de referință, care au marcat nu doar istoria culturală locală, ci și pe cea națională și internațională.

Conectarea la realitățile contemporane ne deschid noi oportunități de prezentare a informa-

ției; astfel, proiectul va avea drept rezultat realizarea unui „muzeu virtual”, prin intermediul căruia vor deveni accesibile – fără limite de timp și spațiu – poveștile celor care s-au născut sau au creat în Iași, dar au slujit și artei teatrale. Provocarea vine din găsirea unor punți care să lege informația (fundamentată științific, conform tuturor rigorilor documentării) de interesul publicului larg. Dincolo de șansa re/descoperirii unor identități artistice individuale, vizitatorul va putea înțelege conexiunile dintre spații teatrale aparent diferite, dar și faptul că influențele relevante sunt, de regulă, biunivoce: comunitatea ieșeană a absorbit și dăruit, în egală măsură. Important este să înțelegă că *destinele teatrale* prezentate s-au conturat pe

baza unor valori culturale comune. În acest sens, proiectul propus vizează declanșarea unor conștientizări *identitare*, prin intermediul cărora să se profileze, deopotrivă, portrete culturale, dar și direcții estetice și atitudinale. Integrarea într-o categorie bine definită este greu de realizat, pentru aceste personalități și rezultatele activității lor ne conduc către material și imaterial, deopotrivă.

Vom evita conceptul de „succes”, pentru că, uneori, aceste *destine teatrale* de referință s-au aflat sub semnul sacrificiului, al neliniștii, al ne/implinirii aparente. Într-o lume în care filtrele cantitative au prioritate, poate că tocmai aceste exemple pot deveni puncte de reper – analizele calitative și axiologice merită a fi reevaluate. Importantă este, însă, dorința de cunoaștere; astfel apare întrebarea: ne dorim să știm? Ne dorim să plătim prețul necesar? Aceste întrebări ne pot determina să ne apropiem de acele modele atitudinale care ne-ar putea servi drept puncte de reper, cu precădere în momentele de răscruce. Această călătorie virtuală se suprapune nu doar peste istoria vieții teatrale ieșene, ci și peste creșterea *Școlii ieșene de teatru*, a ceea ce a definit fermentul acesteia. Astfel, analiza personalităților și experiențelor instituționale anterioare devine o temă contemporană, integrabilă în ceea ce numim generic *artistic research*. Acest concept, care a marcat ultimii cincizeci de ani, ne permite apropierea nu doar de tehnicile sau experimentele artistice, ci – mai ales –, cunoașterea principiilor și direcțiilor de acțiune ale celor care au făcut posibile conturarea identității vieții teatrale ieșene și – nu în ultimul rând – influența personalităților născute în Iași asupra vieții teatrale din alte centre culturale (din România și nu numai).

Exemplele pot fi multiple; se decupează, însă, prin anvergură, figura Margaretei Niculescu. Născută la 4 ianuarie 1926, la Iași, și-a încheiat pământeană călătorie pe 19 august 2018, la Charleville Mezières, în Franța. A păstrat, de-a lungul vieții, o discreție totală cu privire la perioada copilăriei și adolescenței, tulburată de tragicele evenimente din iunie 1941, care i-au frânt visele: „Înainte de război, obișnuiam să cânt la vioară și să merg la spectacolele de la Teatrul Național din Iași, orașul meu natal. Mai târziu am fost tentată de jurnalism, apoi de activismul cultural. Nicio dată nu am planificat sau nu am ales nimic. A fost o șansă că m-au ajutat să îmi găsesc direcția” [2, p. 28]. Șansa ei a fost valorificată prin ceea ce a definit-o: exigența, voința și excelența. A crezut în

idealurile sale, a trăit conform valorilor sale. Ne-o demonstrează și faptul că atunci când a fost numită, la doar 23 de ani, să conducă Teatrul „Țândărică”, a decis să urmeze Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, unde, timp de patru ani, a studiat regia. „Director și student: este o combinație destul de neobișnuită” [Ibidem]. Și totuși, a fost modul său de a-și asigura legitimitatea; pregătirea temeinică și exigența acoperită de autoexigență.

Din acest principiu s-au născut și *Atelierele experimentale* de la Teatrul „Țândărică”, cu reverberații în întreaga viață teatrală din România. În acest punct, trebuie amintită și dorința de a face ceva diferit și de a-și găsi propria cale a regizoarei Irina Niculescu, care studiasse la Praga.

Producțiile acestor „laboratoare teatrale” implicau căutări atât la nivelul mijloacelor de expresie, cât și la nivelul unui anume tip de atmosferă, născută din relația cu publicul tânăr, adult sau de specialitate. Aceste ateliere erau generate de neliniștea trupei și de încurajarea managerului-regizor Margareta Niculescu. Abandonarea paravanului, expunerea actorului-mânuitor și stilizarea obiectelor animate – ale formelor păpușilor –, au determinat imagini scenice atractive și direcții estetice, care încă pot fi identificate în teatrul de animație. Dar și spectacole cu păpuși miniaturizate, precum „Frumoasele pasiuni electrice” sau „Nocturn Stravinski”, viziunea Margaretei Niculescu s-a reflectat însă și în alte trei direcții: realizarea unor Festivaluri internaționale, organizarea de workshopuri de pregătire (așa-numitele, în epocă, „reciclări”), valorizarea folclorului, a teatrului de păpuși popular. Numitorul comun: dorința de a defini identitatea artistică și culturală, nu doar a unei instituții, ci a întregului spațiu căruia îi aparține.

Cele trei festivaluri internaționale de teatru de păpuși, organizate (în România antedecembristă) – în 1958 (primul de acest gen din țară), 1960 și 1965 – au determinat nu doar schimburi de idei importante, ci și afirmarea identității teatrului de păpuși românesc, aflat în plină expansiune, cu toate elementele de presiune generate de sistemul politic al acelor vremuri. Albumul „Teatrul de păpuși în lume”, editat după cea de-a treia ediție, ne oferă articole și imagini, prin intermediul cărora putem înțelege profilul cultural al acelor întâlniri, dar și standardul de prezentare/integrare al Teatrului „Țândărică” din București. În acest context l-a cunoscut și pe Jacques Félix,

alături de care va dezvolta, în Franța, proiecte importante, care au marcat evoluția Institutului Internațional de Marionete (și nu numai) de la Charleville Mezières.

Valorizarea folclorului reprezintă un aspect mai puțin analizat, dar care merită atenția celor preocupați de conservarea patrimoniului cultural; poate fi exemplificată atât prin intermediul modului în care s-a preocupat de acordarea de autorizații păpușarilor populari (necesare prezentării spectacolelor, cu precădere în spații neconvenționale), cât și a colaborării cu folcloriști de referință. În Revista „Teatrul” nr. 11, din 1974, găsim un articol semnat de Ioana Mărgineanu, intitulat „Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului” [3] – o prezentare a unui eveniment cultural dedicat teatrului de păpuși popular și „naivității autentice”, asociat jubileului Teatrului de păpuși „Țândărică”, aspect ce ne demonstrează că Margareta Niculescu, în calitatea sa de manager, înțelegea importanța rădăcinilor acestei arte și încerca să le protejeze. Adevărata semnificație a demersului său ni se relevă doar dacă corelăm informațiile; astfel, aducem în atenție o consemnare făcută de Horia Barbu Opreșan, în volumul „Teatrul fără scenă”, publicat la Editura Minerva, în 1981: „Vasilache și Mărioara nu se mai arată norodului pentru că <<Panaramele>> au murit odată cu Moșii. (...) Nu mică mi-a fost însă mirarea și încântarea când i-am întâlnit pe Vasilache și Mărioara la o <<Panaramă>>, la un bălci din Giurgiu, în vara lui '68” [4, p. 152]. Așadar, într-o lume în care păpușarii populari păreau să nu își mai găsească rostul, Institutul de cercetări de etnologie și dialectologie (a aceluși timp), împreună cu Muzeul Satului și Margareta Niculescu aduc în atenția publicului bucureștean trei dintre cei mai cunoscuți păpușari populari ai timpului, pe care Ioana Mărgineanu, autoarea articolului, îi consideră „profesioniști”: Ion Ciubotaru, din Piatra Neamț, Ghiță - artistul din lume și Rudi Nesvadba, ventrilocul din Pașcani. Trei reprezentanți a trei formule interpretative diferite, dar care erau născute din dorința comună de a oferi bucuria întâlnirii cu teatrul de păpuși publicului de toate vârstele, conform bunei tradiții. Iată cum grija pentru patrimoniul imaterial a început încă de acum o jumătate de veac; deși nu rosteau, cercetătorii știau că asistă la pierderea unei părți din esența teatrului popular. În fapt, aceste reprezentații constituiau și o bază de obținere a unui atestat necesar practicării artei lor în bălciuri.

Preocuparea pentru creșterea profesională a păpușarilor din teatre s-a reflectat și prin organizarea unui sistem periodic de pregătire, cunoscut, în epocă, sub numele de „reciclare”. Aceste stagii erau susținute de regizori, actori, dramaturgi și – bineînțeles – de reprezentanți ai sistemului politic, „lecțiile politice” având însă, de cele mai multe ori, dimensiuni politice. Descifrăm printre rânduri un alt principiu cheie – cel al creșterii profesionale, prin întâlnire, prin schimbul de idei și bune practici. Toate aceste aspecte se vor regăsi și în proiectele inițiate în Franța, la Charleville Mezières, dar și în cele propuse/organizate în Cadrul UNIMA. Institutul Internațional de Marionete s-a născut (în 1981), în fapt, din perspectiva pe care o avea cu privire la necesitatea întâlnirilor și antrenării multidisciplinare a păpușarilor. Chiar dacă există puține interviuri, tot ceea ce am identificat ne conduce spre partizanatul său cu ideea că „păpușarul este un om de teatru”. În 1987, cu sprijinul lui Jacques Félix (dar și sub auspiciile Ministerului de Cultură francez), a înființat ESNAM - Ecole Nationale Supérieure des Arts – instituție legată de o altă convingere a sa, cuprinsă într-una dintre variantele CV –ului său: „Viitorul teatrului se poate naște și pe locul unei școli”¹. O idee care merită întreaga noastră atenție, pentru că ea pune într-o altă lumină locul „școlii” în relația cu lumea teatrală. O idee modernă, perfect valabilă și astăzi, care readuce în atenție conceptul de artistic – research.

Pentru a închide cercul, trebuie să amintim că Margareta Niculescu a susținut și ideea necesității unor reviste specializate. În acest sens, remarcăm implicarea în Revista „Puck” – care a promovat studii și articole despre teatrul de păpuși specific diferitor popoare, dar și despre influențele teatrului de păpuși tradițional asupra teatrului de păpuși contemporan, aspect ce poate fi identificat și în laboratoarele de creație ale studenților de la ESNAM; exemplul nu este singular, activitatea publicistică din cadrul ESNAM fiind influențată, în mod direct, de viziunea sa.

Apropiindu-ne de biografia unor personalități de referință, putem înțelege mai bine istoria, dar ne putem deschide și noi perspective de analiză și înțelegere a dinamicii lumii teatrale, a istoriei sale. Patrimoniul imaterial și material ne oferă o imagine caleidoscopică a călătoriei culturale parcursă de umanitate; fragmente mici, pe care, reordonându-le, avem șansa apropiării de înțelegerea propriei călătorii. Povestea merge mai departe!

Note:

- ¹ CV, în limba engleză, pus la dispoziție de către doamna Irina Niculescu, fiica sa. (trad. noastră.)

Referințe bibliografice:

1. Ciobotaru A.-D. Margareta Niculescu – A Portrait throughout a Century. În: Theatrical Colloquia, nr. 26-8 (2), pp. 219-231. Iași: Artes, 2018, pp. 219-230.
2. Bodson L., Niculescu M., Pezin P. Passeurs et complices/ Passing it on, Institut International de la Marionnette, l'Entretemps, École

nationale supérieure des arts de la marionnette, coedition l'Entretemps/ Institut International de la Marionnette, 2009.

3. Mărgineanu I. Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului. În: Teatrul, 1974, nr. 11, pp. 80-83.
4. Oprișan H. B. Teatrul fără scenă. București: Editura Minerva, 1981.

Anca Doina Ciobotaru

e-mail: ciobotaru_anca@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0003-3377-0431>

Anna KRÓLICA

LANDSCAPES OF DEATH

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.12>

Rezumat Peisaje ale morții

Începând cu spectacolul *Necropolis* (2021) de Arkadi Zaides, merită explorată relația dintre peisaj și formele de excludere în contextul migrației și al crizei refugiaților, privită ca o moștenire a colonialismului european. În *Necropolis*, Zaides vede multe geo-localizări de morminte, în special cele ale gropilor comune, care făcute în afara peisajelor urbane, în primul rând ca locuri de morminte, marcate și nemarcate, ale imigranților care au încercat să intre în Europa (ilegal). Proiectul urmărește doar victimele care mor din cauza politicilor de frontieră ale fortăreței Europei, ca urmare a criminalității. Din cauza lipsei statutului lor legal, trupurile lor sunt adesea lăsate fără dreptul de a fi înmormântate. Cadavrele imigranților marchează peisajul orașului; văzută din această perspectivă, zona metropolitană devine o vastă necropolă pentru trupurile necetățenilor.

Deși coregraful nu se referă în mod explicit la *Societatea dușmăniei*, i se pare valabil eseu *Necropolitica* de Achille Mbembe, care descrie relația dintre a fi entitate și moarte, ca rădăcină a suveranității moderne. Decesele refugiaților rămân adesea anonime și invizibile din punct de vedere social.

Scopul celei de-a doua părți a eseului meu este să fie recunoscut un nou tip de migranți care își părăsesc casa din cauza crizei climatice. Un rezultat al acestei probleme ecologice sunt asemenea noi migrații, nedescrise încă în sistemul juridic.

Cuvinte-cheie: dans contemporan, Arkadi Zaides, coregrafie, peisaje, emigranți, criza refugiaților, globalizare.

Summary Landscapes of death

Beginning with the performance *Necropolis* (2021) by Arkadi Zaides, it is worth exploring the relationship between landscape and forms of exclusion in the context of migration and the refugee crisis viewed as a legacy of European colonialisms. In *Necropolis*, Zaides sees many grave geo-localizations, especially the ones of mass graves were done outside of urban landscapes, primarily as sites of marked and unmarked graves of immigrants trying to enter Europe (illegally.) The project follows only victims who die due to the border policies of fortress Europe, as a result of crime. Due to their lack of legal status, their bodies are often left without burial rights. The corpses of immigrants mark the cityscape; seen from this perspective, the metropolitan area becomes a vast necropolis for the bodies of non-citizens.

Although the choreographer does not explicitly refer to *The Society of Enmity. Necropolitica* an essay by Achille Mbembe that describes the relationship between being an entity and death as the root of modern sovereignty, it seems valid to him. The deaths of refugees often remain anonymous and socially invisible.

The aim of the second part of my essay was to recognize a new type of migrants who leave their home due to the climate crisis. One outcome of this ecological issue is these new migrations not yet described in the legal system.

Keywords: contemporary dance, Arkadi Zaides, the choreography, landscapes, emigrants, refugee crisis, globalization.

In recently published book of Timothy Morton *Dark Ecology: For a Logic of Future Co-existence*, the author leads reflections around non-obvious ways of thinking and talking about the world around us in the perspective of the Anthropocene era, the most recent period in Earth's history when human activity started to have a significant impact on ecosystem. The darkness

appearing in the title is symptomatic, it defines the nature of the transformations taking place in the Anthropocene era and is associated with negative human activity, because devastating the natural environment. Some of the transformations taking place are irreversible in nature, effectively leading the Earth to its end, understood as ecological annihilation. This greedy attitude of man

as a representative of the species is due not only to the willingness to improve the lives of specific individuals as it is a manifestation of the willingness to divide and segregate the world (with the use of various technologies and machines appropriate to the times) into a better, richer, dominant one and a poor, dominated, submissive one. The aforementioned need for hierarchization runs both within and outside the human species. Human actions driven by the machinery of modern capitalism, imperialist ambitions cause changes in the environment, shape its relations with the human and non-human world. Achille Mbembe, a Cameroonian philosopher and essayist, wrote about the aforementioned vision of the division of the world lasting since colonialism. Although he conceptualized it somewhat differently: for he placed at the center of his criticism of modern democracy (and not of the entire Anthropocene epoch). He noticed that it was in the Age of Enlightenment that concepts and ideas striving for freedom and equality developed, the aftermath of which – on the one hand – was the creation of a system of states with a democratic system, but paradoxically, on the other hand – at the same time the foundations of a system extremely different from democracy were being laid outside Europe, namely the development of colonialism conditioned by racism, implementing its concept through slavery. At the same time, this “overseas expansion” of Europeans was accompanied by the exploitation of land and natural resources in the acquired colonies, it was exploited in an unsustainable way using slave labor in addition.

The segregation associated with the hierarchization of geographic spaces (states) can also be analyzed in light of demographics, as a result of the overpopulation of the Earth and the uneven distribution of raw materials, making some tracts of land more attractive and others less so. The migration of people, which has been going on for centuries, can be explained by the need to provide the inhabitants with the best possible living conditions. In some places on Earth this means regular access to water and food; in others it means peace and security away from ongoing armed conflicts, at other times it is to raise the rate and standards of living through the possibility of having a better job and, what comes with it, higher wages, then economic issues decide, etc. For various reasons over the centuries, people have decided to change their places of residence. Change has always in-

involved risk, sometimes even danger. Paradoxically – during the journey, migrants are often exposed to violence, may acquire uncomfortable experiences of staying in transit camps, refugee camps, migrant camps, etc. Nevertheless, the desire to start a new life in better conditions determines the actions of migrants, and despite awareness of various dangers, they leave or flee their places of residence without seeing any prospects for themselves there. However, practice shows that their plans and hopes do not always meet reality as expected.

The pages of universal history have been marked by many dark narratives about the situation in various eras - certainly these include the times of slavery, the colonial exploitation of the people and lands of Africa, the discovery and colonization of America, but also contemporary conflicts and the exploitation of poorer countries for the benefit of developing countries. Historically – to be fair – some of these transformations were carried out under the guise of implementing processes that sought to civilize non-European spaces. These actions, however, were most often carried out in a violent, and ruthless manner, dictated by the economics of influence, power sharing, and ultimately directly by financial gain, resulting from the exploitation of natural resources, the lands of (unpaid – as we would call it today) slave labor, and later, lower-paid migrant labor.

Like Morton, Achille Mbembe sees “darkness” by looking at human-shaped times (and while he rarely uses the phrase Anthropocene era against them), he has developed his own nomenclature, with the politics of enmity and necropolitics (what he emphasizes in his book *The Society of Enmity*) leading key roles. His outlook focuses on the structure of democracy and the inconsistent application of its basic principles, related to the equal treatment of all citizens. In his interpretation, this inequality leads to a departure from the idea of sovereignty as such within the structure of democratic states. The object of his deliberations and analysis is to demonstrate how the politics of hostility are constructed in democratic countries, how life and death are managed. Therefore he analyzes where systemic ruptures and transgressions occur. At the same time, in his publication, he postulates the need to form an entirely new relationship with foreign inhabitants (culturally represented by the figure of the Other), referring to different values, religions, worldviews, based on

mutual recognition of contemporary weakness, fragility and finitude.

Achille Mbembe believes that the politics of hostility stems from a sense of fear and consciousness, and that the notion of war is emblematic of our times and that it has been inscribed in the everyday life of the declining 20th century. This sense of insecurity, even threat, leads to the use of an essentially hostile strategy of closing off, separating, demarcating borders, emphasizing points of contact, between “here and there” – in order to protect against potential threats. This is because the contemporary politics of hostility is still constructed on the figure of the “disturbing object”. As Mbembe writes, today black citizens (“Negro”), Jews, followers of Islam, Muslims, Arabs, foreigners, refugees, intruders and immigrants are still dressed in this costume. Mbembe stresses that historically it was mainly Jews and Negroes who were treated this way, confining them in camps, and ghettos [3, p. 101].

However, in modern times this list has been expanded. The social imagination has been dominated by the instinct of needing to identify and pinpoint the enemy, in order to then defeat him in battle. Mbembe writes that the need to have an enemy has become one of the obligatory stages in the process of the formation of the subject and its entry into the symbolic order of our time. After defining the “enemy”, the next step is to annihilate him or at least physically separate, isolate, distance him. The result of this recognition and the preparation of preventive measures is the creation of elaborate systems of zonas, specially designated spaces intended to act as security barriers, hence within many countries, as well as in cities and beyond, there appear nets, walls, checkpoints, fences, watchtowers, entanglements and other lines of demarcation, aimed at strengthening the enclave, separating it from potential enemies. The idea of a wall (as well as camps) seems to be a socially vivid construct to “solve” the problem of the excess presence of Others, “disturbing objects”, further lined with the need to control the movement of Others.

Looking at the issue of migration, it is worth noting that the shrinking of the world due to the limitations of natural environments, with the concomitant overpopulation of the earth and ongoing conflicts, determine the increased movement of people between national borders and continents. The presence of migrants in new places suggests

imminent changes to local residents, and sometimes also evokes a sense of threat, shifting the migrant (stranger) construct in societal imaginations toward the enemy. Hence, as well as from the enemy, societies begin to protect themselves from incoming strangers. This fear of the Other, of the arrival of something new with the new inhabitants, influences unacceptable social attitudes, linked to the need for control and often also violence. Hence, border places, a kind of “transition” play an increasingly crucial role in democratic societies. Mostly migration is seen in developing countries namely Europe, the United States and Australia. Since the turn of 2014/ 2015, there has been talk of a so-called refugee crisis, as many Syrians, Eritreans, Afghans, Nigerians and Ghanaians began crossing the Mediterranean in desperation, without adequate preparation, often dying during these crossings, their goal being to get to safety in Europe [4, pp. 31-35].

In addition, the media publicized the visibility of migratory movements, which reinforced the sense of danger associated with the figure of the Other, the uncontrolled (illegal) influx of new residents. He even coined the phrase “fortress Europe” due to the unfriendly nature of contact with migrants, especially evident after the Syrian crisis and the tightening of migration policies. Describing the unfriendly reactions to the manifestations (and even necessity) of emigration, Mbembe states bitterly.

The border has become a primitive form of keeping enemies, intruders and strangers, all non-natives, at a safe distance – as Mbembe describes it – it is one of the tools of necropolitics, contributing to the management of the economy (primarily production) of death in times of hostility. At the core of necropolitics, the ideas of racism – seemingly long since discredited – pulsate again, which separate the human species, according to Mbembe’s elaborate nomenclature, into two types of bodies: solar and black. The separation of the human species into those who are entitled to peace, security, prosperity and those who are denied refuge condemning them to extinction. In a society of hostility, the life of the Other was classified as a threatening entity, no longer having value. Mbembe analyzes the process of social indifference and acquiescence to the killing of “enemies”, representatives of the defenders (of peace and borders) are reconciled to the loss of the lives of enemies. Dying is no longer marked

by tragedy, it has become popularized. Often, the aforementioned change in the valuation of mortality and death of enemies is sometimes justified by an emergency situation (or more precisely, a state of emergency), which is considered a war, a permanent struggle against terrorism. The imposition of a state of emergency allows actions that are not used, or even forbidden, in everyday life due to the exceptional danger threatened. The use of such strategies, however, can lead to a disruption in the clarity of the ethics of these actions. Mbembe has a number of reservations about the necessity of implementing such actions.

The collection of information on illegal crossing of maritime borders is currently handled by the European Border and Coast Guard Agency Frontex, but the topic of border protection is still an important issue. From 2008 to 2013 there was a multi-year project TALOS, funded by the European Union, its aim was to create an unmanned platform for the protection of land borders of the European Union. The research and work undertaken resulted in the concept of a surveillance system that could be quickly deployed anywhere, relying on mobile, semi-autonomous robots and drones that could patrol border areas. Fortunately, for ethical reasons, it was never put into real action.

Necropolis (City of Death)

In the context of necropolitics and the politics of hostility, I would like to look at the performance *Necropolis* (2018-2021)¹ by Arkadi Zaides (b. 1979) reflecting issues related to forms of exclusion, migration and the refugee crisis treated as a legacy of European colonialisms. Zaides attempts to problematize the issue of border politics, segregation and division of space in the artistic field, although the choreographer does not explicitly refer to the essay *The Society of Enmity*. Achille Mbembe's *Necropolitics* is the two cultural texts are united by a community of thought, sensitivity and also the need to respond through a statement or artistic manifesto. The topic of the border and its sensitive meaning was in the choreographer's orbit even before the realization of *Necropolis*, its culmination in the performance *Archive* (2013) and the conceptual project related to the border protection system TALOS. In an interview, Zaides said.

“What is happening at the borders is an ongoing interest of mine, both politically but also choreographically speaking, because for me

the border is the space where the choreography of movement of the people is a currency” [15, pp. 38-39].

With this, Zaides addresses economic issues related to the divide and control of border crossings, joins the polyphony of voices commenting on the problems of refugees and migration in democratic states, as well as Mbembe's concept of three motives: opening instead of closing, passage and movement in the broadest sense. Movement in particular opens up a lot of possibilities for choreographic visions here. Zaides used this idea in his performance *Archive*, presenting video footage acquired by B'Tselem, an NGO documenting the lives of Palestinians under Israeli Occupation – as the artist himself describes the Palestine/Israel situation in a radical way. “Using this footage in the artistic project I was occupied with a specific choreography of violence performed by Jewish settlers and soliders in the West Bank” [15, p. 38].

The recorded material depicts social behavioral patterns recorded on the body, which can be aestheticized and singularized in the creative process. Thus, the collected reservoir of gestures, actions, the way of walking (at the border, at border crossings) presents rich choreographic material reflecting the violence present there. Movement can be understood here narrowly as a composition of gestures, figures and actions, or broadly as movement, migration of peoples, migration. In the following years, the choreographer decided to move to Europe. 2015 – the time of his move to Europe coincided with the so-called refugee crisis. During this period, Zaides was interested in the TALOS project, which aimed to create an unmanned platform to protect the European Union's land borders. The TALOS project was never launched and remained an experiment, a test and demonstration of technological possibilities, but also an expression of a certain worldview. The artist's website says that Arkadi Zaides has been assembling a team of choreographers, playwrights and video artists since 2016 to create a performance that questions the TALOS project. It is possible that *Necropolis* is also one of the responses to this European project. It's not hard to recall the actions of guards at border posts or other places defending access to Europe's fortresses, just formally representing the law and state structures or leaven for the TALOS project, in which, in turn, robots were to patrol (and perhaps even intervene) the borders.

In addition, the considerations of the choreographer and philosopher still meet in a critique of the Enlightenment order, the question of extra-individual responsibility and a vision of the world based on coexistence. The thinker, writing about democratic societies, polemics against the existing narrative as if they were peaceful societies in which violence was either eradicated or contained through self-control, moderation and ogle.

Mbembe sees the issue globally, showing the historical origins of racism, its entanglement with colonial and post-colonial history, with questions of identity, and outlines the broad background of seething hostilities between nations cohabiting the same territory. This gives an expanded perspective for the reception of Zaides' artistic activities focusing on the problem of structural violence at border points, preventing refugees and migrants (mostly) from outside Europe – eventually crossing it.

The biographical note of the artist himself is also significant in this context, combining several experiences of trans-identity. Mbembe, writing about migrations and mosaic areas populated by citizens coming from very different nations, bilaterally, points out that nowadays national belonging is more a choice of the subject than meeting certain criteria, related to origin. He notes that “there is a steady increase in the number of people with different types of citizenship (origin, residence, citizenship of choice) and identity. Some of them are sometimes forced to make a decision, to incorporate themselves into a particular community and give up their dual loyalties” [15, p. 32].

This may be the case for Zaides himself, who was born in the Soviet Union on the territory of what is now Belarus, and thus lived in Eastern Europe (and it is between Poland and Belarus that the Schengen border points, which also divide Europe, are demarcated). At the age of ten he emigrated with his parents to Israel. There he trained as a “dancer and choreographer”, working with companies such as the Batsheva Dance Company and the Yasmeen Godder Dance Group, and later in Amsterdam he completed his master's degree in DAS Choreography at the AHK Academy of Theater and Dance. Currently in Belgium, he is doing doctoral research between the universities of Ghent and Antwerp, although he lives in France. It is not difficult to notice the multiplicity of places of residence, which is probably linked to the experience of cultural differences and ob-

servations of openness and the need for isolation in the mentioned countries. Multinational identity (Belarusian-Israeli), globalism and mobility are part of his experience and memory – they are implanted in his perception and understanding of the world.

As an aside, it is worth adding that the theme of the politics of hostility implemented in Israel and Palestine is also discussed in the aforementioned essay by Mbembi, especially in view of the control of displacement, the checkpoint system, and the feeling of the need to close and cordon off the enclave from the rest of the country. Thus, these themes pulsate in both works, Zaides' artistic work and Mbembi's philosophical reflection [15, pp. 103-106].

Zaides' Necropolis is a specific performance, it is a performative lecture rather than a performance filled with traditional choreographic composition. Most of it takes place on a screen, providing a space for text and presentation of travel documentation. Data and the giving of geographic locations also play an important role in this performance. The verbal narrative spoken at a measured pace by the choreographer is, next to the multimedia presentations, the main part of this event, it is where the key information is given to the audience shaping the context for the presented places and unshown events. Although during the performance we do not have documentation of violence at border points, this performance could be put into the framework of the theater of cruelty, as its subject is unmarked burial sites related to unfriendly migration policies.

First, a screen emerges from the darkness, on which a few sentences in English are silently projected, introducing the activities of the European organization United for Intercultural Action², it is a network of hundreds of anti-racist organizations that since 1993 has been compiling a list of refugees and migrants who lost their lives on their way to Europe. The list was updated 2021 and counted 44,764 registered deaths. However, it is suspected that the real list is much larger, as many bodies have still not been found either registered or buried. Analyzing the list itself, it's hard not to notice that information about the victims is very sparsely provided, most often personal details are listed: names, age, gender. Then, the screen shows that the search for victims is still going on, you can join this action of continuing to complete the list of victims as a volunteer/volunteer, you just

need to send a request for participation in the project and indicate the geographical area for the planned search. In response, you may receive a list indicating the locations and names of victims already found. The next step is for the volunteer(s) to inspect the area in search of graves and video record this activity, the final step is to provide information about the finds with their multimedia documentation.

This is followed by a brief introduction on the distinction that exists in European jurisdiction regarding the different forms of dying: criminal death, death occurring as a result of a crime, further – natural and accidental. Depending on the classification of the type of death, there is a further procedure to authorize the collection of medical and biological data from the corpse. However, in most cases, this important process for the identification of the victim's body is not carried out properly and the data is lost irreversibly, making further work and identification of victims impossible.

The silence and tension are broken by Zaides' voice: "(...) we map the city of death it consists of marked and unmarked graves of those who did not make it alive to the destination of their journey in Europe". As the deaths of refugees often remain anonymous and socially invisible, their bodies are often not identified, so in the show the artist creates a figure of guards guarding respect for the bodies, and trying to discover the identity of the deceased and learn their history, if only symbolically by providing – name, date and cause of death. This principle is carried over from reports by United for Intercultural Action.

Zaides' *Necropolis* shows many geolocations of graves, and he recognizes European territory as the sites of marked and unmarked graves of immigrants and refugees trying to enter (illegally) Europe. Zaides' project is concerned only with the study of victims dying as a result of border politics, that is, the structural violence taking place, leading to deaths. The bodies of immigrants mark the space of the city; viewed from this perspective, the agglomeration becomes a large necropolis of the bodies of non-citizens. Often the only witness in this case is the landscape.

The choreographer also constructs a symbolic vision of *Necropolis* as a state with certain rules, quite similar to those known in Europe. Only the attitude to the dead refugees and migrants is different. These dead bodies of newcomers (or only

their remains) are welcomed warmly this time. Entry and the right to live in *Necropolis* can only be obtained after death. The *Necropolis* state – as the choreographer calls it – is also a body, a corpus of data that is collected and remains in memory, it resembles a kind of archive, created from what is meticulously extracted from the rotting remains and inscribed in the landscape. Paradoxically, this theater of cruelty strives for the symbolic action of liberating/redeeming the bodies of refugees and migrants, the victims. In the heart of the city created by Zaides – *Necropolis* – there is a designated space where the bodies of those who died anonymously, without traces, without the possibility of being identified, lie. It is a dark place where mass graves are transformed into empty territory. In this no-man's land, when memory fades, it will be possible to dance out oblivion – as Zaides says poetically, at one point.

The punchline of the performance is the process of reconstructing the body from various remains, defragmented body parts. They are brought and placed on a table, from which the choreographer and Emma, the assistant (the other character present on stage), painstakingly attempt to reassemble, to shape a single human body from many fragments. A repulsive image of "meat" molded into the shape of a human being is drawn before the audience's eyes. On the other hand, at a certain point, stage reality and virtual reality begin to function separately: on the screen, this assembled body begins to come to life, moving, lifting something in the place of arms and legs. The created creation looks more like a monster than a human being. The image is evocative, a little frightening. It is a powerful gesture that can be read as redemption, a return to life from a dead state.

The choreographer addresses the audience again, emphasizing that he is only a vehicle for the words that (didn't manage) to be said, of those who died in oblivion; he reminds us of the coexistence of the living and the dead, pointing out that the natural environment, where every blade of grass that pierces the sidewalk has grown from the perished flesh (bodies) of the dead. The air one breathes may be their sigh, the trees their tombstone, the wind swinging the branches speaks with the voice of the dead refugees – the spoken text by the choreographer has an almost poetic tone at times. The performance closes with the words of a request to listen to the voices of

the posthumous victims. In this final scene of the performance – perhaps the most important – the body is reconstructed from various “pieces of meat” to create a new body, a new human being. Surprisingly, Achilla Mbembe’s essay also crowns the concept of resurrection, understood as “the restoration to life other than the fallen body of colonial existence, a new body answering the call to enter a new community and a new world”.

Mbembe projects this vision of a new world along with a different body than the solar and dark bodies previously discussed, necessary for entry into the new community.

Necropolis is also read as a commemoration of the victims of the mass murder of Jews during World War II.

***Dead Land, Dead Water*³**

From the dead city “the leading path” comes to the dead land and dead water, so treating the figure of the migrant as a link between marked and unmarked graves, remains and the dead landscape, I would like to lean into the issue of migration from degraded areas. Saskia Sassen, an American sociologist and economist who analyzes globalization and the problems of international human migration, pointed out an additional aspect linking the topic of ecological awareness and migration movements, she points to the emergence of yet another type of migration due to the irreversible ecological degradation of the place of residence.

An important aspect raised by Sassen related to climate migration is to illuminate the fact that currently in international law the formula of a migrant due to environmental degradation has not yet been codified, and as a consequence of this lack, adequate procedures have not been developed to provide specific rights to victims of forced abandonment of their homes, as well as to clarify what it would legally mean to receive the status of a climate migrant. This lack of action within the letter of the law signals that the problem of migration due to environmental degradation, natural disasters (natural and those caused by human activity) is not yet seen as a real, pressing issue, necessary to solve “here and now”.

In 2018, at the United Nations (UN) conference in Marrakech during the signing of the Global Agreement for Safe, Orderly Legal Migration, the need for analysis and information sharing to better map, understand and respond

to migratory movements resulting from natural disaster and its negative environmental impacts was emphasized, but to date, this status and procedures have not been clarified. For this reason, one can understand Sassen’s determination and the advisability of her research to make this topic visible to societies and the international legislative system. The aforementioned rights deficit should be replaced by developed conventions, allowing victims of forced displacement to find a foothold in the law and at least formally have a chance to receive assistance.

It is worth noting that there is still confusion in the way these types of migrants are referred to, with the phrases climate migrants and refugees and environmental migrants appearing. However, many of these terms are not used correctly, for example, this applies to the term “climate refugee”, which is incorrect. Refugee is a legal term and is therefore reserved for the specific situations and cases described in the Geneva Convention for leaving one’s country. Causes related to environmental degradation or natural disasters are not included in it. We speak of refugees when, due to political, ethnic religious, ideological situations, individuals are forced to leave their country, they are entitled (at least in principle) to a package of rights that they can obtain after following certain procedures leading to refugee status.

Saskia Sassen gives many examples, stressing that the phenomenon of climate migration is already an experience of our (not just coming) times, and many residents have been forced to leave their habitats due to environmental disasters. The researcher recalled the transformation of the Aral Lake (called the Aral Sea due to its size – 68,000 km²), it is located between Kazakhstan and Uzbekistan, and as a result of human activity it began to dry up. In the 1960s, as a result of bad decisions, its water and nearby lands were contaminated. Initially, in accordance with the directives of the authorities from Moscow, it was decided that a cotton plantation fed by water from the Aral Sea should be established in the desert area. In the first years, in fact, the hitherto barren and uncultivated land yielded abundant crops, but over time, a side effect of these activities, was a radical decrease in the lake’s water level. The way the plantations were operated did not change despite the apparent side effects. As a result, the water in the lake became increasingly turbid and saline, changing its characteristics (it was initial-

ly clear, and unsalted). This change caused the fish in the lake to begin to die out, as their living conditions changed. Then, as a result of water loss, the lake was divided by an island, and over time this division expanded, and several smaller reservoirs were left of the Aral Lake. As a result, villages and towns around the lake began to desert, as residents lost their jobs and livelihoods in the area, abandoned their homes and left the area. However, these are not all the consequences of inconsiderate human interference, the drying up of the lake changed the climate, which became more continental, and a hitherto unknown phenomenon of sandstorms appeared in the area, which carried salt and pesticides from cotton crops, causing further damage, including contamination of crops and further fertile land.

Another example cited by Saskia Sassen [12] is the devastation of land resulting from mass cattle ranching in Kenya for the United States. Sassen stresses that small farms operate differently than corporations. Local people – farmers – know how to cultivate the land so as not to deplete it, and they have a different relationship with nature, based on dependence and coexistence. In contrast, large corporations buy up land for the purpose of making a quick profit without caring for the environment, which is why the areas bought up by developing countries in Africa, but also in Europe, often lead to its depletion and are, in effect, tracts of dead land. Although Sassen explicitly names some corporations like *Coca-cola* and *Nestle*, whose activities have had uniquely detrimental consequences for natural environments and, among other things, have contributed to the depletion of underground water sources in areas of India, as well as significantly affecting minor water bodies in California and New York. However, economic and political considerations mean that these corporations continue to operate, even if one governor bans them from operating in a particular area, it happens that the next one, for financial reasons, allows them to do so. Therefore, Sassen emphasizes that the responsibility for the degradation of the planet is borne by us humans, and what she means here is a supra-individual responsibility, close to the considerations of Morton, who writes about the darkness of environmental consciousness and its strange looping, from which it follows that “the investigator who conducts research is also a criminal”, i.e. that probably every human being who is part of the species

contributes to the degradation of the Earth. Here Morton gives the appealing example of just turning the key in a car’s ignition, while Sassen implies that just using the products of Coca Cola or Nestle and many others is enough to contribute to the degradation of the planet, in a process spread over many decades leading to making it dead. When individual actions don’t seem so threatening, they are already achieving colossal effects on the scale of the species. Hence, Morton’s words are fully legitimate: “I am responsible for the Anthropocene as a member of the human species. Of course, I am formally responsible to the degree to which I understand global warming. (...) I am a person, but also part of an entity that has grown into a geophysical force on a planetary scale” [5, p. 80].

Sassen points to concrete and real manifestations of negative human activity in specific areas and the accompanying profit politics. In his article, Grzegorz Tutak reminds us of other disasters, for example: the tsunami in Japan in 2011, as a result of which 470,000 people had to leave their homes due to the danger posed by the force of the tsunami’s impact damaging the Fukushima power plant. In 2019, 24.9 million people were forced into climate migration as a result of natural disasters [11, p. 225].

Achille Mbembe’s historical description of the world’s transformation reminds us not only of the human injustice and violence of solar bodies against dark ones during the period of slavery in Africa and in the Americas in the 16th century, but also emphasizes man’s exploitation and subjugation of the natural environment for profit. Like Sassen, he sees the enormous consequences of man’s destructive approach to the natural environment, and writes explicitly that the effect of at least the plantation system was a dead, empty landscape, for this system was based on the regular clearing of forests, that is, cutting them down and burning them, destroying them. Another type of negative human action during this period was the replacement of native plants with other unfamiliar ones, such as cotton with sugarcane, with primarily on the replacement of the ecosystem – agro-system. The reason for these changes and actions was purely economic, understood as the need for profit.

Mbembe concludes that from the 16th to the 19th centuries there were these two ways of populating the planet through human predation: exploitation of natural resources, and forcing sub-

jugated social groups to work. The experience of mobility has been known in the world since the 19th century, while since colonial times, more powerful states have attempted and are attempting to control the movement and network of social and commercial issues. Nowadays one notices the intensity of population movement due to environmental disasters, ongoing wars and economic aspects. Still, the directions most often chosen by migrants are Europe and the United States, resulting in mosaic and multinational cities.

Achille Mbembe's voice, which accompanies me throughout the text, draws attention to and proposes that the existing policies of hostility based on difference and dissimilarity be transformed into the idea of similarity and co-participation. Co-participation, commonality appears in many statements by contemporary scholars and thinkers (including Morton's) as a necessary opening towards the Other, towards the world; opening in a literal sense, a loosening of tension at border points, but also in a cultural and social sense. This distant vision of a new world is also accompanied by the idea of a new man and his corporeality.

Notes:

- ¹ The project began in 2018, but 2021 is listed as the release date.
- ² An organization works against nationalism, racism and supports migrants, expatriates and minorities. More information can be found on their website: <https://unitedfia.org/> (accessed 26.04.2024).
- ³ Ideas drawn from a speech (later from the paper text) by Saskia Sassen, *A Massive Loss of Habitat: Drivers of New Migrations*. W: „Sociology of Development” nr. 2 (2016), s. 204–233. (dostęp: 09.03.2024).

Bibliographic References:

1. Castro-Gómez S. Co zrobić z zachodnimi uniwersalizmami? Rozważania wokół zwrotu dekolonialnego, „Konteksty” 4. (2020), s. 31-40.
2. Giddens A. Europa w epoce globalnej. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
3. Mbembe A. Polityka wrogości, Nekropolitika. Kraków: Karakter, 2018.
4. Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie, pod red. Hélène Thiollet. Kraków: Karakter, 2017.
5. Morton T. Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia. Warszawa: Oficyna Związek Otwarty, 2023.
6. Mościcki P. Na granicach widzialności. „Krytyka polityczna”, 24-25 (2011), s. 49-59.
7. Oświecenie, czyli tu i teraz, pod red. Łukasza Ronduda, Tomasz Szerszenia. Warszawa-Kraków: Karakter, 2021.
8. Pawlak M. Polityki publiczne wobec migracji. W: Nauki o polityce publicznej: Monografia dyscypliny, red. J. Kwaśniewski, Warszawa: Instytut Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji UW, 2018.
9. Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki, pod red. Iwona Borezkowska, Aleksandra Grzemska, Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa. Kraków: 2017.
10. Rogowska-Stangret M. Opowiedzieć świat inaczej. O praktykowaniu utopii w antropocenie. W: Małgorzata Gurowska, Monika Rosinska, Agata Szydłowska, s. 89-105. Warszawa: Bęc Zmiana, 2020.
11. Tutak G. Migracje klimatyczne (nie)obecne wyzwanie. W: „Człowiek w kulturze”, 30 (2020), s. 209-230.
12. Sassen S. A Massive Loss of Habitat: Drivers of New Migrations. W: „Sociology of Development” (2016) 2 (2), s. 204-233.
13. Shalev D. Arkadi Zaides: An Israeli Choreographer? W: Jewishness and Dance, edit. Naomi M. Jakson, Rebecca Pappes, Toni Shapiro-Phim, s. 611-629. Oxford: Oxford Handbooks, 2022.
14. Swadzyniak B. Umiar, wspólnota i perspektywa nie-ludzka jako ekologiczne strategie wobec kryzysu ekologicznego. Zarządzanie w kulturze 23 (2023), s. 1-20.
15. Zaides A. Border crossing. Choreographed continents. Arkadi Zaides in conversation with Anna Sańczuk. W: New Dance House. edit. Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Ciało/Umysł, 2019, s. 37-43.

Anna Królica
 e-mail: anna.krolica@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0003-4431-1858>

NICOLAE ESINENCU – LIDERUL SPIRITUAL AL FILMULUI MOLDOVENESC LA SFÂRȘIT DE MILENIU

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.13>

Rezumat

Nicolae Esinencu – liderul spiritual al filmului moldovenesc la sfârșit de mileniu

Actualitatea și valoarea teoretică a demersului este susținută de conștientizarea unui fenomen prea puțin analizat în filmologie: schimbarea la față a ultimei etape a filmului moldovenesc prin inovațiile genuistice și stilistice ale scriitorului și cineastului Nicolae Esinencu, în special revenind la parabola cinematografică în diverse genuri interzise de cenzura comunistă.

Urmând paradigme moderne ale psihobiografiilor, autorul articolului surprinde dialogul între teribilismul afișat al lui Nicolae Esinencu și refulările unui romantic întârziat. Or, geneza ideatică-estetică a poeziei esinescienice se dovedește a ține de un univers exploziv, axat, deopotrivă, pe emanciparea mitofolclorică a lui Ion Creangă, dar și pe nihilismul de factura absurdistă a lui Eugen Ionescu. Anume clarviziunea sensibilității artistului îl ghidează să caute răspunsuri existențiale în paradigmele ancestrale ale neamului.

Cele trei filme de referință, apărute pe orizontul cinematografic în ultimele decenii ale mileniului, lărgesc aria cunoașterii cinematografice prin spectrul „identității rănite” (M. Pollak), identificând în obscuritatea abandonului insular a unor probe naufragiale, cum ar fi duelul dintre homo naturalis și fiarele fasciste (*Tunul de lemn*), bătrânii părinți condamnați la zodia regelui Lear (*Tălpile verzi*), imposibilitatea de a respira în patrie, dezoxigenarea și dezmoștinirea spirituală a tinerelor generații (*Vâltoarea*).

Cuvinte-cheie: desacralizări postmoderniste, răsturnarea sensurilor, abandonul insular, arta paradoxurilor, răsturnarea situațiilor, metamorfozele firii omenești.

Summary

Nicolae Esinencu – the spiritual leader of Moldovan cinema at the end of the millennium

The topicality and theoretical value of the paper is endorsed by the awareness of a phenomenon too little analyzed in filmology: the transfiguration of the latest stage of the Moldovan film through the genuistic and stylistic innovations of the writer and filmmaker Nicolae Esinencu, especially by not returning to the cinematic parable in various genres forbidden by the communist censorship.

Following modern paradigms of psycho-biographies, the author captures the dialogue between the displayed terribleness of Nicolae Esinencu and the repulsions of a late romantic. However, the ideational-aesthetic genesis of Esinencu's poetics turns out to be related to an explosive universe, focused, equally, on the mytho-folkloric emancipation of Ion Creangă, but also on the nihilism of the absurdist style of Eugen Ionescu.

It is the clairvoyance of the artist's sensibility that guides him to seek the existential answer in the ancestral paradigms of the nation.

The three referred-to films that appeared on the cinematographic horizon in the last decades of the millennium, widen the area of cinematic knowledge through the spectrum of “wounded identity” (M. Pollak), detecting in the obscurity of insular abandonment some shipwrecked evidence, such as the duel between homo naturalis and fascist beasts (*The wooden cannon*), the old parents condemned to the sign of King Lear (*The green soles*), the impossibility of breathing in the homeland, the deoxygenation and spiritual disinheritance of the young generations (*The Whirlwind*).

Keywords: postmodernist desacralizations, reversal of meanings, insular abandonment, art of paradoxes, reversal of situations, metamorphoses of human nature.

O adevărată și incontestabilă recâștigare de către cineștii autohtoni a timpului pierdut semnaleză inovațiile scenaristului N. Esinencu, înscrise într-o sinteză cinematografică ignorată de

decenii – parabola filozofică, îmbrăcată în haina ilarului de factura absurdistă. Caracterul recuperator și, în același timp, original al filmelor se edifică prin afilierea cinematografică la universul in-

dit al „copilului teribil” Nicolae Esinencu, situat la răscrucea tradiționalismului lirizant al anilor '50-'70 cu nihilismul postmodernist al optzeciștilor. Or, gradul superior de sintetizare a ancestralului cu modernul se manifestă în demersul zeflemist al lui Nicolae Esinencu, sfidând prin răsturnarea tuturor valorilor stabilite anterior.

Deja la debutul său literar Esinencu demonstrează cu brio că posedă nativ arta subtextului, dar și harul unei construcții paradoxale a subiectului, supuse invariabil unei răsturnări a situațiilor inițiale în cele mai inimaginabile chipuri, care îl și motivează să acceadă la o artă immanent deschisă unor transformări nețârmurite ale spațiului și timpului. Numai în perioada restructurării s-a ivit posibilitatea de a crea opere cinematografice adecvate mesajelor sale temerare.

Astfel s-a reinstaurat (cum a fost altădată cu opera druțiană) un dialog fructuos dintre două arte de o rezonanță majoră: literatura și cinematografia. Căutarea unei sinteze creative în vederea exprimării virtuților filozofice și etice, a decepțiilor istorice, dar și a revelațiilor estetice ale unui suflet etnic bântuit de crizele identității (istorice, sociale, etnice, artistice) a redevenit de o actualitate stringentă în perioada sfârșitului anilor '80 – începutul anilor '90. Deși această regăsire reciprocă s-a manifestat ca un har dăruit scriitorului de ceruri doar în câteva filme, considerăm că personalitatea lui N. Esinencu a avut cel mai mare și cel mai constitutiv efect asupra filmului acestei etape, dezvăluind adevăruri importante despre ce se întâmplă cu neamul, dar (în *Vâltoarea*) și ce îl și așteaptă.

Or, Nicolae Esinencu își demonstrează personalitatea ce posedă un talent inepeizabil al unui „homo ludens”. Eternul rebel încearcă să se debaraseze de utopiile romantice ale predecesorilor săi șaizeciști, apelând la desacralizările postmoderniste. Pornind de la emanciparea mito-folclorică a lui Ion Creangă, scriitorul rebel asimilează cu râvnă nihilismul de factura absurdistă a lui Eugen Ionescu, rămânând, totuși, fără să-și dea seama, un romantic înflăcărat. Respirația confesională a discursului mucalit domină narațiunea ironică, răzbătând în subtextul operei sale.

Anume *Tunul de lemn* a scos în evidentă o particularitate definitorie a poeziei lui Nicolae Esinencu, care relevă modalitatea sa originală de a-și situa eroii în spațiul glacial al unei singurătăți absolute. Atât în *Tunul de lemn*, *Tălpile verzi* cât, mai târziu, și în *Vâltoarea* se dezvăluie obse-

sia esinesciană de a-și supune eroii unor probe de factură naufragiară, care le determină existența în paroxismul abandonului insular. Asemenea modalitate de a-l rupe pe om de comunitatea socială (procedeu frecvent și în alte opere literare ale sale: *Doc*, *Alo*, *Teo* ș. a.) este o necesitate interioară a autorului de a le dărui personajelor sale o șansă de a cunoaște lumea și rostul lor în această lume, cum au făcut-o primii oameni pe pământ. Această revenire mitică la origini îi atribuie un mesaj aparte scriiturii esinesciene, dar relevă și o aprigă dorință a autorului de a înțelege sensurile primordiale pierdute în iureșul istoriei.

Izolarea programatică atribuie personajelor filmului *Tunul de lemn* o dimensiune ancestrală, iar acțiunilor acestora o factură ritualică. Subiectul este axat pe lupta crâncenă a lui moș David (sic!) și a nurorii sale Maria cu iscusii aviatori germani, care pun la cale un joc cinic și plin de cruzime bestială cu aceste fapte neprihănite. Celebrul har al scriitorului, clădit pe arta paradoxurilor, îl îndeamnă să îi situeze față în față pe pașnicii țărani, care au cunoscut pe parcursul vieții lor, în sânul naturii, doar sentimente și acțiuni ingenuie, păstrate cu sfințenie de pe vremurile primilor păstori și agricultori, cu reprezentanții unei civilizații avansate – ofițerii germani, supuși unei pervertiri morale nemaivăzute, dezlănțuite de ciuma secolului XX – fascismul, un atentat, aidoma comunismului, la desființarea umanului din om.

Eroismul acestor personaje, coborâte parcă din cerurile folclorului românesc, este îmbrăcat în hainele multicolore ale umorului, grotescului, burlescului, ce le fortifică spiritele și ingeniozitatea de a inventa noi și noi procedee, întru a nu ceda lumea unor monștri. Moș David și nora sa Maria, hăituiți de piloții fasciști, dau dovadă de o rară voință și încăpățănare de a nu ieși din cadrul virtuților înscrise în moralitatea țărănească de secole, continuând să îngrijească cu sfințenie pământul și vietățile ce le sunt încredințate. Este foarte importantă evidențierea procesului trezirii demnității în spiritul blajin al acestor oameni simpli, iar mai târziu și a rebeliunii eroice, având în vedere situația lor năpăstuită.

Operatorul Ivan Pozdneakov, prin racursiurile expresive, evidențiază contrastul izbitor dintre avioanele care, în cerul nemărginit, se prefac în uriașe păsări de pradă și gospodăria mică a țărănilor, care sălășluiește ca niște fulgi de nea pe întinderea pământului. Lupta tragicomică între aceste două universuri se întetește când fasciștii

ating pudoarea Mariei, ordonându-i să se dezbrace în preajma lor. Atunci bătrânul își schimbă radical tactica, de la împrăștiatul de pietre și jocul de-a v-ați ascunselea (ascunzând concomitent animalele și roadele) la punerea în acțiune a unui tun nemțesc de trofeu. După ce prima încercare de atac se sfârșește prin distrugerea propriei case, moș David nu se dă bătut nici de această dată, construind un tun de lemn cu care reușește să-i doboare pe dușmani doar cu prețul propriei vieți și al distrugerii definitive a gospodăriei sale. Nora însărcinată rămâne absolut singură pe pământul fumegând...

Extremalul duel dintre cumsecădenia patriarhală și cinismul modern, dintre iscusința sfidătoare și improvizația temerară, dintre rațiunea perversă și instinctul sănătos, oricât ar părea de patetic acest contrapunct, se înscrie într-o formulă inovatoare a eternei opoziții dintre om și război. Regizorul Vasile Brescanu excelează în cel mai bun film din biografia sa cinematografică atunci când, surprinzând fiorul înduioșător al fireșcului lui moș David și al Măriei, știe să-l contracareze cu făptura contrafăcută a aviatorilor care, în acest joc diabolic, nu observă când părăsesc propria lor ființa umană și se complac în ipostaza unor bestii fără suflet.

Filmul a trezit o reacție entuziastă atât din partea comunității cinematografice, cât și din cea a spectatorului dornic de o comedie mucalită, dotată cu caractere veridice și reacții umane firești. Îi încânta și faptul că, deși războiul, de obicei, era prezentat într-o intonație patetică, iar stilistica acestor opere era tributară doar genurilor grave, cum este drama ori tragedia, autorii *Tunului de lemn* aspiră la o răsturnare a canoanelor, accentuând latura ilară, care, în acest context, semnifică persistența umanului chiar și în situația strident inumană. Or, eternii naivi, care se încumetă să riposteze ciumei fasciste, se desprind de dimensiunea comică, prefigurându-se în martirii unei istorii crude și ostile, umanizând-o prin jertfele lor necanonizate.

Criticul de artă teatrală și cinematografică I. Miagkova a atestat caracterul izvodal al acestei creații filmice, reliefând „insistența autorilor de a-i înscrie pe eroi în cadrul geamului care amintește de icoanele țărănești, într-o semnifica sfینتیا acestor oameni neprihăniți, care au reușit să-și păstreze osatura spirituală” [1, p. 4]. La fel de importantă ni se pare reactualizarea tradiției gândirii metaforice înscrise într-o parabolă filozofică.

Poate nu chiar la același nivel al fireșcului scriiturii esinesciene, dar totuși destul de elocvent, în acest film se dezvăluie paradoxul germinativ al conjugării temperamentului ilariant al scriitorului de sorginte crengiană cu nota absurdistă, marcată de tentă apocaliptică, venită din marile decepții ale secolului XX.

S-a întâmplat însă că, în contextul respectiv, originalitatea stilistică reflectată cu brio în evocarea unei distincte epoci istorice și, în special, de profunzimea trăirilor unor complexe stări de spirit ale personajului liric al filmului, găzduit în spațiul utopiei cinematografice, să se intersecteze cu credo-urile artistice seculare ale unei culturi de sorginte mito-folclorică.

Elementele inovatoare cu valențe generatoare se conțin atât în filmele „maturilor”, despre care am vorbit de primo, cât și în cele ale tinerilor. Ar fi o nedreptate istorică să nu completăm epoca desfășurării curentului exponențial în perioada restructurării cu filmele de debut *Hai, murgule, hai*, *Floare albastră*, *Tălpile verzi*. Anume o a doua pelicula exponențială, inspirată de opera lui Nicolae Esinencu, turnată în cadrul asociației de debut „Experiment”, *Tălpile verzi* a lui Vladimir Plămădeală fructifică un alt gen extrem de important prin rezonanța lui ancestrală – elegia cinematografică, inspirată concomitent de spiritul-melancolic refutat al lui Nicolae Esinencu, înscris perfect în cadrul neoromantismului postmodernist.

Tălpile verzi este consacrat unui subiect vital și sfășietor de dramatic al existenței neamului, cel al exodului țaranilor din sate în orașe. Spre deosebire de cineaștii bulgari, care au elaborat un ciclu multidimensional pe teme migrăției, în Moldova acest complex proces social a fost evocat doar tangențial în *Ultima lună de toamnă*, printr-o tonalitate estompată de spiritul contemplativ al catharsisului mioritic.

Nicolae Esinencu aprofundează până la dimensiuni tragice repercusiunile prăbușirii universului patriarhal. Indubitabil, autorul aduce în literatură și cinematografia moldovenească nu doar arta sa nepereche în valențele ei ludice, întru surprinderea adevărilor nevăzute ori neacceptate de suavi visători, ci se apropie nepremeditat de paradigma ancestrală în conceperea tragismului insurmontabil al existenței umane. Revitalizarea unor viziuni ancestrale în spațiul neglijat de decenii, cel al tragediei, în care s-a transformat pe ecran elegia *Tălpile verzi*, se datorează regășirii reciproce a temperamentelor artistice (al scriitoru-

lui și al regizorului), implantate în aceeași viziune tragică a lumii, dar și credo-urile spirituale, între-pătrunse de un sentiment de o exuberantă compasiune față de sufletele neprihănite ale persoanelor, dar și o neostoită nedumerire față de viața atât de crudă și nedreaptă, dar și atât de scumpă, care, invariabil, te părăsește.

Osatura filmului – dezvăluirea vieții paralele a doi țărani simpli, rupți de către copii de la vetrele strămoșești și aduși în jungla urbanistică, nu se limitează la constatarea veșniciei opoziții părinți – copii relatată, de obicei, în tonalitate satirică. Vladimir Plămădeală, prin metafore și simboluri concludente (printre care se evidențiază singurătatea zguduitoare a unui cal rătăcit în iureșul șoselei, aglomerate de șiruri interminabile de automobile), îi situează invariabil pe năpăstuiții săi moși, rătăciți și ei în lumea labirintică și rece a urbei, în condiția eternă a regelui Lear, cel trădat de copii, dar și de viață.

Emblematicii bătrâni, văduviți de scutul înțelepciunii exploatare până la saturație de literatura moldovenească, se caută reciproc, cu o înfrigurare disperată, pentru a se agăța unul de celălalt, absolvindu-se de glaciala singurătate. Este, de fapt, o metaforă ce conține confidența tragică a unei părți a națiunii cu rădăcinile strivite. De aici, acea iremediabilă solitudine a unor spirite rătăcite pe drumurile marii istorii, ce i-a privat de certitudinea apartenenței meleagului natal.

Multiple sensuri, dar și sentimente nerostite altădată, invadează *Tălpile verzi*, determinând forța uitată a efectului cathartic al adevărului spus cu sinceritate, pasiune și durere. Aidoma scriitorului, și regizorul V. Plămădeală nu se retrage în castelul de fildeș al unui contemplator rece al suferințelor eroilor săi, devastați de crizele etice, ce însoțesc invariabil procesul migrației accelerate, ci urcă împreună cu ei Golgota celor vinovați fără vină. Regizorul modernizează starea tragică a personajelor de a trăi parcă într-o lume oarbă și surdă, care nu-i vede și nici nu-i aude, acordându-i tonalitățile frenetice ale ne-comunicării aduse la paroxism la sfârșitul secolului XX. Deși nelipsit de unele stângăcii, inerente pentru un neofit în filmul de ficțiune, pelicula a devenit o revelație socio-psihologică în urma căreia a fost pus degetul pe o rană sângărândă. După câteva demonstrări ale filmului la TVM-1, s-a constatat o rezonanță nepremeditată a acestui scurtmetraj. În adresa autorilor filmului au sosit scrisori-căințe din partea copiilor, care și-au recunoscut părin-

ții seduși și abandonați, dar și pe ei, obsedați de dorința cu orice preț să ajungă orășeni. În cele din urmă, acest modest film s-a dovedit a fi un diagnostic necruțător al unei națiuni marcate de păcatul dezicerii.

Or, nu naivii și amuzanții moșnegi sunt cei inferiori, cei depășiți, ci mult gravii lor copii, imitatori fără suflet și fără scop ai unei lumi străine. Dezumanizarea, ca un blestem, îi afectează pe ei, nicidecum pe părinți, primii devenind ai nimă-nui, nu și bătrânii care știu de unde vin. Filmul *Tălpile verzi* trage clopotele disperării, anunțând pierderea irevocabilă a demnității naționale în iureșul urbanizării accelerate.

Importanța incontestabilă a acestui scurtmetraj de debut constă anume în trans-simbolizarea cinematografică a temperamentului viguros al lui N. Esinencu la paragraful dramelor, dar și al tragediilor ființei umane, situate la răscrucea istoriei despre care era interzis să se vorbească în perioada de bravadă optimistă a stagnării. Reabilitarea acestor genuri, aruncate de pe corabia artei sovietice, a găsit o puternică rezonanță în sufletul spectatorului obosit să se tot privească în oglinzi străambe.

În fruntea acestui proces se situează indubitabil pelicula *Tălpile verzi*, accedând la reevocarea unei fațete mai puțin exploatare a creației lui Nicolae Esinencu, a celei ce denotă vocația etnică a spiritualizării tragicului. Subliniem acest fenomen general-cultural de esență recuperatorie a participării, iar adesea chiar inițierii procesului reabilitării unor importante personalități literare. Filmele scoase în evidență la mai multe capitole reflectau efortul, uneori aproape sisific, al ieșirii din cercul vicios al compromisurilor, și lăncezelii artistice. *Tălpile verzi* respiră aerul nepoluat al creației, revenind la eternele probleme ale existenței umane și la nepieritoarele idealuri ale neamului.

Revelațiile neoromantismului postmodernist se manifesta pregnant și în *Văltoarea* (1992), considerată la apariția sa pe ecran „o gură de aer cinematografic” de către talentatul cineast Gheorghe Vodă care, deși demult izgonit din spațiul filmului autohton, a rămas un admirator fidel al cinematografului [3, p. 9]. S-a întâmplat că anume această peliculă, care surprinde și dă glas stării de spirit post-restructurării, acutizat în deja Republica Moldova de controversa insurmontabilă a mediului multinațional. Or, în acești ani, iluziile aplanării crizelor de identitate s-au dovedit a fi pierdute pentru totdeauna.

În *Vâltoarea* este evocat paroxismul aceluiași abandon insular despre care am mai vorbit, dar deja nu ca un procedeu artistic, ci ca o repercusiune a pierderii ultimelor speranțe în schimbarea destinului istoric. Autoizolarea, evadarea din lumea mare, pe de o parte și părăsirea vetrelor strămoșești în vederea înscrierii într-un orizont nemărginit al modernității, pe de alta, sunt dilemele ce se dovedesc a fi și două fațete ale complexe stări psihologice determinate de consecințele dezmățului socialist, marcat de nemaivăzute manifestări ale amoralismului duplicitar, care a făcut din toate fostele popoare ale URSS niște victime eminente ale „identității rănite” (M. Pollak) [Cf. 2]. Filmul fascinează printr-o atmosferă stranie, misterioasă, creată de simfonia vizuală a Deltei, care, prin respirația stufului mereu într-o agitație însuflețită, prin întinsul nețârmurit al oglinzii râului, îl întoarce pe spectator în peisajul original al începuturilor creării lumii. Delta, devenind un al cincilea personaj al filmului, sugerează o cu totul altă viziune a corelației om – natură.

Imaginea nuanțată a peisajului Deltei în veșnica ei metamorfoză, surprinzătoare, dar și plină de primejdii, răstoarnă mitul romantic al armoniei supreme a existenței omului în sânul naturii. În contextul răscolitor de dramatic al filmului pierderea acestei forțe protectoare se pretează a fi un semn al „sfârșitului lumii”.

O particularitate impresionantă a filmului ține de învăluirea chipului Stăpânului, Străinului, dar și al Femeii și Copilului într-un zăbranic (văl) enigmatic de nepătruns, ceea ce-i atribuie filmului respirația arhetipală a eternului prezent al mitului. Eroi, în mod semnificativ, nu au nume, ci prezintă arhetipul bărbatului, femeii, copilului, dar și al străinului – unui trimis din lumea mare, care își caută disperat vetrele părăsite.

O intonație răscolitoare încifrează destăinuirea amară a regizorului Oleg Tulaev, care a gustat din plin din paharul pribegiei și al statutului de intrus, dar a știut să-și extrapoleze propria suferință în spațiul filozofic și psihologic al condiției omenirii în epoca ce nu-și găsește calea. Fascinat de arta subtextului esinescian, care diagnostichează starea lumii prin metafora zguduitoare a unui om ce se sufocă în propria patrie, înscrisă în scenariul literar *În sus pe râu*, realizează o inspirată parabolă despre modernul fiu rătăcitor, pe care nu-l mai așteaptă nimeni și nimic.

Candoarea nostalgică a imaginii create de operatorul Alexandru Maica, prin utilizarea unor

filtre speciale, ce au estompat culorile, ecourile frenetice ale muzicii vizionare, inspirată partitură muzicală fiind semnată de Ghenadie Ciobanu; jocul interiorizat al actorilor Algis Matulionis, Alexandru Iațko, Ala Menșicov, Serghei Ungarov, care au demonstrat posedarea perfectă a artei tăcerii, abandonate de cinematograful palavragiu al ultimelor decenii – toate aceste performanțe erau îndreptate spre a releva o stare de rătăcire și de neostoită neliniște a unor generații damnate de statutul eternilor orfani.

Tonalitatea tragică, disperată, metafora persistentă a cercului vicios ca o răspântie din poveste, ce, irevocabil, duce la moarte, sunt trăsăturile rarissime în filmul autohton, parcă uitate în epoca *Gustului pâinii* și a *Lăutarilor*. Un racursiu modern, nemaiauzit, absolut inedit se referă la moștenirea bolilor sufletului părinților de către urmașii lor. De aceea, finalul filmului, când Copilul (!) se molipsește de la Străin de tusea sufocantă, atinge semnificația ororii. Astfel se proliferază un aspect care, cu timpul, va deveni tot mai actual: dezmoștenirea spirituală a tinerelor generații, surprinsă de Nicolae Esinencu ca cea mai răscolitoare dramă a propriului popor, impus să trăiască între refularea trecutului și sublimarea viitorului.

Și totuși, confesiunea răvășitoare a unui om devenit străin lumii, dar și sie însuși, care se reîntoarce și moare, nemaigăsindu-și patria devastată, se înscrie în tradiția tragediei antice cu valențele ei cathartice. Acest deznodământ purificator se produce în scena zguduitoare când băiatul, îngrozit de starea Străinului care i-a devenit atât de apropiat, îi cheamă pe oameni să-l salveze, cu atâta disperare, de parcă existența omenirii depinde de această salvare. Strigătul deznădăjduit în spațiul filmului este un strigăt în pustiu, dar care răzbate de pe ecran în inimile spectatorului, impulsionându-i să-și revadă rostul vieții.

Or, *Vâltoarea* semnifică sfârșitul nu numai a unei epoci istorice, ce a atras în tumultuoasa sa vâltoare câteva generații valide, ci și a unei importante etape prin mesajul spiritual de filiație neoromantică al culturii naționale. Iar pentru cinematografie-metafora tragică a declinului unei cinematografii înzestrate, ce se pierde în floarea maturității creative, aidoma protagonistului ce se sufocă în lipsă de aer. Multiplele aluzii dintre destinul poporului și ursita necruțătoare a artei filmice reverberează în intonația gravă a filmului, aidoma celei a unui cor antic cu valențele lui oracular, ce prezic traiectoria fatală a zborului frânt.

Ultima etapă a evoluției filmului autohton – palpitanta epocă a restructurării și post-restructurării, etalează cu lux de amănunte supraviețuirea capacității etnice de a prefigura epilogul în prolog. Răbufnirea spontană a energiei creative, semnala (după „ruptura” din anii ’70–’80) o uimitoare continuitate artistică. Pe de alta parte, s-a reliefat pregnant o deschidere spre noi orizonturi, prin asimilarea unor viziuni moderniste și postmoderniste de esență apocaliptică, sau al celor desacralizate, înscrise în genurile reabilite: tragicomedia, utopia, drama, parabola filosofică. Germeii noilor sinteze artistice, fascinante prin unitatea contrariilor „arhaic–modern”, în care excela romantismul postmodernist al lui Nicolae Esinencu – promotorul metasimbolului ființial al abandonului insular, nu au avut sorti de izbândă, însă,

în contextul globalismului feroce, declanșând o criză identitară de o nemaivăzută intensitate, când sacramentalele întrebări *de unde vii și cine ești* au fost desconsiderate cu o vehemență barbară.

Referințe bibliografice:

1. Miagkova I. Studioul „Moldova-film”, dar și filmul moldovenesc. În: *Literatura și Arta*, nr. 51, 18 octombrie 1988.
2. Pollak M. Vena, 1900. O identitate rănită. Iași: Polirom, 1998.
3. Vodă Gh. O gură de aer cinematografic. În: *Literatura și Arta*, nr. 18, 24 martie 1993.

Ana-Maria Plămădeală
e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru
<https://orcid.org/000-002-5862-0624>

COORDONATE ESTETICE ȘI VALENȚE IDENTITARE ÎN CULTURA MEDIA

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.14>

Rezumat

Coordonate estetice și valențe identitare în cultura media

În articolul de față vom întreprinde un demers analitic și hermeneutic asupra a trei studii monografice semnate de cercetătorul Alexandru Bohanțov (Lupașcu-Bohanțov) – *Genuri și formate de televiziune* (2013), *Teatrul de televiziune, între canonul modern și formatul postmodern* (2019) și *Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova* (2023) – o trilogie, în fond, între constituentele căreia există anumite conexiuni de natură conceptuală, dar și unele corespondențe structurale și tematice.

Astfel, în cel dintâi volum autorul analizează ambiguitățile noționale și pragmatice ale unui tandem operațional în comunicarea mediatică actuală – „gen și format”, utilizat frecvent în mediile audiovizuale. Subiectele enunțate capătă materializări discursive exemplare în cea de-a doua lucrare, consacrată integral problemelor de poetică a teatrului și filmului de televiziune.

În sfârșit, volumul *Metamorfozele identității în cultura media* constituie o sinteză monografică în care – prin asocierea diverselor paradigme de cercetare – artefactele culturii mediatice din Republica Moldova sunt supuse unei analize complexe din perspectivă diacronică.

Cuvinte-cheie: gen versus format TV, teatru și film de televiziune, structură audiovizuală, poetica docudramei, morfologia neoteleviziunii, fenomenul identitar în cultura media, identități răpite, filmul tranziției, proiecții identitare în spațiul digital, identitate virtuală.

Summary

Aesthetic coordinates and identity valences in media culture

In the present article, we will undertake an analytical and hermeneutic research on three monographic studies signed by researcher Alexandru Bohanțov (Lupașcu-Bohanțov) – *Television genres and formats* (2013), *Television theatre, between the modern canon and the postmodern format* (2019) and *The metamorphoses of identity in the media culture of the Republic of Moldova* (2023) – a trilogy, between the constituents of which, there are basically certain connections of a conceptual nature, but also some structural and thematic correspondences.

Thus, in the first work, the author analyzes the notional and pragmatic ambiguities of an operational tandem in current media communication – “genre and format”, frequently used in audiovisual media. The stated subjects acquire exemplary discursive materialization in the second work, devoted entirely to the poetics of theater and television film.

Finally, the work *Metamorphoses of identity in media culture* constitutes a monographic synthesis in which – by combining various research paradigms – the artifacts of media culture in the Republic of Moldova are subjected to a complex analysis from a diachronic perspective.

Keywords: gender versus TV format, theater and television film, audiovisual structure, docudrama poetics, neo-television morphology, identity phenomenon in media culture, stolen identities, transition film, identity movies in the digital space, virtual identity.

Studiul monografic „Genuri și formate de televiziune” [2] aduce în atenția specialiștilor din domeniul comunicării și a publicului consumator de produse media, unele structuri audiovizuale mai insolite, vehiculate pe piața mediatică din primele două decenii după prăbușirea colosului sovietic (1991-2011). Examinând particularitățile acestor formate televizuale, cercetătorul a urmărit totodată inițierea eventualilor cititori în teoria și practica discursului audiovizual.

Autorul a pornit de la premisa că înțelegerea temeinică a fenomenului mediatic – modern și postmodern – presupune un alt nivel de pătrundere în configurația și intimitatea producțiilor TV, care să încorporeze cât mai multe exemple relevante, preluate din experiența unor importante canale de televiziune – atât de factură publică, cât și cu caracter comercial.

De aceea, aspectele pragmatice ale problemelor științifice abordate în volumul respectiv se re-

găsesc mereu în prim-plan, fiind utilizată metoda deconstrucției și analizei minuțioase a unor modele validate de specialiștii în cultura media, dar și de publicul receptor. Analizând conceptul de format (printre primii specialiști în comunicare din spațiul nostru de investigare!), autorul observă, judicios, că acest termen a înregistrat o „carieră” uimitoare și a devenit un cuvânt „la modă”, fiind utilizat în diverse domenii – diplomatie, business, psihologie, publicitate, sport.

Însă cele mai spectaculoase și neașteptate metamorfoze s-au produs în câmpul audiovizual, unde există chiar o anume „rivalitate ostentativă” între tradiționalul „gen” și atât de mediatizat „format”. Cercetătorul definește noțiunea în cauză, oferind claritatea necesară în această dispută terminologică.

Unii teoreticieni de marcă ai comunicării audiovizuale susțin că *formatul* este un instrument de tipul *modus operandi*, folosit mai curând în practică decât în teorie, iar sensul acestuia „se referă la caracteristicile unui program care îl fac unic” [1, p. 65]. Astfel, în practica mediatică internațională, un format de televiziune este o licență pentru a produce și a difuza o versiune națională a unui program audiovizual strain, protejat prin drepturi de autor, dar și de a utiliza numele respectiv. Spre deosebire de noțiunea de gen care, metaforic vorbind, „are deja o identitate de marcă” (Bignell & Orlebar), un format TV are statut juridic și comercial (chiar din faza de producție). În plus, realizatorii de programe pot să îmbine în structura compozițională a unui format de televiziune elemente caracteristice unor genuri diferite: publicistic, muzical, de divertisment etc.

Un compartiment inedit în economia studiului monografic „Genuri și formate de televiziune” este intitulat „Structuri hibride de spectacol audiovizual (teatru TV, film-spectacol, *teleplay*)”, în care autorul își exprimă dezacordul cu subtilul critic Alex. Leo Șerban, care într-un eseu de mici dimensiuni „Note despre film” (publicat inițial în prestigioasa revistă „Secolul 21”) scria că „Cinematograful s-a impus ca o artă prin excelență hibridă, amalgamând influențe diverse (literatură, plastică, filozofie și circ) și reorganizându-și, ciclic, propriul ADN. E ceea ce face să nu putem vorbi despre Cinematograf decât la plural. (...) Film era și ceea ce făceau frații Lumière, și ceea ce vedem astăzi la televizor” [7, pp. 18-19].

Alexandru Bohanțov exste de părerea că, mai degrabă, televiziunea este „o artă prin excelență hibridă”, întrucât există o serie întreagă de forma-

te cinematografice – producții oarecum sincretice de tipul film-spectacol, film-operă, film-concert etc. – care n-au căpătat consistență și amploare pe „marele” ecran, altfel spus, „destinul lor artistic” nu s-a împlinit pe fâgașul celei de a șaptea arte.

Cu alte cuvinte, nu este vorba de o operă cinematografică distinctă, de sine stătătoare, ci de o „transmutare semiotică” (sintagma aparține filmologului Dumitru Carabăț) a unui produs artistic din alt domeniu al artei. Spre exemplu, în procesul de adaptare a unui spectacol scenic (film-spectacol) este păstrat mai mult sau mai puțin intact conceptul regizoral al reprezentației teatrale, fiind utilizate cu o anume sobrietate mijloacele de expresie ale artei cinematografice.

Însă obiectul estetic care va lua naștere în urma acestei operațiuni structurale de natură audiovizuală nu mai aparține universului teatral propriu-zis, ci este un produs al culturii media. Altfel zis, poetica emisiunii-spectacol (de tip artistic) se regăsește într-o multitudine de profiluri (teatrul de televiziune, *teleplay*-ul, filmul și serialul documentar ori de ficțiune, docudrama etc.). Toate aceste chestiuni au fost abordate cu rigoare științifică și finalitate aplicativă în volumul „Teatrul de televiziune, între canonul modern și formatul postmodern” [5].

Caracterul inedit al acestei monografii este rodul unei munci migăloase de cercetare, dar și al unei viziuni originale de analiză și sinteză a materialului investigat, specifică demersului științific interdisciplinar. Aportul autorului devine și mai semnificativ în virtutea faptului că, în fond, este primul studiu monografic de anvergură în spațiul nostru cultural, axat integral pe studierea relațiilor complexe dintre arta milenară a teatrului și televiziune.

Elucidând poetica spectacolului de teatru TV în întreaga lui complexitate, autorul scoate în relief contribuția artelor tehnologice la edificarea acestuia, specificând totodată momentele artistice care îl particularizează, adică îl transformă într-o modalitate originală de comunicare artistică. Este oportun faptul că axul director pe care se sprijină argumentația este conferit de teoria și practica comunicării mediatice care, în ultimă instanță, îl ajută pe cercetător să fundamenteze o lucrare bine articulată, coerentă, cu certe finalități practice.

Pentru prima dată a fost conturat un tablou care reflectă obiectiv și veridic realizările teatrului de televiziune din Republica Moldova, nu în funcție de anumite criterii tematice, conjuncturale, ci din punct de vedere estetic, fiind incluse

nume de primă mărime ale artei noastre scenice (Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea), dar și cunoscuți realizatori de televiziune: Gheorghe Siminel, Gheorghe Revo, Ariadna Rudeaghina, Emil Nicula, Anatol Rusu, Nicu Scorpan, Vitalie Țapeș ș.a.

Capitolul final al lucrării – „Relația teatru/televiziune în spațiul audiovizual postmodern” – reia anumite estimări din secțiunile precedente, definind și mai pregnant fenomenul actual de teatralizare (show-izare) a culturii audiovizuale, desemnat de autor ca un proces de elaborare a producțiilor de televiziune, care, în plan conceptual, structural și stilistic, presupun o îmbinare organică a discursului publicistic cu procedee de natură scenică. Acest concept original al autorului este un câștig serios și merită a fi consemnat ca atare. Dacă se ia în considerare faptul că, actualmente, comercializarea producției audiovizuale a căpătat proporții deja îngrijorătoare, iar realizatorii TV pun în aplicare tot felul de stratageme facile pentru a câștiga cât mai multă audiență, devine și mai clar mesajul lucrării, oportunitatea ei în contextul de azi al culturii media.

Un lucru meritoriu ține de faptul că interferențele ideatice-estetice și sintezele artistice dintre teatru și televiziune au fost analizate în plan diacronic, fiind disociate limitele estetice ale genului respectiv și, în plus, este propusă o tipologie a spectacolelor de teatru TV. În baza unor exemple semnificative sunt decelate relațiile spațio-temporale ale spectacolului audiovizual prin prisma deosebirilor față de arta cinematografică: transmisiunea în direct și apelul la publicul intern ori extern în procesul de valorificare eficientă a conceptului de emisiune interactivă. O altă noutate metodologică se referă la poetica „punctului de vedere”, fiind puse în valoare valențele acestei categorii naratologice.

Ar trebui să mai adăugăm că multe dintre procedeele artei scenice contemporane sunt fructificate ingenios în programele de nonficțiune: telegenialul, emisiunile-concurs, nemaivorbind de spectacolele de divertisment. Cercetătorul observă, cu discernământul necesar, că anii '90 ai secolului al douăzecilea au consemnat trecerea la o nouă paradigmă în domeniul teatrului de televiziune, formatul actual de spectacol audiovizual, cu actori profesioniști, tinzând tot mai mult spre structura și stilistica filmului televizat, mai ales a serialului TV.

Actualmente, suflul autentic al teatrului se regăsește mai plenar în emisiunile aflate la frontiera dintre ficțiune și nonficțiune, cu precădere în pro-

gramele televizate în transmisiune *live*. Altă direcție în activitatea teatrului de televiziune ține de valorificarea universului scenic prin intermediul documentarului de cultură. În acest caz, metadiscursul îndeplinește multiple funcții (analitică, informativă, estimativă), capătă accente mai personalizate, dând naștere la o foarte prestigioasă secțiune din audiovizualul contemporan – televiziunea de autor.

Cu toate acestea, nu trebuie să trecem cu vederea faptul că producțiile de televiziune sunt circumscrise culturii de masă și ele urmează a fi apreciate ca atare. Fără a coborî prea jos ștacheta calității editoriale, este necesar că fie depășită viziunea puristă asupra culturii ca ansamblu valoric. Un exemplu concludent în acest sens ni-l oferă spațiul cultural britanic, în care breasla scriitoricească și artiștii teatrului „de scenă” au fost întotdeauna aproape de televiziune. De fapt, în epoca când televiziunea și noile media au bulversat, finalmente, spațiul cultural tradițional, literatura și teatrul, ca arte elitare, trebuie să-și modernizeze strategiile de comunicare cu publicul, inclusiv prin utilizarea canalelor audiovizuale.

O ultimă mențiune despre volumul doi al trilogiei se referă la o secțiune mai specială „Crize identitare și/sau identități prefabricate în cultura medi” care, volens -nolens, ne trimite cu gândul la studiul de sinteză monografică „Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova”, editat la finele anului trecut, în condiții grafice și poligrafice excelente, urmând să intre în vizorul analizei noastre punctuale, întrucât este centrat pe examinarea ambelor dimensiuni ontologice ale comunicării simbolice – estetică și identitară.

În fond, două sunt conceptele fundamentale pe care se sprijină această originală construcție livrescă – identitate și cultura media. Dat fiind faptul că noțiunile în cauză sunt pluridimensionale, încărcate de sensuri multiple, ele trebuind să fie definite și „îndosariate” în cadrele teoretice, autorul a apelat la nume de primă mărime din domeniile respective (Edgar Morin, Douglas Kellner, Umberto Eco, Neil Postman, Régis Debray ș.a.), identificând multe formule plauzibile: „Noțiunea de identitate comportă numeroase conotații și nu poate fi circumscrisă unui domeniu științific anume, fiind abordată de filosofie, psihologie, sociologie, antropologie, psihologia socială, mediologie (...)

Identitatea e determinată de un sistem de reprezentări prin care actorul social își construiește propria istorie, își articulează propriul destin. (...)

Identitatea este un construct dinamic ce implică o multitudine de acte de comunicare și o structură socială a idoma spațiului public în care entitatea dată se manifestă, dezvăluind indiciile unor proiecte existențiale manifeste ori latente, stiluri de viață definitorii ale ființelor umane, iar mass-media a oferit dintotdeauna un context favorabil reprezentărilor identitare, fiind dominată, la ora actuală, de televiziune și noile media (de rețelele sociale, îndeosebi) (...)

Mecanismele de atracție și seducție vehiculate în cultura media de azi creează un spectacol încontinuu, impulsionează și modelează schimbarea sistemelor de referință ale actorului social (individual ori colectiv) și, astfel, capătă contur noile dimensiuni identitare” [4, pp. 10-11].

Analizând identitatea de-a lungul timpului, autorul relevă că în societățile tradiționale identitatea individului era una stabilă, fiind predeterminată în bună măsură de un rol social aproape invariabil. În timpurile moderne, conștiința de sine a individului manifestă caracterul de construct al identității, faptul că ea poate fi modificată ori ajustată în sensul dorit prin acte de voință. Modernitatea se rezumă la un neconținut proces de reînnoire a vechilor valori culturale.

Problema identității în postmodernitate este pusă într-o legătură strânsă cu stilul de viață, cu procesul de creare a unei imagini favorabile, la făurirea căreia rolul mass media este unul covârșitor. În perioada postmodernă se produce o fragmentare a personalității. Starea de incertitudine privind viitorul îl determină pe individul postmodern să-și canalizeze resursele spre experiența concretă a vieții cotidiene, trăită la modul intens – Aici și Acum.

Valențele semantice ale conceptului de imagine s-au diversificat. Noțiunea respectivă desemnează un artefact mediatic menit mai degrabă să atragă publicul decât să reproducă realitatea propriu-zisă. Unul din sloganurile postmodernității a devenit „sunt văzut, deci exist”. Reflecțiile autorului se pliază perfect cu cele ale cercetătorului american Douglas Kellner, un nume frecvent citat în rândul teoreticienilor critici care s-au aplecat, cu acribie și mare putere de convingere, asupra fenomenului mediatic: „Identitatea postmodernă se constituie teatral prin asumarea de roluri și construirea unei imagini. În vreme ce identitatea modernă se centra în jurul profesiei, funcției din sfera publică (sau din familie), identitatea postmodernă se centrează în jurul timpului liber, a înfățișării, imaginii, a sferei consumului” [3, p. 288].

Cultura media este un fenomen deopotrivă tehnologic, industrial, sociologic, cultural și comercial, de aceea producțiile ei trebuie să fie raportate în permanență la contextul sociocultural în care ele au fost/sunt create. Artefactele culturii media (presa tipărită, editarea de carte, radio/TV, fotografia și filmul, noile media) sunt abordate în mod diferit de către producătorii și creatorii de bunuri simbolice: ca arte tehnologice (mai nou, digitale) ori industrie a divertismentului, o formă de business sau instrument politic (de manipulare).

În viziunea cercetătorului Alexandru Lupășcu-Bohanțov, dintre perspectivele științifice care oferă șanse reale în investigarea complexă a structurilor polifonice ale culturii media merită menționată, în primul rând, celebra Școală de la Frankfurt (teoria critică), mai ales prin acreditarea conceptului de industrie culturală – o paradigmă destul de operațională și la ora actuală.

În al doilea rând, Studiile Culturale Britanice care au propus modelul de cercetare propriu-zisă a textelor media, dar și a modurilor de producere a acestora, a genurilor redacționale utilizate, a textului, intertextului și contextului, întrucât textele sunt considerate a fi multidimensionale, iar publicul consumator construiește o versiune proprie, un sens specific diferit de cel sugerat de produsele culturii media. Indivizii preiau, dezbat și reconstituie semnificațiile mesajelor culturii media. „Textele sunt făcute de cititorii lor”, afirma tranșant savantul Stuart Hall atunci când a definit diversele tipuri de interpretare.

Nu mai puțin importantă, în viziunea noastră, este ideea autorului acestui studiu monografic de a utiliza categoriile mediologice identificate de către celebrul filozof și politician francez Régis Debray, care a împărțit istoria culturii universale în trei mari etape: *logosfera*, *grafosfera* și *videosfera*. Are perfectă dreptate cercetătorul nostru când afirmă că mediologia este capabilă să ne pună la dispoziție instrumentele potrivite întru a aborda dintr-o nouă perspectivă științifică conexiunile dintre mediile de comunicare și conținuturile culturale ale acestora, redimensionând relațiile dintre cultură, ideologie, politică etc.

Menționăm câteva din axele tematice reprezentative (compartimentele-cheie) ale acestui volum de autor: 1) „Fenomenul identitar în cultura mediatică din perioada „dezghețului” ideologic”; 2) „Identități în derivă și false reprezentări identitare în anii constrângerilor ideologice”; 3) „Creatorii de bunuri simbolice față în față cu politicile editoriale reducionistas ale regimului totalitar”; 4) „Configu-

rații ale discursului identitar în contextul mișcării de renaștere națională a basarabenilor”; 4) „Resurrecția memoriei și regăsirea identității de sine în cultura media”; 5) „Drama deznădăcinării forțate și a identității răpite în artefactele culturii mediatice”; 6) „Filmul tranziției: identități în ruptură și hibridizări identitare”; 7) „O triadă cu rădăcini tehnoculturale: *homo legens*, *homo videns* și nativii digitali etc.

Câteva aprecieri punctuale:

1. Dimensiunile identitare ale artefactelor culturii media din spațiul autohton (producția de carte, presa culturală, filmul și televiziunea) au fost cercetate din perspectivă diacronică și în contexte diferite – de ieri și de azi;

2. Expunerea capătă adesea alternanța mon-tajului paralel: textul cu caracter științific (predominant în economia lucrării) se asociază cu cel eseistic sau cu valențele expresive ale publicisticii culturale, generând o dinamică captivantă a întregului discurs, axat și pe elaborarea de succinte repere pentru anumite studii de caz relevante;

3. Primul capitol este consacrat fenomenului identitar al culturii media din anii '60 ai sec. XX, când substanța de fond a identității naționale în artele noastre (literatură, teatru și cinematografie – filmul de ficțiune și cel documentar, ca elemente de bază ale culturii mediatice) s-a manifestat în toată plenitudinea;

4. Al doilea capitol prezintă cinci profiluri de creație ale unor regizori reprezentativi de la studioul „Telefilm-Chișinău”, fiind relevat faptul că în procesul de elaborare a narațiunilor audiovizuale era subestimat rolul *viziunii regizorale* asupra materialului de viață, fiind privilegiat, în schimb, conținutul ideologic al textului filmic;

5. Discursul identitar capătă amploare în contextul Mișcării de renaștere națională a basarabenilor, când se produce o resurrecție a memoriei și a regăsirii identității de sine în cultura media;

6. Exemplele care au marcat „Schimbarea la față a filmului documentar” (mai ales, datorită liderilor generației șaptezeciste – regizorii Vlad Druc și Mircea Chistrugă) sunt însoțite de „Succinte excursuri de ordin teoretic”;

7. Subcapitolul „Drama deznădăcinării forțate și a identității răpite în artefactele culturii mediatice” a căpătat consistență și prin faptul că studiile de caz acoperă atât media tipărită, cât și artele audiovizuale (cinema/TV);

8. Ideea de rezistență prin cultură este explorată ca *strategie identitară* în textele literare, literatura de frontieră, producțiile de film și televiziune;

9. Fiind o lucrare consacrată metamorfozelor identității, acest concept flexibil a fost examinat și în contextul globalizării mediatice;

10. Monografia este conectată la noile achiziții de ordin teoretic (din spațiul cultural românesc, în primul rând). Este vorba de conceptele *identitate virtuală*, *identitate falsă* și *creativitatea inteligenței artificiale*.

Lucrarea cercetătorului Alexandru Lupașcu-Bohanțov constituie prima sinteză monografică din Republica Moldova, care elucidează coordonatele estetice și valențele identitare ale culturii mediatice, creațiile căreia sunt analizate prin asocierea diverselor paradigme de cercetare și punerea în practică a unor concepte inter- și transdisciplinare, oferind perspective științifice mai profunde în investigarea aspectelor inedite și polifonice ale culturii media, facilitând astfel o înțelegere mai complexă a acesteia. Studiul de sinteză monografică „Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova” este realizat într-o elevată tradiție academică și își va certifica utilitatea pentru cinești și oamenii de televiziune, dar și pentru publicul larg, întrucât discursul acesteia este unul accesibil și se sprijină pe numeroase exemple relevante. Volumul a fost lansat în cadrul Salonului Internațional de Carte BOOKFEST 2024, la care Republica Moldova a fost invitat de onoare (29 mai – 2 iunie 2024).

Referințe bibliografice:

1. Bignell J., Orlebar J. Manual practic de televiziune. Iași: Editura Polirom, 2009.
2. Bohanțov A. Genuri și formate de televiziune. Chișinău: C.E.-P. ULIM, 2013.
3. Kellner D. Cultura media. Iași: Editura Institutul European, 2001.
4. Lupașcu-Bohanțov A. Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova. Chișinău: Editura Epigraf, 2023.
5. Lupașcu-Bohanțov A. Teatrul de televiziune, între canonul modern și formatul postmodern. Chișinău: Editura Epigraf, 2019.
6. Morin E. Paradigma pierdută: natura umană. Iași: Editura Cartea Românească Educațional, 2021.
7. Șerban Alex. L. De ce vedem filme: et in Arcadia Cinema. Iași: Editura Polirom, 2006.

Dumitru Olărescu

e-mail: olarescu.dumitru@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

Violeta TIPA

IMAGINEA FÂNTÂNII ÎN FILMELE INSPIRATE DIN OPERA LUI ION CREANGĂ

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.15>

Rezumat

Imaginea fântânii în filmele inspirate din opera lui Ion Creangă

Fântâna este elementul indispensabil al vieții comunității, deoarece apa este simbolul vieții. Evident că fântâna/izvorul au intrat în tradițiile și cutumele populare, începând cu ritualul înălțării ei până la mulțimea de semnificații. Fântâna este desemnată ca un loc semnificativ al întâlnirilor și despărțirilor, centru de regenerescență. De-a lungul secolelor imaginea fântânii a obținut un caracter polifuncțional, fiind utilizat și imortalizat în toate genurile de artă populară și profesionistă, inclusiv în film.

În filmografia moldovenească diversele semnificații/motive ale apei le regăsim atât în peliculele documentare, cât și în cele de ficțiune. Ne vom referi la motivul imaginii fântânii în filmele-povești, în special, la cele inspirate din opera lui Ion Creangă, precum: *De-aș fi... Harap Alb* (1965), *Maria Mirabela* (1981) și *Rămășagul* (1986) – toate în regia lui Ion Popescu-Gopo; *Se caută un paznic* (1965) după scenariul lui Vlad Ioviță și regia lui Gheorghe Vodă ș.a.

Cuvinte-cheie: film de ficțiune, film-poveste, fântână, Ion Creangă, Ion Popescu-Gopo, Vlad Ioviță.

Summary

The image of the well in the films inspired by Ion Creangă's works

The well is the indispensable element of community life, because water is the symbol of life. Obviously, the well/the spring has entered into popular traditions and customs starting with the ritual of its construction to the multitude of its meanings. The well is designated as a significant meeting and parting place, a center of regeneration. Over the centuries, the image of the well has acquired a poly-functional character being used and immortalized in all genres of popular and professional art, including in films.

In Moldovan filmography, we find the various meanings/motifs of water in both documentary and fiction films. We will refer to the motif of the image of the well in the fairy-tale films, in particular, those inspired by the works of Ion Creangă, such as: *De-ași fi... Harap Alb/If I were Harap Alb...* (1965), *Maria Mirabela* (1981) and *Rămășagul/The bet* (1986) - all directed by Ion Popescu-Gopo; *Se caută un paznic/A guard is wanted* (1965) based on the screenplay by Vlad Ioviță and directed by Gheorghe Vodă etc.

Keywords: fiction film, fairy-tale film, well, Ion Creangă, Ion Popescu-Gopo, Vlad Ioviță.

Apa este unul dintre cele patru elemente esențiale ale vieții, prezente în miturile cosmogonice universale. Respectiv va trece, prin intermediul izvorului/fântânii, prin toate legendele și poveștile populare ale lumii, inclusiv prin cele două semnificații ale sale – apa vie (ce devine o forță tămăduitoare, ascunzând elemente de mister și de sprijin divin) și apa moartă, care doar împreună își fac efectul benefic.

Totodată Fântâna/izvorul a intrat în lumea patriarhală/rurală ca un element indispensabil al vieții. Fântâna devine un loc semnificativ pentru comunitate. Concomitent cu valoarea sa materială, ea este și una simbolică, inclusă în mai multe tradiții populare ce țin de fântână.

Or, Fântâna este nelipsită în tradițiile și cutumele populare, începând cu ritualul înălțării ei până la mulțimea de semnificații. E arhetipul tuturor legăturilor: ochiul deschis spre ceruri, precum și spre centrul pământului. În afară de faptul că fântâna, prin apa sa, este un simbol al vieții, mai este desemnată ca un loc semnificativ al întâlnirilor și despărțirilor, al tradițiilor și ritualurilor. De-a lungul secolelor, imaginea fântânii a obținut un caracter polifuncțional, fiind utilizat și imortalizat în toate genurile de artă populară și profesionistă. Semnificațiile fântânii se întâlnesc și în Cartea Cărților: în Cartea lui Iov se vorbește despre Izvorul înțelepciunilor (Cap. 28), dar „Pământeanul nu cunoaște calea către

ea, căci ea nu se găsește pe meleagurile celor vii” (Cap. 28: 13). Or, „Înțelepciunea este un izvor de viață pentru cine o are” (Pildele lui Solomon: Cap. 17: 22).

Și în spiritualitatea românească, fântâna este mai mult decât apă, ea este și un simbol al vieții, căci „săparea unei fântâni este un rit de expiere a păcatelor și una dintre cele mai importante binefaceri: «Dacă faci o fântână, atunci până la al nouălea neam ai pomană»” (Voronca) [5, p. 59].

Fântâna – o urmă pe pământ. Astfel, „numeroase practici premaritale, maritale, ceremonii de fecunditate, ca și obiceiurile legate de săparea unei fântâni sau de întreținerea ei atestă sacralitatea fântânii în cultura tradițională românească” [Ibidem]. Nu întâmplător țăranul a tins mereu să-și sape fântâna proprie, fiind și o urmă lăsată pe pământ, în memoria lui.

Deși sloganul cunoscut al împlinirii existenței omului pe pământ presupune a ridica o casă, a sădi un pom, a crește un copil, la aceste trei lucruri inevitabile, stabilite pentru o viață de om, țăranul mai considera și ridicarea unei fântâni – de-a avea alături de casă, masă și apă. Cu săpatul fântânii s-a format și un întreg ritual de la găsirea locului pentru fântână și până la scoaterea primei ape. Însăși ieșirea la fântână după apă devine un întreg ritual, nemaivorbind că aici se întâlnesc gospodinele și gospodarii să discute despre viață, dragoste, despre moarte.

În acest context, a devenit tradiție ca fântâna/izvorul să preia numele stăpânului, a celui care a ridicat-o sau în memoria unei personalități. Spre exemplu, multe fântâni au rămas să dăinuie prin numele celor care le-au fost dedicate (Izvorul lui Eminescu, Recea, Râșcani); Fântâna lui Ștefan cel Mare (Pătrăuți, Suceava) ș.a. Deseori numele fântânii se asociază cu diverse legende, precum ar fi Fântâna Cadânei de lângă Lipnic, raionul Ocnița, localitate renumită prin faptul că aici a avut loc bătălia de la Lipnic (1469), în care Ștefan cel Mare i-a înfrânt pe tătari. Iar legenda fântânii ne povestește despre o frumoasă fată care, dorind să scape de urmărirea unui turc și de viața în haremul lui, se aruncă în fântână.

Fântâna este locul întâlnirilor și despărțirilor, or „întâlnirea de lângă fântână fiind un topos mitologic și folcloric” [Ibidem], prezent în legendele biblice, în miturile grecești, în folclorul diverselor popoare, cântată în balade și doine, întâlnite și în creația scriitorilor.

Motivul fântânii/izvorului ca locul întâlni-

rii îndrăgostiților se regăsește în poeziile de dragoste ale poezilor. Izvorul este locul îndrăgit din poezia lui Mihai Eminescu: „Vino-n codru la izvorul/Care tremură pe prund.../ (...) Vom fi singuri-singurei...” (*Dorința*) [4, p. 78]; sau: „Hai în codru cu verdeață,/ und-izvoare plâng în vale... (...) Acolo-n ochi de pădure, / Lângă balta cea senină/ Și sub trestia cea lină/ Vom șede în foi de mure...” (*Floare albastră*) [4, p. 59].

În *Fântâna* lui Vasile Alecsandri se întâlnește o „sprintenă româncă” cu un drumeț: „...Iată, ajunge la fântână, ș-acolo se întâlnește / C-un drumeț din lumea-ntreagă, care lung la ea privește, / Apoi cumpăna o pleacă, apoi scoate la lumină / Și vecinei sale-ntinde o cofiță, albă, plină” [1].

Pentru Alexandru Macedonski, *Fântâna* este locul unde se retrage eroul liric din atmosfera apăsătoare a orașului: „Cunosc o fântână pe valea umbrită/ Un grangur de aur cântând m-a-ndemnat/ S-adorm între frunze de plopi și răchită,/ Să uit de orașul în care-am oftat” [8, pp. 74-75].

Observăm așadar că Fântâna/izvorul în cele mai dese cazuri devine locul întâlnirilor și despărțirilor și e cel mai răspândit motiv al fântânii ce persistă în creația scriitorilor.

În „toate basmele lumii se vorbește despre o fântână miraculoasă, vindecătoare, întremătoare a trupului și întăritoare a spiritului. Dintr-o asemenea fântână poate curge lapte, miere, vin etc.” [5, p. 59]. Tot în povești întâlnim fântâna ca loc de trecere dintr-o lume în alta, ea făcând legătura cu centrul pământului. Fântâna este trecerea dintr-o lume în alta și în povestea *Fântâna fermecată* a Fraților Grimm, în care cele două fete prin fântână ajung în spațiul de dincolo. Iar în poveștile populare moldovenești fântâna/izvorul cu apa vie și apa moartă aproape că nu lipsește, ajutând eroul în biruința asupra forțelor rele.

Multe dintre legende au stat la baza operelor literare. Printre cele mai populare opusuri este legenda lui Narcis, care s-a îndrăgostit de imaginea sa reflectată în apa unui izvor. Din antichitate se inspiră și Vasile Alecsandri, scriind drama *Fântâna Blanduziei*. Renumită pentru puterile sale miraculoase, Fântâna este în centrul acțiunilor dramatice, locul unde se întâlnesc și se despart personajele. La fel, la fântână are loc deznodământul poemului *Fântâna din Bahcisarai* de Aleksandr Pușkin. În contextul legendelor care au stat la baza operelor artistice, amintim și de filmul *Izvorul fecioarei* (1960) al lui Ingmar Bergman, bazat pe o legendă medievală.

Apa, prin imaginea fântânii/izvorului, este prezentă și în artele audiovizuale, atribuindu-i-se cele mai diverse funcții. Ne propunem să valorificăm aceste imagini în cinematografie.

Motivul fântânii a fost abordat destul de larg de către cercetătorul Dumitru Olărescu [9, pp. 43-48], care își propune să elucideze fenomenul poetic al filmului de nonficțiune moldovenesc prin apelarea la „motivele mitologice și arhetipuri, descendente din legendele biblice, din miturile fundamentale și baladele populare”. Evident că semnificațiile fântânii sunt puse în corelație cu rezonanțele biblice, cu ideile filosofice (C.G. Jung, Lucian Blaga), creația scriitorilor (precum Federico Garcia Lorca, Ion Creangă), a artiștilor plastici (Leonardo da Vinci, Constantin Brâncuși) etc. În filmografia moldovenească, simbolul apei cel mai evident se manifestă în pelicula documentară *Fântâna* (1966) a regizorului Vlad Ioviță, „pe care l-au interesat și semnificațiile, și dramaturgia spectacolului înălțării Fântânii” [9, p. 90]. Iar în filmul *Neam de fântânari* (1982) al lui Mircea Chistrugă, se pune accentul „pe destinul meșterilor fântânari, acordând o anumită atenție și semnificațiilor Apei și Pietrei” [Ibidem].

Fântâna, componentă a gospodăriei tradiționale. În filmele de ficțiune, fântâna, în primul rând, întregeste imaginea satului/localității unde are loc acțiunea, căci „satele care nu au fântâni sunt nesociabile, timide, mici la suflele (...) Satul fără fântână este închis” [6, p. 11]. În marea majoritate din filmele naționale fântâna sau izvorul sunt mai mult sau mai puțin vizibile, fiind atât în prim plan, cât și pe planul doi-trei. Fântâna este prezentă în funcția ei de bază, ca element indispensabil al vieții comunității (un punct de întâlnire al vecinilor) sau ca element aparte al gospodăriei particulare. În film, adesea putem urmări personajele mergând la fântână, scoțând apă sau întorcându-se cu gălețile pline. Lângă izvor/fântână este locul unor evenimente nodale în dramaturgia filmului, în viața personajelor sau al drumului de devenire al eroului.

În pelicula *Baladă haiducească* (1958, regie Mihail Kalik), în gospodăria lui Grigore Lelikovski, alături de fierărie, lemnărie există și o fântână, unde o întâlnim prima dată pe Iustinia care vine după apă și se întâlnește cu Tudor Tobultoc, un tânăr îndrăgostit de fată. Această scenă de întâlnire a celor doi tineri o urmărește Lelikovski și, ațâțat de boierul Mârza, o acostează pe Iustinia. Faptul acesta va deveni motivul altercațiilor și in-

triga filmului. Astfel că, în al doilea rând, fântâna va deveni locul nu doar al întâlnirilor, ci aici își are originea și intriga.

Un loc aparte îl constituie fântânile plasate la răscruce de drumuri sau undeva în câmp, pentru potolirea setei călătorilor rătăciți. În filmul *Ultima lună de toamnă* (1965, regie Vadim Derbeniov) este prezentată o fântâna părăsită din câmp, ridicată cândva, demult, de către bătrânul Tată (personajul principal), care acum e uitată de lume, ca un simbol al trecerii timpului și schimbului de valori.

Cu totul alte semnificații le au imaginile fântânii/izvorului în filmele-povești, inspirate din folclor. Astfel, filmul *Tinerețe fără bătrânețe* (1968) de Elisabeta Bostan este o „chintesență a poveștii populare” (Tudor Caranfil), culese din folclorul românesc de Petre Ispirescu. Aici Făt-Frumos, în drumul său lung și cu multe obstacole, este nevoit să curățe fântâna pustiită a Babei Cloanța, ca să salveze calul de la moarte. Dar, cel mai semnificativ izvor din împărăția *Tinereții fără bătrânețe* spre care a mers Făt-Frumos, trecând prin atâtea încercări, este cel al „plângerii și al dorului”, din apa căruia nu trebuia să bea niciodată. Căci odată ajuns pe tărâmul mult râvnit, el, care atâtea a văzut și a reușit să învingă forțele răului, nu se va abține de a nu bea și din acel izvor, ispita căruia nu va putea să-l domine. Din el apoi va bea cu bună cunoștință și fata împăratului, devenind pământeană, pentru a cunoaște dorul și jalea...

În filmul *Făt-Frumos* (1977, Moldova-film, regie Vlad Ioviță, pictor-scenograf Constantin Bălan), creat în baza poveștilor populare, descoperim un spațiu organizat din elementele vieții tradiționale, începând de la costumul pe care îl poartă personajele până la casa în stil național. Nu lipsește din acest peisaj nici fântâna. Pe colacul ei sta mama lui Făt-Frumos, depănându-i firul vieții și așteptându-și fiul care are menirea de a lupta cu forțele negre. Prins în mrejele Babei Hârca, este trimis după apă vie în Valea Izvoarelor. Și Făt-Frumos, fiind orb, din numeroasele izvoare care-l îmbie cu apa lor, o va alege pe cea vie... Ulterior, acea apă vie îl va readuce la viață.

În continuare vom cerceta caracterul poli-funcțional al imaginii fântânii în filmele-povești inspirate din opera lui Ion Creangă, precum: *De-aș fi... Harap Alb* (1965), *Maria Mirabela* (1981) și *Rămășagul* (1986) – toate în regia lui Ion Popescu-Gopo și *Se caută un paznic* (1965), regia lui Gheorghe Vodă.

În filmul inspirat din basmul *Ivan Turbincă – Se caută un paznic* (1967) după scenariul lui Vlad Ioviță, apa apare în mai multe ipostaze. Autorii recurg la motivul apei, conferindu-i cele mai diverse funcții. În primul rând, coborârea lui Dumnezeu (actorul Sandri Ion Șcurea) cu Sf. Petru (actorul Ion Ungureanu) din Rai are loc prin mare – ca o trimitere la ideea că viața a ieșit din apă (totul se naște din apă și din Duh); duo, este schimbul de spații, un hotar de trecere dintr-o lume în alta, iar ieșirea din apă semnifică schimbarea identității: ei vor fi în pielea muritorilor de rând, simțind căldura și setea provocată de secetă.

În acest context este și procesiunea cu rugăciune spre ceruri pentru ploaie – apa ca forță regeneratoare, iar la polul opus este apa ca forță distrugătoare – prin ploaia care a inundat casa omului mut și a distrus-o.

Alt motiv este fântâna ca loc al întâlnirilor: la fântână se reîntâlnesc cele două fețe sfinte – Dumnezeu și Sf. Petru – cu Ivan (actorul Mihai Volontir), unde îi fac propunerea de a păzi porțile Raiului și-i blagoslovesc *turbinca*. Prima întâlnire are loc pe un pod, la fel, lângă apă, unde Dumnezeu îi demonstrează lui Sf. Petru bunătatea lui Ivan.

Or, istoria lui Ivan începe cu blagoslovirea turbincii de către Dumnezeu și acest moment autorii filmului îl plasează semnificativ lângă o fântână – ca o re-facere a personajului, re-devenirea soldatului Ivan în *Ivan Turbincă...*, asemenea celei lui Harap Alb. Tot aici, pe planul doi, îl avem pe Michiduță (actorul Mihai Curagău), care apare din fântână și în fântână dispăre, ducând vestea despre Ivan în Iad. În apele râului aruncă Ivan siriul cu Moartea să fie *după apa Sâmbetei* și să nu se mai întoarcă.

Creația lui Ion Creangă a fost mereu în atenția regizorului român Ion Popescu-Gopo, care își propune să valorifice în limbaj cinematografic toate poveștile scriitorului. Prima sa adresare la creația crengiană s-a materializat în filmul *De-aș fi... Harap Alb* (1965), o adaptare modernă a basmului după formula *basmului în basm*. Într-un interviu, Gopo, a comentat ideea filmului: „am construit o poveste secundă, pe sub aceea a lui Creangă, sondând în toate părțile, pentru a descoperi de unde vin firele basmului care nu-i deloc atât de simplu cum pare. Și mai sunt și alte noduri foarte complicate, încifrate, ermetice aproape prin semnificațiile lor, cum se întâmplă și în celelalte povești ale humuleșteanului...” [10, p. 28].

În film, pentru prima dată, imaginea fântânii apare pe drumurile pustiite, pentru a potoli setea drumeților, fiind o completare a poveștii: „Și apoi, pe vremile acele, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de astăzi. Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămânea până la moarte...”¹. Iar solul, ce aduce carte din partea Împăratului Verde, este lovit cu arcușul anume la fântână, când s-a apropiat să-și potolească setea.

Chiar prima încercare la care sunt supuși fiii de către Crai are loc la un pod deasupra apei. Mezinul (actorul Florin Piersic), prin firea sa diferită de cea a fraților lui, va trece pe lângă pod, prin apă, primind parcă prima porție de regenerare a spiritului. Trecând prima încercare, el este blagoslovit de tatăl său la drum lung și primejdios.

Întâlnirea cu Spânul (actorul Cristea Avram) are loc și ea la apă, unde se oprește fiul craiului să se răcorească... Or, feciorul de crai la început e convins că în apa lacului se reflectă imaginea lui, o reflectare a eu-lui: „Credeam că sunt eu..”, îngână Fiul craiului, când din apă iese Spânul. „Poate și ești tu...” – îi răspunde Spânul, care este chiar o oglindire „schimonosită” a fiului de Crai. Asemenea reflectare Vasile Lovinescu o comentează în felul următor: „Spânul reprezintă pe *Principium Individuationis*, Egoismul Radical, egoismul pentru egoism, prezent în fiul de Crai ca în toți oamenii, și care trebuie ros pentru ca posibilitățile universale ale eroului să fie descătuse, producându-i apoteoza finală” [7, p. 300].

Semnificativă apare fântâna unde este ademenit fiul craiului de către Spân. Iată cum descrie Creangă fântâna: „...mai merg ei oleacă înainte, până ce ajung într-o poiană, și numai iaca ce dau de o fântână cu ghizdele de stejar și cu un capac deschis în lături. Fântâna era adâncă și nu avea nici roată, nici cumpănă, ci numai o scară de coborât până la apă...” [3 p. 109]. În film, regizorul modifică șiretlicul Spânului printr-o încăierare, în urma căreia fiul Craiului cade în fântână. Iar Spânul îi amintește cu sarcasm și răutate: „De ce te-ai păzit, de aceea n-ai scăpat...”. Și doar jurând credință Spânului va fi eliberat din fântână. În acest context, Lovinescu compara fântâna cu un *uter*, căci „fântâna este matricea miracolelor transmutațiilor” [7, p. 310] din care fiul de Crai iese transformat într-o nouă identitate. Astfel, *fântâna devine un Centru de regenerare*, căci „A te cufunda

în apă și a ieși din ea fără a te dizolva total (...) înseamnă a te întoarce la origini, a-ți regăsi obârșia într-un imens rezervor de potențial, trăgând de acolo forțe noi...”. Mezinul craiului (care încă n-are nume – este numit „cel mic”), deși, cunoaște „povestea pe din afară” [2, p. 208], totuși cade în cursa Spânului și din fântână de acum iese în alt chip – de Harap Alb.

În povestea originală mai întâlnim izvorul la care vine cerbul să se odihnească, despre care Lovinescu scrie: „cerbul așezat lângă un izvor de apă simbolizează suflul însetat după apa Eternității...” [7, p. 338]. Iar în deznodământul poveștii lui I. Creangă, când Fata Împăratului Roș indică la adevăratul nepot al Împăratului Verde, Spânul îl lovește cu paloșul și-i zboară capul lui Harap-Alb. Atunci Fata Împăratului „repede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjură de trei ori cu cele trei surcele de măr dulce, toarnă apă moartă să stee sângele și să se prindă pielea, apoi îl stropes-te cu apă vie și atunci Harap-Alb îndată învie...” [3, p. 148]. Regizorul mai revine la imaginea apei, când are loc întâlnirea lui Harap-Alb cu fata împăratului Roș, și aici el va cădea în apă.

În pelicula *Rămășagul* (1984), o fantastică abordare a poveștii *Punguța cu doi bani*, fântâna este locul unde se desfășoară mai multe acțiuni. Motivul fântânii /apei este unul principal în acest film, imaginea ei va fi prezentă pe întreg parcursul lui. În primul rând, Fântâna este o componentă a gospodăriei tradiționale, care desemna și un nivel social mai înalt al gospodarului. În film, Moșneagul și Baba locuiesc în târg, având în gospodărie o fântână, în care Moșul (actorul Ion Lucian) încearcă să-și ascundă punguța cu bănuți.

La fântână are loc întâlnirea celor doi îndrăgostiți: a fetei circarului furios (actrița Anca Mi-hăescu) cu muzicantul (actorul Radu Gheorghe). Seara, muzicantul o va ademeni pe fiica circarului la fântână, unde îi va face declarație de dragoste prin sentimentală melodie *Dac-ai ști cât te iubesc*. Astfel regizorul, prin introducerea viitorului șlagăr, interpretat de Mirabela Dauer în duet cu Aurelian Andreescu, creează un întreg episod la fântână.

În fântână nimerește cocoșul de tinichea, după ce a înghițit toți banii tâlharilor. Căderea cocoșului se asociază cu o „călătorie infernală”. Or, prin „călătoriile infernale (...) trebuie să treacă toți eroii solari, fie sub figura omenească, fie sub o mască adecvată” [7, p. 100]. Căci numai trecând această încercare el își va (re)căpăta identitatea sa

originală. În finalul filmului, Zâna bună, fermecată (cântăreața Angela Similea), îi redă chip de om aceluia cocoș.

După cum menționează istoricul și criticul literar Vasile Lovinescu: „În sfârșit, există și un aspect superior al simbolismului apelor și, în acest caz, puțul este fântâna în care se ascunde tradițional *Adevărul*, fiindcă, „in fonte Veritas”, după vechiul adagiu; cocoșul și-o însumează, asimilând-o vital prin coborâre în adâncuri și îngurgitare. Această „catalază în fântână” e simbolic identică cu coborârea lui Harap-Alb în fântâna Spânului” [7, p. 105].

În film, cocoșul din fântână nimerește în mare pe care, la fel, o seacă, încât vietățile maritime sunt pe cale de dispariție. Pentru a intensifica acest proces, regizorul recurge și la dispariția vinului din pahar, apoi a celui din sticlă. Atunci când dispare vinul din pahar și apa din sticlă, Zâna bună, fermecată, merge, deghizată într-o bătrânică, la fântână, pentru a afla ce s-a întâmplat. Aici, lumea adunată discută despre cocoșul care, aruncat în fântână, a băut toată apa... În așa fel, fântâna mai are și o altă funcție – *loc al schimbului de informație*.

În *Rămășagul* toate acțiunile nodale ale filmului se desfășoară la fântână, unde la finele poveștii se adună personajele implicate în fabulă. Gopo propune un happy-end total: Zâna bună, fermecată, le îndeplinește dorințele tuturor personajelor. Iar pe cocoș îl așteaptă o transformare imprevizibilă: „Pintenatul pentru faptă merită să fie om și, de-o fi să umble creangă, să-l numiți – ION”². Astfel, cocoșul își recapătă identitatea, împlinindu-le și dorința celor doi bătrâni, care nu-și împlinise viața.

Revenind la opera lui Ion Creangă, amintim și de fântâna din *Povestea porcului*. Anume la fântână, la acest „puț al adevărului”, stă fata de împărat cu darurile supranaturale ale celor trei surori – Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri și Sfânta Duminică, care îi vor ajuta să petreacă noaptea în odaia lui Făt-Frumos.

În povestea crengiană *Fata babei și fata moșneagului* fântâna din drumul fetelor, care roagă să fie îngrijită, își are forțele sale magice. Fata moșului culege roadele, căci „fântâna grijită de dânsa era plină până-n gură cu apă limpede, cum îi lacrima, dulce și rece, cum îi gheața. Și pe colacul fântânii erau două pahare de argint, cu care a băut ea apă până s-a răcorit” [3, p. 154]. Criticul literar Vasile Lovinescu, analizând povestea „Fata babei

și fata moșneagului”, comentează semnificațiile acelor daruri oferite de fântână: „cupa și argintul fiind două simboluri ale perfecțiunii pasive, deci ale feminității, adecvate deci fetei, fecioarei al cărui rol este să restabilească în sanctuarul unde este Vestală puritatea feminină, poluată și pângărită de babă și fata ei” [7, p. 131]. Iar pe Fata babei, care a neglijat rugămintea fântânii, când s-a apropiat să bea apă, fântâna a respins-o.

Ion Popescu-Gopo va reciti povestea *Fata babei și fata moșneagului* dintr-o perspectivă modernă. În creația sa cinematografică basmul crenegian se va transforma într-o istorie de cunoaștere a lumii. Astfel, mesajul filmului *Maria, Mirabela* (1981) îl va construi, pornind de la simbolurile vieții: fântâna – apa, pomul – aerul și cuptorul – focul, simboluri ce vor fi reprezentate de personaje animate. Respectiv, Oache, Omide și Scăpărici vor parcurge împreună, alături de cele două surori, drumul spre descoperirea lumii în diversele lui aspecte. Regizorul va revendica simbolul fântânii prin broșuța Oache, care are menirea de-a aprecia calitatea apei.

Intriga filmului debutează cu venirea Zânei pădurilor la izvor după apă. Aici are loc întâlnirea cu broscuța Oache, care nu-și conștientizează menirea sa în viață, fapt ce o face pe Zână să-l înghețe în apa izvorului... Filmul va descrie drumul lung spre cunoașterea celor patru elemente esențiale ale vieții și, în primul rând, al apei.

Urmărind prezența imaginii fântânii/ izvorului în cinematografia din spațiul românesc și nu numai, i-am descoperit diverse semnificații: de la elementul de bază al vieții umane până la identificarea locului și rolului în viața individului, în particular, și a societății, în general. Semnificativă este prezența fântânii în filmul poetic moldovenesc ca motiv *al înălțării prin coborâre*, în care se reflectă mitul creației.

Referindu-ne în mod concret la filmele-povești, inclusiv cele inspirate din opera lui Ion

Creangă, constatăm că fântâna capătă alte semnificații conceptuale precum cea de regenerescentă, de transfigurare a eroului într-o altă identitate, fântâna ca un uter, ca o matrice a miracolelor, hotar de trecere dintr-o lume în alta etc. La fel, fântâna deseori este locul întâlnirilor sau chiar al acțiunilor nodale în dramaturgia filmică (*Se caută un paznic, De-as fi... Harap Alb, Rămășagul, Maria Mirabela*).

Note:

1. Citat din filmul *De-aș fi... Harap Alb* (1965), regie Ion Popescu-Gopo.
2. Citat din filmul *Rămășagul* (1986), regie Ion Popescu-Gopo..

Referințe bibliografice:

1. Alecsandri V. Poezii. Pasteluri și legende. București: Aramis, 2015.
2. Căliman C. Istoria filmului românesc (1897-2010). București: Contemporanul, f.a.
3. Creangă I. Povești. Povestiri. Amintiri. Chișinău: Prut Internațional, 2020.
4. Eminescu M. Poezii/Poesias. București: Curtea veche, 1999.
5. Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994.
6. Lorca F. G. Romanciero gitano. Traducere de N. Dabija. Chișinău: Literatura artistică, 1983.
7. Lovinescu V. Creangă și creanga de aur. București: Cartea românească, 1989.
8. Macedonski Al. Poezii. București: Editura Cartex 2000, 2006.
9. Olărescu D. Filmul: Valențele poeticului. Chișinău: Epigraf, 2000.
10. Sava V. Interviu cu Ion Popescu-Gopo. În: Almanah Cinema, 1985, pp. 27- 28.

Violeta Tipa

e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

Alexandru BOHANȚOV

POETICA NARAȚIUNII ÎN FILMUL DOCUMENTAR DE EVENIMENT

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.16>

Rezumat

Poetica narațiunii în filmul documentar de eveniment

Noutatea acestui studiu științific rezidă în analiza complexă a modalităților de concepere și realizare a filmului documentar de eveniment care, din câte avem știință, n-a fost decât rareori în vizorul analitic al specialiștilor din domeniu. În acest context, s-a purces la o încadrare teoretică a noțiunilor vehiculate: eveniment, documentar de eveniment, poetică, naratologie și strategii narrative. De obicei, redactarea discursului verbal al unui documentar se face după operațiunea de montaj (editare), când imaginile selecționate se constituie într-o povestire atractivă și coerentă. Comentariul naratorului fortifică potențialul de sugestie al imaginilor (o succesiune de întâmplări reale) și reprezintă etapa finală a procesului de creație. Textul narativ asigură tranziția între idei, o chestiune mai greu realizabilă doar prin intermediul materialului vizual.

În ceea ce privește strategiile narrative (ansamblul tehnicilor de construcție a discursului mediatic), vom arăta că poetica de factură clasică, adeseori liniară, ce respectă întocmai momentele subiectului (introducerea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant, deznodământul și încheierea) este substituită de compoziții moderne în care predomină situațiile dilematice, răsturnările spațio-temporale, comentariile subtile, astfel încât dezvăluirea de sensuri și semnificații să se producă treptat, prin acumulări fine de fapte relevante.

Cuvinte-cheie: film documentar, eveniment, poetică, structură audiovizuală, formule de compoziție, instrumente naratologice, documentarul tranziției.

Summary

The poetics of narrative in the event documentary film

The novelty of the present scientific study resides in the complex analysis of the ways of conceiving and making the event documentary film, which, as far as we know, has only rarely been under the analytical eye of specialists in the field. In this context, a theoretical framing of the circulating notions: event, event documentary, poetics, narratology and narrative strategies, was undertaken. Usually, the writing of the verbal discourse of a documentary is done after the montage (editing) operation, when the selected images are compiled into an attractive and coherent story. The narrator's comments strengthen the suggestive potential of the images (a sequence of real events) and represent the final stage of the creative process. The narrative text ensures the transition between ideas; a matter more difficult to achieve only through visual material.

As for the narrative strategies (the set of media discourse construction techniques), we will show that the classical poetics, often linear, which exactly observes the moments of the subject (introduction, plot, unfolding of the action, climax, denouement and conclusion) is replaced by modern compositions in which dilemma situations, spatial-temporal reversals, subtle comments predominate, so that the revelation of meanings occurs gradually, through fine accumulations of relevant facts.

Keywords: documentary film, event, poetics, audiovisual structure, composition formulas, narratological tools, transition documentary.

Subiectul enunțat în acest articol științific a fost mai puțin abordat în filmologia din Republica Moldova, de aceea se impun câteva precizări conceptuale. Termenul de poetică desemnează disciplina care studiază construcția operelor de artă, precum și modul de organizare a *scriiturii audiovizuale* într-o narațiune filmică. Conceptele de poetică și naratologie (știința narațiunii) descind

din lucrările savanților Mihail Bahtin, Gérard Genette, Umberto Eco, Roland Barthes ș.a.

Cunoscutul semiotician și romancier italian Umberto Eco menționa tranșant: „O cercetare asupra poeticilor (...) se întemeiază fie pe declarațiile făcute de artiști (de pildă, *Art poétique* de Verlaine sau prefața la *Pierre et Jean* de Maupassant), fie pe o analiză a structurilor operei, în așa

fel încât din modul în care este construită opera să se poată deduce cum se voia construită” [5, p. 53].

În cele ce urmează, ne vom referi la noțiunea de eveniment – rațiunea de a fi a jurnalismului de informare (să invocăm doar genurile publicistice majore – știrea, reportajul, interviul, relatarea și comentariul), care se constituie totodată în „material de construcție” pentru jurnalul de actualități, anchetă și filmul documentar. În dicționarele de specialitate conceptul de eveniment se definește ca „faptul socialmente semnificativ”, care interesează/influențează/afectează pe cât mai mulți oameni. Prin urmare, două sunt „noțiunile cheie în această definiție: *faptul și semnificația lui socială*” [6, p. 153].

Pornind de la premisa că filmul documentar de eveniment are mai totdeauna în vizorul său un referent din realitatea obiectivă, rezultă că acest produs mediatic trebuie să-și selecteze instrumentele de asamblare a structurii narative și mijloacele de expresie ale limbajului audiovizual atât din arsenalul disponibil al creației jurnalistice, cât și din arta cinematografică propriu-zisă. Nu este vorba de o reproducere fidelă, imparțială a evenimentului ori subiectului transpus în artefactul mediatic preconizat, ci de un *act intențional*, obiectiv ori subiectiv, în funcție de atitudinea realizatorilor față de tema abordată.

Altfel zis, există mai multe posibilități de a capta *realitatea brută* și a combina demersul jurnalistic cu cel de sorginte vizuală. Se poate vorbi chiar de o multitudine a formulelor de compoziție utilizate în acest domeniu destul de dinamic al publicisticii audiovizuale. Reiese că o primă clasificare a filmului de nonficțiune pune în lumină proporțiile de material publicistic și substanță cinematografică în materialele de factură documentară [4, p. 13].

Menționăm, în același timp, că niciun film documentar nu conține în cantități egale aceste elemente structurale. Are câștig de cauză fie viziunea poetică (metaforică) asupra subiectului referențial, fie perspectiva reportericească, cu alte cuvinte are întâietate o structură mai complexă a artei cinematografice sau o construcție specifică jurnalismului propriu-zis. Ținând cont de „amestecul” de constituente discursive în tandemul jurnalism/cinematografie, produsele filmice de nonficțiune sunt delimitate în *documentarul cinematografic, documentarul tematic și documentarul de știri (news documentary)*.

Documentarul de știri a luat naștere pe continentul nord-american (în Statele Unite ale Americii) și utilizează pe larg tehnologiile activității reportericești. Calitatea persuasivă a reportajului derivă din structura complexă a mesajului audiovizual, fiind rezultatul unei sinteze unice, în felul său, dintre retorică, publicistică, măiestria actorului, arta imaginii în mișcare, sunet și muzică. Marele nostru istoric Nicolae Iorga spunea mai în glumă, mai în serios: „Ce trebuie să rămână în chip firesc, după sfârșitul lumii? Un reporter” [6, p. 390].

Mulți cercetători și practicieni consideră reportajul drept „placă turnantă” a genurilor audiovizuale, oferindu-i unui eventual reporter mai multe opțiuni:

- să rezume structura reportajului și să-l prezinte ca o simplă *relatare*, utilizând imagini sugestive, cu sau fără o declarație-insert;
- sub forma unui demers analitic cu tentă evaluativă (*comentariu din off*);
- un produs care necesită o elaborare mai migăloasă – de tip *eseu video*;
- ca punct de plecare pentru realizarea unui interesant *interviu-portret*, care să pună în valoare o personalitate remarcabilă;
- drept trambulină pentru o stufoasă și impredictibilă *anchetă-dezbatere*;
- în fine, reportajul oferă sorți de izbândă pentru valorificarea unei formule mult mai complexe – *filmul documentar* [3, p. 78].

Unii autori departajează filmele documentare în funcție de domeniul la care se referă un subiect sau altul: politic, social, economic, artistic, sportiv, monden etc. În ce ne privește, credem că delimitarea respectivă este una de ordin formal și plătește tribut unor rațiuni didactice, care nu implică probleme de natură ontologică, axate pe teoria și practica comunicării audiovizuale.

Realmente, un bun și experimentat realizator de filme documentare va apela la fapte cu un pronunțat impact social asupra publicului, indiferent de domeniul abordat, astfel încât coordonatele tematice să vizeze, întâi și întâi de toate, interesul uman și un discurs audiovizual cât mai captivant, dar și consistent.

Un exemplu concludent se referă la Fenomenul „Piața Universității”, care denumește manifestațiile de amploare din centrul Bucureștiului ce s-au desfășurat în perioada 22 aprilie – 15 iunie 1990, aceste proteste anticomuniste fiind stăvilite prin intervenția forțelor de ordine și a minerilor.

Mitingul non-stop a durat 53 de zile, adunând în fiecare seară circa 50 de mii de oameni și s-a dorit o continuare a Revoluției Române din Decembrie 1989, participanții la manifestații considerând că idealurile acesteia au fost trădate și pervertite de foștii comuniști care, între timp, deveniseră membri ai Frontului Salvării Naționale (FSN) și, treptat, prin diferite aranjamente dubioase au reușit să confiște puterea politică.

Documentarul de lung metraj *Piața Universității – România* reflectă aceste evenimente zburcinate cu final tragic și a fost realizat în anul 1991 de o echipă reductabilă de cinești în frunte cu regizorul Stere Gulea, care înainte de '89 s-a remarcat prin admirabila ecranizare a romanului *Moromeții* de Marin Preda (1987, cu renumitul actor Victor Rebengiuc în rolul lui Ilie Moromete). Pe genericul filmului figurează nume de prim rang a cinematografiei românești: regizorul Stere Gulea, operatorii Vivi Drăgan Vasile, Sorin Ilieșiu și Vlad Păunescu, inginerul de sunet Horea Murgu, montajul fiind asigurat de Nita Chivulescu. Să mai consemnăm că, tot în 1991, documentarul *Piața Universității – România* a obținut „Premiul pentru film-eveniment” la Festivalul de cinema de la Costinești.

Pelicula a fost turnată în cadrul Studioului de creație cinematografică al Ministerului Culturii din România, dirigit de marele regizor de teatru și film, Lucian Pintilie. Multe materiale filmate pe diferite suporturi – video sau peliculă – au fost preluate de la Televiziunea Română, dar și ale unor televiziuni străine ori imagini surprinse de cineamatori. La drept vorbind, acest film este unul de montaj, iar în genericul de sfârșit realizatorii își cer scuzele de rigoare pentru calitatea tehnică a unor imagini și sunete, deoarece sursele folosite au fost, de multe ori, casete realizate de amatori. Documentarul este completat cu diverse opinii exprimate de Doinea Cornea, Marian Munteanu, Petre Roman, Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Silviu Brucan, Ion Caramitru, Răzvan Theodorescu și alții.

S-a mai spus că producția filmică *Piața Universității – România* este un „documentar fără documentariști”, în sensul că este realizat de un grup de cinești a căror carieră cinematografică de până la revoluție a fost axată, în principal sau exclusiv, pe filme de ficțiune. O explicație judicioasă și de bun-simț a venit chiar din partea regizorului Stere Gulea: „Când apar evenimente majore în viața unei țări, a unui popor, deși nu suntem documen-

tariști, ci ne-am exersat – cât ne-am exersat – în filmul de ficțiune, mi se pare că astfel de momente trebuie imprimate pe peliculă fără a mai ține seama de specializarea pe care o avem. Istoria are nevoie de elucidarea unor evenimente de răscruce, controversate, are nevoie de documente. Înainte de orice cred că acest film este un document. Poate stârni reacții pro și contra, dar el rămâne un document” [2, p. 521].

Construcția unei structuri audiovizuale valide și interesante a filmului de nonficțiune implică utilizarea măiestrită a instrumentelor naratologice. Naratorul reprezintă „vocea (vocile) filmului documentar”, care oferă spectatorului informațiile necesare pentru o mai bună înțelegere a obiectului estetic. Naratorul este ghidul din narațiunea filmică, un liant între idei și scene. Bineînțeles, pe tărâmul creației literare, unde naratologia s-a consolidat ca o știință distinctă, se regăesc instrumentele de cercetare cele mai avansate, dar rezultatele acesteia nu pot fi aplicate ca atare la producțiile cinematografice.

Naratorul poate fi un comentator din *off* al evenimentelor, dar și un „povestitor” care se prezintă în dublă ipostază: drept participant la acțiune în calitate de „actor-personaj” și, ocazional, ca narator din *voice over*. Analizând documentarul basarabean din perioada totalitară, se poate lesne observa că societatea comunistă a favorizat mai mult discursul monologic în abordarea vieții sociale, caracterizat prin constrângeri ideologice, demonizarea adversarilor incozi etc., deformând astfel natura autentică a cinemaului de nonficțiune. Când imperiul sovietic a intrat într-o stare de disoluție iminentă, filmul documentar basarabean a devenit „o rețea interactivă a conștiințelor”, ca să utilizăm formula plastică (în alt context) a cercetătorului Mihail Bahtin, artefactele cinematografice autohtone fiind deschise multiplelor explorări hermeneutice.

Ne vom referi în continuare la modul cum au fost reflectate evenimentele dramatice de la Chișinău din zilele de 6 și 7 aprilie 2009 în produsele cinematografice de factură documentară. În treacăt fie spus, din cauza așa-numitei „revoluții Twitter”, ediția din acel an a prestigiosului Festival Internațional de Film Documentar „Cronograf” a fost suspendată.

Nici un eveniment din istoria recentă a Republicii Moldova n-a fost atât de larg mediatizat ca „revolta tinerilor”. Autorul acestor rânduri cunoaște cel puțin șapte versiuni de filme documen-

tare care au ca subiect evenimentele din 7 aprilie: *Atac asupra Moldovei* – film difuzat de televiziunea neocomunistă NIT (*Noile idei televizate*), realizat de jurnalistul TV Constantin Starâș; *În apărarea Moldovei* – film produs de fosta formațiune politică Alianța „Moldova Noastră” (liderul acesteia a fost Serafim Urecheanu); *Adevărul despre 7 aprilie* – film produs de „Partidul Liberal” (Mihai Ghimpu); *Cine iubește Moldova* – film realizat de „Partidul Liberal Democrat din Moldova” (Vlad Filat); *Cutia neagră* – un film „nerevendicat” de nici o formațiune politică din Republica Moldova, care circula pe Internet; *Capcana* – un documentar semnat de regizoarea Leontina Vatamanu și jurnalistul de televiziune Ion Terguță; *Uroki moldavskogo* („Lecții de limba moldovenească”) – un reportaj de eveniment sau, mai degrabă, un scurt „documentar de propagandă și manipulare” realizat în cadrul postului de televiziune rus „RTR-Planeta” (Televiziunea de Stat a Rusiei).

Este cazul să menționăm că există un lungmetraj de ficțiune *Ce lume minunată*, lansat în 2014 și regizat de actorul Anatol Durbală (producător Sergiu Cumatrenco), al cărui fundament literar e un scenariu inspirat de evenimentele din 7 aprilie 2009 (în 2014 s-au împlinit cinci ani de la protestele tinerilor). În fond, filmul respectiv poartă însemnele unei reconstituiri și poate fi asemuit cu o docudramă.

Dintre documentarele semnalate, prezintă interes doar trei pelicule: primele două – *Atac asupra Moldovei* și *Lecții de limba moldovenească* ne ajută să înțelegem câte ceva despre „filmul de propagandă” în vremuri sinistre, de turbulență sau chiar nebunie politică. Cel de al treilea, narațiunea audiovizuală *Capcana* – ca obiect estetic distinct – a încercat să pătrundă în mecanismele diabolice ale unei puteri totalitare, dezlănțuite în a-i pedepsi crunt pe tinerii care, manipulați din umbră de forțe oculte, n-au mai putut răbda regimul comunist și au răbufnit în iureșul unor proteste sincere și incerte, care, până la urmă, au degradat în devastări de clădiri ale puterii de stat și dezordine. Nici până azi nu s-a aflat mare lucru despre aceste proteste și liderii obscuri care au dat foc la „fîtil”. Cum titra o cunoscută și apreciată publicație bucureșteană (*Evenimentul Zilei*): „Multe filme, puțin adevăr!”. Să consemnăm două reacții „la cald”, apărute în presa de agenție și cea tipărită de pe ambele maluri ale Prutului.

Regizorul de cinema Valeriu Gagi: „Filmul lui Starâș este o încercare obraznică de a spăla cre-

ierii spectatorului. O diversiune și o demagogie, cu mari lacune profesionale, cu un patos isteric și fals. Epigonul lui Serghei Dorenko, renumitul tele-killer moscovit din anii '90 ai secolului douăzeci, Starâș „al nostru”, în comparație cu Dorenko, pare jalnic și provincial. Dar produsul lui alterat, pregătit la repezeală, poate contamina o bună parte din electorat în aceste zile fierbinți din ajunul alegerilor” [1].

Ziarul *Evenimentul zilei* de la București: „Fiecare partid are propriul său adevăr despre ce s-a întâmplat pe 7 aprilie la Chișinău, în fața parlamentului, a președinției sau prin culise. A fost, după caz, lovitură de stat, o manipulare grosolană a autorităților, revoltă spontană. În secvențe s-au injectat doze mari de dramatism, muzici apăsătoare, replici scurte. Campania de la Chișinău are de toate. Lipsește doar preocuparea pentru adevărul cel mare” [8].

Publicația bucureșteană mai inserează un succint interviu cu regizorul basarabean de film Igor Cobăleanski, în care dânsul este solicitat să aprecieze în plan profesional documentarele susmenționate. Cineastul remarcă ținuta grafică, calitatea textuală și subtila țesătură audiovizuală a structurii dramaturgice din filmul *Capcana* a Leontinei Vatamanu, însă despre tentativa de investigație a „revoltei tinerilor”, semnată de propagandistul comunist Constantin Starâș în producția televizuală *Atac asupra Moldovei* declară că este convingătoare doar „pentru cineva care nu-și pune foarte multe semne de întrebare”.

Noi am spune deschis că ni s-a oferit un model de manipulare crasă, întrucât strategiile narative utilizate în acest documentar-anchetă (pretins obiectiv) sunt păguboase. Naratorul *extradiegetic*, altfel zis „un Starâș deghizat” în expert omniscient comentează din *off* tot ce crede dânsul despre acest eveniment tragic, iar „slujitorii puterii” – președintele republicii Vladimir Voronin, liderul Partidului Comuniștilor din Republica Moldova și diriguitorii de la cele două „instituții de forță”, procurorul general Valeriu Gurbulea și directorul Serviciului de Informație și Securitate Artur Reșetnikov își construiesc într-o liniște fariseică un discurs atenuant de orice vină în acest caz, finalmente, de mare dramatism.

Credem că în filmul documentar *Atac asupra Moldovei* era oportună, chiar absolut necesară, prezența unui reporter de investigație în spațiul cadrului audiovizual (personajul-narator *intradiegetic*, dacă ar fi să apelăm la instrumentele naratologice) – un jurnalist ori reporter care să

fie cât mai iscoditor în căutarea adevărului, cu o doză sănătoasă de scepticism în interacțiunile sale verbale cu persoanele oficiale, când este momentul să o facă și pe detectivul, dar să nu accepte cu naivitate, fără discernământ critic, orice explicație.

Filmul documentar *Capcana*, fără a aduce laude cu nemiluita și a declara că ne aflăm în fața unui film mare, are limitele lui în căutarea adevărului-adevărat despre tinerii care au fost chinuți și bătuți în mod groaznic de forțele opresive ale regimului comunist. Nu sunt niște aprecieri la obiect nici cele ale criticului de film din București Marian Sorin Rădulescu, care menționa în cronica intitulată *Prea cald pentru luna aprilie*, că filmul Leonținei Vatamanu este un „documentar de senzație produs în Republica Moldova. Construit asemenea unui *thriller*, filmul te captivează și – frumos măiestrit, în imagini, sunete și culori impresionante – te fascinează. E foarte *catchy* și inteligent patetic” [7].

Nu credem că aceste cuvinte sunt în stare să limpezească „marea necunoscută” despre evenimentele tragice din 7 aprilie 2009. Cât va trebui să mai așteptăm pentru ca adevărul să vadă lumina zilei?!

Referințe bibliografice:

1. „Atac asupra Moldovei” este o diversiune. <http://www.timpul.md/articol/atac-asupra-moldovei-este-o-diversiune-3070.html> (vizitat 7 august 2024).
2. Căliman C. *Istoria filmului românesc*. București: Editura Contemporanul, 2011.
3. Grosu-Popescu E. *Jurnalism TV. Specificul telegenic*. București: Editura Teora, 1998.
4. Iacob O. *Documentarul între jurnalism și cinematografie*. Iași: Editura Lumen, 2006.
5. Lupașcu-Bohanțov A. *Teatrul de televiziune: între canonul modern și formatul postmodern*. Chișinău: Editura Epigraf, 2019.
6. Popescu C. F. *Dicționar de jurnalism, relații publice și publicitate*. București: Editura Niculescu, 2009.
7. Rădulescu M. S. *Pseudokinematikos. Fals tratat de cinema românesc*. Oradea: Editura Theosis, 2010. Varianta online. <https://agenda.liternet.ro/articol/10155/Marian-Radulescu/Prea-cald-pentru-luna-aprilie-Capcana.html> (vizitat 10 august 2024).
8. *Revolta de la Chișinău: multe filme, puțin adevăr*. <https://hotnews.ro/evz-revolta-de-la-chisinau-multe-filme-putin-adevar-750400> (vizitat 12 august 2024).

Alexandru Bohanțov

e-mail: bohantsov@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8745-0538>

CÂNTECUL PROPRIU-ZIS, GEN LIRIC NEOCAZIONAL<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.17>**Rezumat****Cântecul propriu-zis, gen liric neocazional**

Articolul de față nu tinde a fi o analiză deplină a genului liric neocazional, unde cântecul propriu-zis are un loc aparte, cu o tematică foarte diversă, de la cântecul de cătănie la cel de jale, dor, înstrăinare, dragoste, natură etc. Din punct de vedere geografic cuprinde tot spațiul românesc, alcătuind, de fapt, un tezaur al vieții și al evoluției neamului nostru. Într-un cuvânt, accentul se pune pe dezvăluirea trăirilor și stărilor emoționale interioare, oferindu-ne posibilitatea de a avea o libertate de expresie mai variată în tratarea temelor, spre deosebire de genurile muzicii ocazionale, care sunt legate de anumite ocazii și celebrări.

Abordarea acestui subiect este esențială pentru noi, cei care venim din lumea muzicii, având convingerea fermă să stabilim, să urmărim și să sesizăm unde am ajuns astăzi duși de unda cântecului liric românesc, care afișează o apariție considerabilă în cadrul posturilor de televiziune și radio, similar și în cadrul diferitor manifestări artistice precum festivaluri, concursuri, concerte etc., unde deseori este scos din tiparele repertoriului vechi și amplificat cu nuanțe de factură nouă.

Cuvinte-cheie: cântecul propriu-zis, tezaur, gen liric neocazional, cântecul liric românesc, repertoriu.

Summary**The song itself, non-casual lyrical genre**

The present article does not tend to be a full analysis of the non-occasional lyrical genre, in which the song itself has a distinct place and very diverse subjects from the song of military service to that of mourning, longing, alienation, love, nature etc. From a geographical point of view, it encompasses the entire Romanian space, actually making up the heritage of the life and evolution of our nation. In a word, the focus is on revealing inner feelings and emotional states, giving us the opportunity to have a more varied freedom of expression in dealing with the subjects, unlike in occasional music genres which are linked to certain occasions and celebrations.

Tackling this topic is essential for us, those who come from the world of music having the firm conviction to establish, follow and grasp where we stand today carried by the wave of the Romanian lyrical song. It displays considerable appearance on television and radio stations, and similarly in various artistic events such as festivals, contests, concerts, etc., in which it is often removed from the patterns of the old repertoire and augmented with new nuances.

Keywords: the song itself, heritage, non-occasional lyrical genre, Romanian lyrical song, repertoire.

Aspecte generale despre folclorul românesc

Din cele mai vechi timpuri neamul românesc a păstrat un tezaur folcloric de o rară valoare, bogăție și diversitate, care reflectă în mod direct profilul spiritual și talentul artistic al acestuia [1], pe care trebuie să-l punem pe prim plan în munca creatoare zilnică, să-l cultivăm și să-l îmbogățim permanent [4, p. 9], astfel încât să se contureze istoria neamului nostru românesc, unde folclorul reprezintă „seva” pe care acesta o poartă de veacuri. Demn de menționat este că termenul de folclor, definit ca ansamblu de practici, tradiții, cunoștințe, credințe personale, care aparțin unui grup uman, în special unei culturi sau anumitei populații [12], a fost creat în anul 1846 de către ar-

heologul englez William J. Thoms, care, în revista „Atheneum” din 22 august, 1846, propune folosirea lui în locul termenilor populari „antiquities” și „popular literature”, ca fiind mai clar și mai cuprinzător decât aceștia [26, p. 9].

Întemeietorul folcloristicii științifice la noi este considerat Bogdan Petriceicu Hașdeu care, prefăcând colecția lui I. C. Fundescu „Basme populare române” (1867), definește explicit obiectul și metoda de cercetare a folclorului [14, p. 43], ca mai târziu, în opera sa lexicografică „Etimologicum Magnum Romaniae” din 15 mai, 1885, alături de limbă, scoate în evidență „credințele cele intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuria etc.” [24, p. 6]. În esență,

putem spune că interesul pentru folclor a apărut în sec. al XIII-lea, dar ca știință s-a cristalizat la începutul sec. al XX-lea, prin organizarea unor culegeri permanente de către D. G. Kiriac (1910), însărcinat [în acest sens] de Academia Română [13].

Acesta din urmă, după cum îl califică C. Brăiloiu, ar fi „părintele folcloristicii românești” [8, p. 6], ale cărui rădăcini sunt înfipte adânc în inima foclorului, căci și-a dedicat viața valorificându-l, știind să adapteze diverse genuri muzicale stilului folclorului autentic, chiar și genul miniaturii corale [20]. De remarcat este că întâiul studiu asupra folclorului românesc este întocmit de Béla Bartók: „Dialectul muzical al românilor din Hunedoara” tipărit întâi în ungurește în anul 1914, iar apoi în nemțește în 1920, (...) după o socoteală încă provizorie 1268 melodii populare românești sunt culese de acest compozitor, dintre care majoritatea traduse și publicate de Constantin Brăiloiu [2, p. 12]. Dintre alți culegători ai folclorului românesc, putem menționa aportul adus de George Breazu [21, p. 4], Teodor T. Burada, Constantin Brăiloiu, Alexandru I. Amzulescu, Gheorghe Dima etc. [22, pp. 238-241].

Cercetarea folclorului muzical moldovenesc, care întrunește în mare majoritate aceleași caracteristici cu folclorul muzical din celelalte zone etnografice românești, a fost realizată de către personalități cunoscute în domeniu precum P. Ștefănuță, L. Axionova, M. Bârcă, P. Chioru, E. Lebedeva, C. Neniu, I. Siminel, V. Vasile, N. Băieșu, V. Chiseliță, G. Ciaicovschi-Mereșanu, T. Gălușcă, V. Ghilaș, A. Tamazlăcaru ș.a. Constatăm că și în continuare aportul cercetătorilor de folclor românesc a fost și rămâne o necesitate, mai ales în perioada contemporană, în care asistăm la o criză culturală a omului care nu-și mai cunoaște rădăcinile și nu mai este preocupat de latura spirituală a existenței sale. Din acest motiv (...) este foarte important să găsim o legătură cu tradiția seculară a muzicii țărănești [27, p. 8; 15], ce a luat naștere în popor, acea parte a totalității care nu e părtaşă la cultura înaltă. În sensul acesta este deci necultivată, [9, p. 6] încă neprefăcută de cultura urbană și de muzica cultă [5, p. 5], care înainte de orice este expresia individuală a creatorului său, pe când creația populară exprimă o conștiință colectivă (...), creatoare și purtătoare de folclor în sânul unui grup etnic determinat [26, p. 66]. În cazul nostru, neamul românesc, care singur își scrie istoria cu sufletul, cu inima, transmite infor-

mațiile generațiilor viitoare [28, p. 3] și păstrează până în zilele noastre urme neșterse din trecutul milenar, cântecele populare (...). În textele și melodiile acestor cântece găsim reflexe ale omului, ale suferinței și patimilor, ale bucuriei și speranței lui [16, p. 13].

Dacă e să vorbim despre cântecele populare românești care ne sunt cunoscute, ele datează din veacurile al XVI-lea și al XVII-lea. Tabulaturile pentru orgă rămase de la Jean din Lublin, de la călugărul franciscan Ioan Caioni, români de origine, ori din manuscrisul cunoscut muzicologilor sub numele de „Codex Vietoris” cuprind un valoros mănunchi de melodii românești [3, p. 112]. Chiar dacă nu lasă nici o melodie notată în lucrarea sa „Descriptio Moldaviae” din 1716, Dimitrie Cantemir [19] menționează o serie de manifestări folclorice precum balada, cântecul, descrie dansul și instrumentele care acompaniază ritualul de nuntă și de înmormântare, obiceiuri legate de date calendaristice etc. [17]. Pe parcurs, componentele folclorice au fost divizate după variatele împrejurări din viața poporului în *ocazionale* și *neocazionale*. Din prima categorie fac parte cântecele legate de: a) sărbătorile de iarnă; b) venirea primăverii; c) asigurarea dezvoltării semănăturilor; d) prilejul de muncă în colectiv; e) nuntă; h) înmormântare etc. Din categoria celor neocazionale fac parte cele legate de: a) vârsta copilăriei; b) ocupații, în primul rând de păstorit; doina; balada sau cântecul bătrânesc; cântecul propriu-zis; dansul ș.a. [10, p. 9]. Pe noi ne preocupă în special cântecul propriu-zis, la care ne vom referi în cele ce urmează.

Cântecul propriu-zis și doina: asemănări și deosebiri

Cântecul propriu-zis, gen liric neocasional, cel mai felurit și totodată cel mai des întâlnit și cel mai răspândit în diferite zone [25, p. 511], aparținând tuturor vârstelor, poate fi cântat de cine dorește, tineri și bătrâni, femei și copii, individual, la unison sau octavă (uneori însoțit heterofonic de instrumente aerofone), în orice moment din viață: în singurătate, în timpul muncii, la câmp, la pădure, la șezătoare, la moară, pe drum, la horă, la armată, la nuntă și la alte petreceri [8, p. 310]. Așadar, dacă ne referim la tematica poetică, atunci putem spune că ea se răsfrânge asupra relației dintre sălășluința omului și melodie, intensitatea trăirilor umane și laboriozitatea lumii spirituale a acestuia (...), toate integrate în reprezentări su-

blime de o strălucire rară. Tematica respectivă se cristalizează în *scoarța* cântecului propriu-zis [6, p. 57].

Cuvântul *cântec* vizavi de *propriu-zis* a fost adăugat de cercetătorul Constantin Brăiloiu în lucrarea sa „Schiță a unei metode de folklore muzical” 1931], pentru a sugera diferențierea acestuia față de alte [32] categorii ale liricii neocasionale: doina și cântecul de joc, de care se deosebește mai mult din punct de vedere muzical, căci tematic și funcțional o deosebire este inexistentă. Dată fiind confuzia ce planează asupra doinei și cântecului propriu-zis [23, p. 87], vom încerca să prezentăm unele asemănări și deosebiri între ele.

După cum știm, în totalitatea creațiilor muzicale care se încadrează în folclorul neocasional se întâlnește destul de des simbioza dintre anumite versuri și cântece specifice (...). [Din acest motiv] vom întâlni doine a căror texte provin de la cântecele propriu-zise, care se pretează și câtorva linii melodice de doină [25, p. 511], suprapunerea doină-cântec este facilitată de tiparul octosilabic al versurilor, dar și de contribuția personală a interpreților, apoi apar astfel specii hibride: doină-cântec, în Muntenia-Moldova, cântec-doină, în Câmpia Transilvaniei și cântec „dansabil” în toată țara [7, p. 12].

Totodată, ambele categorii predomină ca sursă constantă de prelucrare pentru cântecul de leagăn [fapt explicat prin conținutul lor poeticomuzical], care este mai aproape de starea de spirit a femeii [29, p. 112]. Chiar dacă ambele genuri din punct de vedere strict poetic nu se pot delimita, totuși în cântecul propriu-zis expresia artistică este concentrată în forme fixe, concise, iar discursul muzical are contururi precise. Doina însă este un gen improvizatoric a cărui melodie nu are contur fix, în care deci o importanță deosebită o prezintă maniera de interpretare [8, p. 270], așa cum îi este și numele, doinit-plâns, vorbit, bocit [18, p. 31] cu profunzime. În privința cântecului propriu-zis, acesta este cântat, nu articulat pe fraze, ritmat. (...) Cezura (respirația) este liberă în abordarea doinei, precum și chiar în mijlocul unui cuvânt, iar la cântecul propriu-zis aceasta este regăsită preponderent între rândurile muzical-poetice [33].

În ceea ce privește răspândirea teritorială este inegală: față de cântecul propriu-zis [23, pp. 87-88] și cântecul de joc prezente în toate zonele, doina se regăsește doar în anumite zone. În acest context, au fost emise două ipoteze. Una, mai ge-

neral acceptată, presupune că doina a fost cunoscută odinioară pe întreg teritoriul, iar în zonele unde azi lipsește a fost treptat înlăturată de ulterior apărutul cântec [33, p. 30]. Se are în vedere zonele în care doina se regăsește destul de rar sau chiar deloc în zilele noastre: Hunedoara, [2, p. 75] Bihor, Banat (...), [în esență] cum originea veche a doinei a fost demonstrată ar însemna că și cântecul propriu-zis se întâlnea în „ramă” liricii vocale din vremuri anteriorare perioadei feudalistice [25, p. 513]. Într-un cuvânt au aceeași mare vechime, deci pot fi valabile ambele ipoteze sus propuse.

Cântecul propriu-zis și stilurile lui

Destul de prezent în numeroase părți, dar existând împreună și cu alte genuri, cântecul propriu-zis, prin ușurința sa de a se răspândi (...) a suferit cele mai mari transformări pentru a se adapta cerințelor epocii și gustului public [30] de astăzi. Datorită transformării sale în timp, s-au conturat următoarele stiluri: vechi, premodern, modern și nou. La fel s-au manifestat în mod deosebit și s-au delimitat stilurile zonale (dialectele) în „miezul” cărora reafirmăm graiurile specifice [11]. Este cazul să subliniem că Béla Bartók precizează în prima fază caracteristicile care demarcează cântecele propriu-zise în graiuri muzicale specifice unor anumite regiuni în dialecte muzicale [3, p. 61], (acestea din urmă sunt la fel ca și dialectele lingvistice: *daco-român*, care coincid aproximativ prezentului teritoriu al „grădinii Maicii Domnului” și dialectele românești din zona de sud- *meglenoromân*, *aromân*, *istroromân*) [25, p. 515] până în 1914 corespunzătoare unei unități teritoriale: a) teritoriul de nord – cu Maramureșul și Ugocea; b) teritoriul de sud – cu Bihorul, sudul Transilvaniei și Banatul; c) teritoriul Câmpiei Ardealului ce includea și Sătmarul [22, p. 78].

Diferențele dintre aceste două părți de pământ sunt atât de semnificative, întrucât ne-am face închipuire că avem de-a face cu melodiile a două popoare care nu au nici un grad de rude-nie. Dacă zona de nord se arată a fi omogenă, teritoriul de sud se clasifică în 3 subcategorii: a) dialectul bihorean; b) dialectul bănățean, care se mai numește și dialectul refrenului, se limitează la regiunea Banatului; c) dialectul sud ardelenesc, care se mai numește și dialectul cadenței frigice, ocupă Hunedoara, Alba Iulia și, posibil, Sibiul [2, p. 76]. Constantin Brăiloiu, preocupat fiind și el de acest filon tradițional, afirmă că numărul dialectelor este mult mai mare chiar și numai la nivelul Transilvaniei [31, p. 2]. Aceasta se explică prin

faptul că în vestul Transilvaniei se întâlnesc cantece care dețin cert tangențe cu stilul pentatonic maghiar-secuiesc (...), [dar] spre sud-vest apare interdependența muzicii sud-slave (intitulat stil de semicadență) [2, p. 88].

Ce ține de graiul muzical moldovenesc, acesta caracterizează folclorul din Moldova de pe ambele maluri ale Prutului, inclusiv Bucovina și zona transnistreană. (...) Astfel: a) pentru întreg dialectul muzical moldovenesc apare specifică formula finală, bazată pe cadența frigidă; b) pentru zona bucovineană este specifică interferența cântecului propriu-zis cu doina și bocetul, el coexistând cu tipuri foarte vechi (de substrat prepentatonic cu pentatonic), deseori contaminate cu stilul doinei; c) în zona nistreană se impune un stil polifonic de execuție a cântecelor de grup, el fiind de influență slavă [14, pp. 327-328].

Pe lângă cele expuse mai sus este oportun să subliniem faptul că aceste straturi evolutive [vechi, premodern, modern și nou] nu știrbesc trăsătura unitară a cântecului propriu-zis adevărată prin:

- utilizarea aproape a aceluiași sistem de versificație (tipar octosilabic, de obicei);
- structurile sonore sunt pentatonice și heptatonic-diatonice preponderent;
- cel mai frecvent prevalează parlando-rubato, rareori giusto-silabicul cu privire la organizările ritmice;
- strofele melodice sunt, de obicei, simple [32].

Totuși, evoluția care s-a petrecut [de la stilul vechi până la acel nou], transformările pe care cantecele le-au suferit, împrumuturile și întrepătrunderile tot mai însemnate între zone folclorice și etnografice diferite fac astăzi deosebit de grea, dacă nu imposibilă, delimitarea acestora, deși varietația regională a cântecelor și altor categorii folclorice este încă evidentă, dar hotarele precise nu se mai pot trasa [3, p. 61]. Spre exemplu, când un cântec tradițional „pășește” peste granițele lingvistice ale unei națiuni, acesta suportă diverse modificări marcate de noile împrejurări în care locuiește, (...), astfel procesul respectiv dă naștere și înmulțește cifra categoriilor și subcategoriilor muzicale [2, p. 95].

Din aceste considerente este important de a desluși hotarele dialectale, care se constituie și ele în centre de intensitate dialectală cu caracteristici proprii, (...) [ce servesc drept bază pentru] studiul folclorului din punct de vedere istoric sau filologic, dar și în ceea ce privește elucidarea momentului creației, perioada de existență a cânte-

cului (viața acestuia), a transformărilor survenite datorită elementului evolutiv atât economic, cât și social al fenomenului de contaminare [31, p. 2]. Toate aceste detalii trebuie puse în fața interpreților de folclor muzical, cercetătorilor, profesorilor de muzică etc.

Concluzii

Cele menționate anterior ne oferă posibilitatea de a concluziona că folclorul muzical reprezintă un mod tradițional de transmitere între generații, menținând totuși o puternică legătură de continuitate între straturile vechi și cele noi, care reflectă realitățile socioculturale și mai ales trăirile, sentimentele, preferințele și interesele culturale ale omului modern. Astfel, observăm o evoluție firească a folclorului, o actualizare continuă și este esențial să fie adus în atenția publicului, pentru a fi cunoscut și de generațiile actuale.

În special, fiecare comunitate se exprimă prin folclor cu un sentiment unic, prin care își afirmă identitatea proprie: tradițiile, obiceiurile, activitățile agricole, meșteșugurile, dansurile, muzica etc. Din aceasta reiese că tocmai cultura tradițională reprezintă unul dintre pilonii care leagă spiritual românii de pretutindeni, asigurându-le continuitatea în timp. Datorită transformărilor constante și contribuției interpreților au apărut numeroase tipuri melodice diverse. În realitate, orice creație folclorică necesită o doză de originalitate, însă acest proces inovator nu trebuie să se îndepărteze de tradiție, altfel versiunea nou creată nu va reuși să fie receptată: „devine expresivă din punct de vedere folcloric doar în măsura în care, în timp, se transformă ea însăși în tradiție.” Este o observație profundă și adevărată, având în vedere că tradiția, în toate formele ei, reprezintă fundamentul existențial al fiecărui popor care se distinge printr-o diversitate tematică deosebită, un ritm variat impresionant și o ornamentație de excepție, sfapt ce ne permite să diferențiem acest patrimoniu atât din perspectiva zonelor etnografice (dialecte, subdialecte, graiuri), cât și în cadrul acestora pe genuri muzicale.

Cântecul propriu-zis, un gen liric neocazional, reprezintă un element esențial al folclorului muzical, o mărturie incontestabilă a continuității noastre pe aceste meleaguri, un liant între trecut și prezent, manifestându-se în diverse și frecvente ocazii. În acest context ne exprimăm respectul și admirația față de poezii anonimi, care au păstrat vie energia noastră etnică în secolele întunecate ale asupririi și au demonstrat că și în acele vre-

muri poporul român nu a pierdut vitalitatea spirituală, lăsându-ne o moștenire valoroasă, din care suntem obligați să ne inspirăm, mai exact suntem chemați să ne îndeplinim datoria de români.

Referințe bibliografice:

1. Arseni L. Folclorul, parte componentă a Culturii Naționale. Disponibil: <https://centrumlemnescubm.wordpress.com/2018/12/23/folclorul-parte-componenta-a-culturii-nationale/> (vizitat 23.08.2024).
2. Alexandru T. Béla Bartók despre folclorul românesc. București: Editura Muzicală, 1958.
3. Alexandru T. Muzica populară românească. București: Editura Muzicală, 1975.
4. Blajinu D. Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: EX PONTO, 2002.
5. Brăiloiu C. (adunate și traduse). Béla Bartók. Scrieri mărunte despre muzica populară. În: Revista Muzica și poezia. 1937, p. 5.
6. Badrajan S., Doroș S. Modele ornamentale în cântecul liric propriu-zis. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. 2013. Nr. 1. Disponibil: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/151307487411_badrajan_Modeleornamentaleincinteculliricpropriuzis.pdf (vizitat 24.08.2024).
7. Bogariu C. Curs de folclor muzical, partea II. Deva: Editura Corvin, 2008.
8. Comișel E. Folclor muzical. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
9. Caracostea D. Ce ne este Cântecul Poporan? În: Revista Fundațiilor Regale. 1941. Nr. 10, p. 18.
10. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II. București: Editura Muzicală, 1979.
11. ***Cântecul propriu-zis argeșean. Disponibil: <https://www.scribub.com/arta-cultura/Cantecul-propriuzis-argesean43284.php> (vizitat 24.08.2024).
12. Folclor. Disponibil: <https://ro.cqlife.net/folklore> (vizitat 23.08.2024).
13. Folclor muzical. Disponibil: <https://pdfslide.tips/documents/folclor-muzical-editura-mediamicamuzica-muzical-ritual-ceremonial-cu-caracter.html?page=1> (vizitat 23.08.2024).
14. Ghilaș V., Chiseliță V. et. al. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
15. Garaz O. Muzica în Basarabia. (Istoria unei anomalii culturale). Disponibil: https://www.academia.edu/11265235/Muzica_in_Basarabia_istoria_unei_anomalii_culturale_text_publicat_in_volumul_Exerciții_de_muzicologie_Editura_MediaM (vizitat 24.08.2024).
16. Galușca T. Nicola I. Folclor român din Basarabia. Chișinău: Editura Î.E.P. Știința, 1999.
17. Ghidul iubitorilor de folclor. 5/2015. În: Suceava: Editura Lidana. 2015, p. 25.
18. Ghidul iubitorilor de folclor din 06/2016. Suceava: Editura Lidana, 2016. Disponibil: <file:///C:/Users/Admin/Desktop/CCPCT-Ghidul-iubitorilor-de-folclor-6-2016.pdf> (vizitat 24.08.2024).
19. Hanganu A., Dănilă A. De strajă patrimoniului cultural dr. hab. Victor GHILAȘ la 60 de ani. Disponibil: http://www.akademos.asm.md/files/182_183_De%20straja%20patrimoniului%20cultural.%20Dr.%20hab.%20Victor%20Ghilas%20la%2060%20de%20ani.pdf (vizitat 24.08.2024).
20. Morari C. Dumitru Georgescu-Kiriac – dirijor și folclorist prin vocație. Disponibil: <https://www.edusoft.ro/dumitru-georgescu-kiriac-marea-fala-a-romaniei/> (vizitat 23.08.2024).
21. Miculi-Pop O. Curs de folclor muzical, anul 1. Disponibil: <https://pdfslide.tips/documents/lect-univ-dr-otilia-pop-miculi-curs-de-folclor-muzical-curs-de-folclor-muzical.html?page=23> (vizitat 24.08.2024).
22. Mârza T. Studii de etnomuzicologie. Cluj-Napoca: Editura Arpeggione, 2007.
23. Mârza T. Observații privind geneza cântecului propriu-zis, Lucrări de muzicologie, (vol. IV). Cluj: Editura AMGD, 1968.
24. Oprea Gh. Folclor muzical românesc. Volumul I. București: Editura Fundației România de Măine, 2000.
25. Oprea Gh. Despre folclorul muzical românesc. București: Editura Muzicală, 2002.
26. Pop M., Ruxăndoiu P. Folclor literar românesc. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
27. Rucsanda D. M. Repertoriul neocazional al folclorului muzical românesc. Craiova: Editura Universitaria, 2020.
28. Rusnac C. Folclor muzical din Moldova. Chișinău: Editura „Tipografia Centrală”, 1997.
29. Sârghi E. Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn în spațiul

- folcloric al Republicii Moldova. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău, 2015. Disponibil: <http://www.cnaa.md/thesis/24471/> (vizitat 24.08.2024).
30. Szenik I. Folclor muzical. Modulul de studiu III pentru studii universitare prin învățământ la distanță. Cluj: Editura Media Musica, AN-MGD. Disponibil: <https://pdfslide.tips/documents/folclor-muzical-editura-mediamicamuzical-ritual-ceremonialf-cu-caracter.html?page=1> (vizitat 24.08.2024).
31. Suceveanu A. Cântecul specific zonelor etnografice – scurt istoric, caracteristici zonale. Disponibil: <http://alinsuceveanu.blogspot.com/2013/04/cantecul-specific-zonelor-etnografice.html> (vizitat 24.08.2024).
32. Stilul vechi și stilul modern al cântecului propriu-zis. Disponibil: <https://www.rasfoiesc.com/hobby/muzica/STILUL-VECHI-SI-STILUL-MODERN-55.php> (vizitat 24.08.2024).
33. Tucă L. Doina, artă melodică prin excelență, este confundată, uneori, cu cântecul propriu-zis. Disponibil: <https://www.antasatelor.ro/lada-de-zestre/lada-de-zestre/cultura-populara/doina-arta-melodica-prin-excelenta-este-confundata-uneori-cu-cantecul-propriu-zis-id16440.html> (vizitat 24.08.2024).

Damian Spinei
e-mail: damian.spinei@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0009-8703-082X>

INNOVATIONS OF THE METACOGNITIVE STRATEGY FOR DEVELOPING ACTOR'S PLASTICITY. CASE STUDY

<https://doi.org/10.52603/arta.2024.33-2.18>

Rezumat

Inovații ale strategiei metacognitive de dezvoltare a plasticității actoricești. Studiu de caz

Scopul acestui articol este de a cerceta specificul abordării dezvoltate și aplicate de Teatrul-Studio de Improvizatie ZaO (Chișinău, Moldova), evidențiind contextul strategiilor metacognitive care au devenit baza modernă a dezvoltării plastice a actorului. Metodele moderne de educare a expresivității plastice sunt profund legate de reînnoirea ritualului teatral în secolul XX (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski). Urmând concepția teatrului ca un conductor al experienței spirituale, tehnica meditativ-analitică a ZaO-Studio creează noi posibilități de eliberare și aprofundare a expresivității corporale. Aceste posibilități variază influența filozofiei orientale și a practicilor meditative în aspectul non-linearității, paradoxalității formelor teatrale și a poveștilor. Genul dramei de improvizatie, pe care îl dezvoltă Studioul, trezește la actori abilitatea de creare spontană a imaginilor și algoritmilor plastici. Astfel, experiența ZaO-Studio prezintă interes pentru cercetare și aplicare în aspectul menționat.

Cuvinte-cheie: strategii metacognitive de dezvoltare a plasticității actoricești, improvizatie, metaforă plastică, meditație orientală, tehnica meditativ-analitică a ZaO-Studio, paradox plastic.

Summary

Innovations of the metacognitive strategy for developing actor's plasticity. Case study

The aim of this article is to explore the specifics of the approach that was developed and applied by the ZaO Theatre Improvisation Studio (Chisinau, Moldova) while outlining the context of metacognitive strategies that have become the modern basis for an actor's plastic development. Modern methods of cultivating plastic expressiveness are deeply connected with the renewal of the theatrical ritual in the 20th century (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski). Following the concept of theater as a conductor of spiritual experience, ZaO-Studio's meditative-analytical technique creates new possibilities for liberation and deepening of bodily expressiveness. These possibilities vary the influence of Eastern philosophy and meditative practices in the aspect of non-linearity and paradoxicality of theatrical forms and stories. The genre of improvisational drama, which the Studio is developing, awakens in actors the skill of spontaneous creation of plastic images and algorithms. Thus, the experience of ZaO-Studio is of interest for research and application in this aspect.

Keywords: metacognitive strategies for developing actor's plasticity, improvisation, plastic metaphor, Eastern meditation, ZaO-Studio's meditative-analytical technique, plastic paradox.

Introduction

Modern theater pays special attention to plastic expressiveness as a means of depicting internal monologue. For example, the Romanian researcher Mihai Odangiu introduces the term "thinking body" in this connection. The development of the performer's creative bodily potential is considered in the aspect of applying metacognitive strategies, which imply non-linear processes of learning and self-learning [5, p. 41]. As a result, a special level of freedom of the creative impulses is achieved.

This level is also characteristic of improvisation, which is one of its sources.

In his concept, Mihai Odangiu combines methods from many pedagogical strategies of the modern theater. These strategies (through an individual approach to the actor's self-rebirth as a histrion) set a non-linear and spontaneous trajectory of plastic response to the conditions of stage space, including within the framework of interaction with a partner according to the take-give principle. For example, the Viewpoints

technique, created by Mary Overlie, affirms the concept of creative motive freedom: the artist, listening to his inner world (to his individuality), creates plastic metaphors saturated with drama. In developing metacognitive strategies, Mihai Odangiu takes into account the American educator, playwright, and director Robert Cohen's idea about the feedback loop between student and teacher [6, p.18] and David Zinder and Viola Spolin's research on the significance of non-verbal expression in improvisation. Information from David Zinder and Eugenio Barba about dosing internal energy, which saturates the plastic forms, is also involved. This essential detail gives practical density to metacognitive strategies, as it indicates that high-intensity experience can be expressed with a small amount of external manifestations.

In over 18 years of activity, the ZaO Theatre Impro Studio has developed its meditative-analytical technique, which has introduced elements of metacognitive innovations into the processes of developing actor's plasticity (this refers to both ritual-meditative teaching methods and those that focus attention on the physical aspect of plastic and vocal development).

In ZaO-Studio's practice, meditation predominates: aesthetically refined body-speaking is the result of training the spiritual essence of the artist, and physical movement becomes the "flower" of subtle states.

The priority of meditation is due to the fact that the Studio follows the developments of theatrical metaphysics of the 20th century, starting with the discoveries of Antonin Artaud.

At the same time, as it will be shown below, the ZaO process seeks to expand the concept of theatrical ritual in a special way, to accomplish a paradoxical synthesis, which is reflected in the definition of the genre (ritual-dramatic theater) and extends it to the level of actor's plasticity.

The tendency of balance between spiritual and bodily, visible and invisible – with emphasis on the invisible – in European theatrical searches is vividly marked by Pina Bausch's famous remark that what interests her least is how people move; she is interested in what moves them. This statement sounds paradoxical, and at the same time, it is deeply justified not only from the perspective of famous ritual concepts of the 20th century but also in the aspect of non-verbal theater. The active growth of interest in plastic expressiveness at its

highest point dialectically had to reach the definition of the spiritual source of this expressiveness, which is located in another, non-bodily area and is revealed in the transcendental aspect of acting. Researching this aspect, the Moldovan theater critic Irina Katereva gives it a detailed definition for the first time. In particular, she writes: "Through transcendental means of expression, the actor-human creates a combined movement of emotional, intellectual, physical, and spiritual energy, uniting it all with a single energy field" [9, p. 16].

It should be noted that in this article, we are not investigating aspects of the remythologization of art in the traditional key of pre-theater, but innovations in the field of acting metaphysics. In Pina Bausch's theater, such renewal occurs through deep perception of the spiritual basis of emotions, feelings, states – instead of "zeroing out" feelings for the sake of contact with the Absolute. In ZaO-Studio's practice, as we will show below, the modern approach to theater metaphysics does not exclude the uniqueness of the individual principle from the process (reduction characteristic of ritual action both in antiquity and in the 20th-century theater). On the contrary, individuality becomes an instrument of play ritual.

As it is known, European theatrical innovators in the 20th century adopted expressive scenic gestuality or finely reproduced bodily speech, marked by special scenic grace and harmony from the Asian theatrical tradition, which became one of the shares of Western cultural background.

Anticipating this large-scale influence, Artaud wrote about the language of plasticity that "reveals and releases a new lyricism of gesture, which through its condensation and scope ultimately surpasses the lyricism of words. Finally, it breaks the intellectual attachment of language to the plot canvas, giving examples of a new and deeper intellectuality that hides behind gestures and signs elevated to the level and dignity of exorcist rites" [8, p. 7].

Eastern philosophy and meditative tradition have had a noticeable influence on modern metacognitive strategies of plastic development, which will also become a subject of our consideration.

Additionally, we will include in our study the specifics of results – concepts, images, and atmosphere of theatrical action – which the meditative-analytical approach to plastic expressiveness brings to ZaO-Studio's acting.

Modern Context of Metacognitive Development of Actor's Plasticity

Let us briefly outline the genesis of the modern metacognitive context in our aspect of interest.

Improvisation is in close interconnection with the possibilities of developing the non-verbal language of theater. In the monograph "Praxis: Strategic Exercise", Mihai Odangiu indicates "contact with Viola Spolin's conceptual universe" as the starting point of his research on metacognitive strategies, since the mass of "exercises invented by Spolin is at the foundation of many methods" [6, pp. 15-16].

In her book "Improvisation for the Theater", Viola Spolin notes the regularity of communication at the non-verbal level in the improvisational genre [7, p. 45]. She considers one of the main tasks of theatrical act to be achieving contact solely through means of bodily expressiveness, the unit of which is gesture, and the whole is a personalized complex of stage movements activated by metacognitive strategies.

From the same Viola Spolin, we find confirmation of the necessity of physical training for improvisational play: "Actors in improvisational theater, like the dancer, musician, or athlete, require constant workshops to keep alert and agile and to find new material" [7, p. 39].

Accordingly, when creating methods of teaching dramatic play, followers of this American educator emphasize physical training. Thus, Robert Lepage calls the result of these efforts the "muscle of creativity" that appears as a consequence of overcoming the pain threshold during the artist's physical preparation [2, p. 106].

Developing a set of exercises based on the principle of metacognitivity, Mihai Odangiu relies on the experience of Asian theater as well. For example, he mentions the basic principle of Japanese theater – *jo-ha-kyū* (rising-climax-return to calm). The essence of this concept, relating to the whole performance, narrows down to designating the speed of individual actions within one plastic embodiment of the role.

Besides "*jo-ha-kyū*", when solving plastic tasks from his author's cycle, Mihai Odangiu applies such terms as "energy", "radiation", "Zero Point", "action in immobility". Here, the typological similarity of metacognitive strategies with yoga is obvious. "In the first acting classes", writes Mihai Odangiu, "there reigns an atmosphere of mystery; an aura that gives them

a sense of enigma, unity, and unforgettable character" [6, p. 23].

The involvement of transcendental practices in modern methods of developing actor's plasticity, as is known, goes back to the activities of Jerzy Grotowski and his followers. These processes continue to be effectively researched and applied by Eugenio Barba, Andrei Șerban, as well as other directors and educators fascinated by concepts of modern theatrical ritual.

Meditative-Analytical Play Technique as the Plastic Innovations Basis in the ZaO Process

As noted above, the basis of ZaO's approach to metacognitive development of bodily speech is the meditative-analytical technique of play (original development by directors Vladimir Șimanschi and Elena Cușnir). This technique relies on classical Eastern meditation practices, tracing back to Zen and Taoist philosophy, and on innovative European searches in the field of modern theatrical ritual (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Andrei Șerban). Grotowski's concept – theater as a conductor of spiritual energy – was effectively continued by Klim (Vladimir Klimenko). Klim – a student of A. Efros and A. Vasiliev, director, playwright, and theorist of theatrical metaphysics, in the early 90s – leader of the legendary "Basement" (Klim's Workshop) at the All-Russian Association "Creative Workshops" under the Union of Theater Workers of the RSFSR. Here he developed and consistently embodied an innovative concept of meditative training, play ritual, actor's improvisation in projects like "Harold Pinter. Three Expectations in 'Landscape'", "The Divine Space of Gogol's Comedy 'The Government Inspector'" and others. Following his discoveries, ZaO-Studio develops the transcendental principle at all levels of play, including theoretical positions and teaching methodology.

At the basic level, this is reflected in the Studio's genre definition (ritual-dramatic theater).

The plastic specificity of ZaO performances is conditioned by this concept of ritual: movement becomes a conductor, an epiphany of spirit, and it can be very simple – its significance and impact depend mainly not on form. Dramatic plasticity is also a conductor of energy impulses. The synthesis of drama and ritual in acting becomes simultaneously a synthesis of matter and spirit, their mutual development. This gives the plastic component

a special “openness”, a suggestive unaccentuated power of impact.

The playing technique includes the concept of “flow”, developed by Klim, which the Studio interprets as a ray connecting the essence of the world with the essence of human. Flow is an analog of intuition, superconsciousness, a source of inspiration. Contact with this ray of essence, listening to its impulses, creative dialogue with it is the basis of meditative-analytical technique. The state of listening unfolds in training and then works spontaneously, in the format of inspiration; analytical dialogue with intuition has a clarifying character or is applied when tasks arise for structuring the play, which will be shown below using the example of the Plastic-Mimic Scale.

The decisive importance in the innovations of the meditative-analytical process is that it is oriented toward creating deep improvisational drama, in which nothing is known in advance: actors find out all structures, including the complex paradoxical story, during the play. Thus, intuition becomes the point of support for the process, and meditation becomes the way of contact with it – a multifaceted, controlled, and collective transcendental act. We see that improvisation, which was one of the sources of theater, stimulates it to experiment both in creating performances and in training actors.

Basic Principles of Metacognitive Strategy in ZaO Practice

Let’s consider several basic principles of the meditative-analytical technique that are applied for developing bodily speech and are very effective, judging by the results of training and performances.

1. The main point of support in plasticity is meditative “listening” to spiritual and bodily impulses. In ZaO training, physical exercises are not emphasized; they do not take up significant time and do not require special tension. They are woven into meditation transparently, easily, organically and are reflected in acting in the same way.

2. The play combines spontaneous embodiment of internal impulses and gives specifics to the flow.

For example, let’s provide several elements of the Plastic-Mimic Scale.

Movement can be yin (quiet, unaccented, subtle) or yang (active, bright, noticeable). It can be dramatic (functionally-applied, “as in life”) and ritual (paradoxical, “strange”).

These lines are carefully intertwined both in training and in acting. For example, actors are given the task: to express the character’s state in yin dramatic movement, and then – in yang ritual movement.

In some tasks, the specifics deepens. The actor needs to do two things simultaneously: a plastic movement as yang ritual, and a mimic one as yin dramatic.

We note that the terminology of the studio’s Plastic-Mimic Scale reflects the influence of ancient Eastern philosophy ba-gua (interweaving of yin-yang interactions), which is used for spontaneous analytics of bodily speech in both ritual and dramatic forms.

3. Non-linearity, non-illustrativeness of plasticity and mimicry is the next important principle of the Studio’s metacognitive strategy. Non-linearity is achieved through the actor’s meditative attitude, in which they simultaneously “listen” to the character’s state and seek non-template revelation of this state at the level of spontaneous action, about which Artaud in his insights wrote as “standing halfway from gesture to thought” [8, p. 7].

Even when giving the flow complex specifics according to the Scale of plastic-mimic forms, the actor receives a meditative impulse in response and creates unpredictable variations of this specifics.

Non-linearity, paradoxicality, and spontaneity of plasticity are shades of influence of Eastern Zen philosophy, which has long found application in art (classical Japanese poetry, music, and theater). The Studio purposefully “learns” from Zen aesthetics at all levels of theatrical act: working, for example, with Matsuo Bashō’s haiku (performance “Bashō. Short Journey”, in repertoire since 2008); developing minimalistic scenography according to the Zen principle “everything from nothing”.

4. Empathic perception of plastic-mimic signals. Since the performance is non-verbal and improvisational, and subtle meanings and relationships are purposefully embodied outside illustrativeness, we can conclude about the crucial role of empathy in this process. ZaO-Studio develops not only intellectual-intuitive but also emotional-empathic process of information perception in both actors and audience, stimulating its presence in any metacognitive plastic interaction, revealing the “invisible” foundations of the maximally “visible”, bodily language of theater.

5. Individual principle in ritual and body-creator. In the aspect of meditative “listening”, transcendental play, the Studio builds an important specificity of actor’s “conductivity”, which is also manifested at the plastic level. Traditionally, the state of meditation is associated with the effect of “erasing” feelings, thoughts, zeroing out the individual principle. That is, the ideal conductor is an empty tube through which light passes unhindered. In ZaO theory and practice, the principle of the crystal works: the actor not only conducts but refracts light. The precious prism becomes precisely the individuality of the person, including their body; the value of plasticity and mimicry is in its uniqueness, non-template nature. Thus, the ancient power of theater’s ritual roots becomes an instrument for the finest development of the individual principle, which is one of the central categories of the modern cultural epoch. In connection with this, the concept of corporeality is transformed: body-instrument becomes body-creator; it has its own significance in the meditative act.

Thus, Mihai Odangiu writes: “Between language and body experience functions a continuous chain of interactions and influences, the existence of which allows some scientists <...> to propose replacing the now common term ‘embodied mind’ with ‘mindful body’” [5, p. 122].

Conceptual and Stylistic Results of the Meditative-Analytical Approach to Actor’s Plasticity

Let’s consider some of the results conditioned by the meditative-analytical specificity of plastic developments.

In her review of the Studio’s performance “Gustav Mahler Boogie-Woogie”, theater scholar Natalia Shevchenko (Les Kurbas NCTA, Kyiv) called the studio members plasticity “natural gesture” [10]. It is also about the smallest movements, valuable crumbs of this wordless language. The feeling of naturalness, truthfulness of bodily speech in play proves that the meditative, subtle source of movement is vital, not invented. This builds an unexpected but significant existential paradigm in the aspect of new rituality of art: if such actions feel truthful in theater, consequently, in life too, the body is a conductor of spiritual energy.

We note that audience impressions that can be defined as philosophical, insightful, existential are a common result of ZaO acting. One proof of such

effectiveness is that the Studio’s audiences willingly participate in interactive projects, attend training sessions on meditative-analytical technique for this purpose, and often participate in the process year after year. Moreover, their emotional state and plastic-mimic imagery of acting are sometimes difficult to distinguish from those of the actors.

The Studio’s metacognitive specificity is most vividly manifested in the development of dance, ritual, and dramatic plasticity.

Let’s show this by using the example of two non-verbal projects that are part of ZaO repertoire: “Stories Without Words” (project author V. Şimanschi) and “Dramatic Ballet in the Space of Zen Flute” (project author E. Cuşnir). It was precisely in connection with the innovative approach to plastic metacognition that these projects were awarded prizes and distinctions at the Extra Words non-verbal arts festival (Kyiv, 2019, 2020, 2021).

Impro-dance in the Studio has a bright shade of rituality and paradox, however, the concept of “Dramballet” draws a clear line between dance and ritual plasticity, offering several criteria for this distinction.

The whole body participates in dance. Even if only the hands move, everything – body and face – is in a maximum energetic and aesthetic status. Moreover, in dance, movements are repeated and create rhythmic patterns. These patterns can be very laconic, unaccented, however rhythm is one of the easily “readable” and defining structures of dance.

As for ritual plasticity, it can be formed outside of clear rhythmic structure and repetitions. This is, for example, non-standard paradoxical interaction with objects (when a mirror is used as a shield); with a partner (when finally, after long contradictions, three people embrace, and a fourth suddenly jumps over those embracing). Or a strange gesture against the background of calm dramatic plasticity – a hand unclenches as if releasing something, although there is nothing in it. The meditative state provides broad opportunities for such spontaneity, and conversely, unpredictable movements awaken intuition, strengthen the meditative state.

Along with improvisational dance plasticity, the Studio has “score” elements of dance that are immersed in ritual and metaphorical context. The “Hieroglyph” element, moreover, reflects the influence of Eastern theatrical techniques, plastically transmitting “metaphysics of speech” in the Artau-

dian key [8, p. 7]. Thus, we can speak about the intonation of gesture, about its emotional-symbolic embodiment, since, as Antonin Artaud writes, “the human body itself, elevated to the greatness of a sign, can quite well be inspired by hieroglyphic designations, – and not only so that these signs can later be easily read and reproduced on demand, but also so that clear and immediately accessible symbols can be created on stage” [8, p. 9]. At the same time, gesture-symbols in improvisational ZaO play are freed from fixed common meanings, although their totality can quite well lead to established forms of theatrical expressiveness.

In connection with metaphors generated by the artist’s plasticity, the Romanian researcher Romina Boldaşu writes about the semiotics of bodily signs, comparing the process of transforming their meaning from purely individual to commonly understood with the change of word meanings in Japanese language depending on their combinations: “Analysis of theater, from the point of view of semiotics, offers another element in the strategy of actor development through body exercises. Thus another approach to studying acting art arises. A view that proceeds from what the artist’s body can transmit, formulating a series of symbols. <...> the actor’s body can visually write on stage, in the rehearsal hall, a series of signs, at the convergence of which commonly used symbols are created. The stage symbol has the power of uniting within itself commonly accepted elements with specifically individual elements, thereby giving new definitions to the presented components <of drama>” [1, p. 25].

We can note such a feature as the generation of movements-paradoxes in the studio practice. For example, the plastic paradox “Jump into the Sky”, when the actor, through a simple complex of actions, creates a “fall upward”.

One of the important themes of the Studio’s 17th season, which ended in summer 2024, was expanding the palette of dramatic plasticity. According to director/trainer Elena Cuşnir, diversifying the dramatic spectrum of movements is more difficult than the ritual one.

Paradoxical Plasticity as a Tool of Spontaneous Dramaturgy

In the Studio’s non-verbal projects, plasticity and mimicry become one of the key tools of spontaneous dramaturgy, building complex non-linear story.

For ZaO-Studio, impro-drama is an opportunity to search for and embody innovatively formed stories. Story is defined as revelation, as actor’s, character’s, and audience’s experience of the path. From the 17th season, the Studio derived the formula: ‘the story is a path from the familiar to the impossible.’

Since the plastic revelation of the character’s feelings and intentions is non-illustrative in form, it is perceived as a behavioral paradox, designed for free interpretation by partners and viewers. Such actions and interpretations in yin-yang interaction provoke an intuitive-analytical development of the story.

Dramatic ZaO narratives are similar to an imaginary landscape. Improvisation either spreads like the Amazon, as “there can be several lines in play (story-river). Or one line becomes the main, transmitting impulses of changes to other lines – story-tree”. Story-tree and story-river are landscape units of the “improvisational drama” genre.

The purpose of meditation is the unhindered movement of thought; drama develops in the free wandering of thought. The ZaO technique of story construction is similar to Indian vipassana breathing meditation. According to one definition, “this practice means following body sensations and reactions of the thought to sensations methodically, continuously, and objectively, revealing elementary patterns of thinking” [4, p. 313]. Thanks to this type of meditation, unlike others intended for concentration on one state, it’s possible to explore multiple paths of meaning movement, as well as catch body impulses that are embodied in plastic metaphors and algorithms.

Continuing the theme of Eastern practices’ transformations in Western theater, let’s pay attention to how the relationship between improvisation and ritual has changed.

Grotowski wrote that “in classical Eastern theater, for example, in Beijing Opera, the Indian Kathakali theater, or the Japanese Noh theater”, where “there exists a certain kind of gesture alphabet, which is the sign system of body movements” [3, p. 164], there would hardly be place for improvisation. And yet within the strict framework of given movements, there will always be the possibility of variations, experimenting with spiritual filling of the distance between image and artist. Over time, Grotowski, his students (including Barba) and other directors versed in Asian theater

practices, came to the decision to free gesture from the captivity of given pantomimic meaning. Now the interpretation of performance's plastic content and theater alphabet are in close dependence on each other. Thus, we observe in improvisational drama ritual plasticity, in which the meanings of movement depend on its momentary spiritual filling, which evokes spontaneous response from the perceiving side.

Conclusion

Thus, our research has shown that ZaO-Studio's meditative-analytical approach, developing the modern concept of theater as a conductor of spiritual experience, creates new possibilities for liberation and deepening of bodily expressiveness, which organically complement the context of modern metacognitive strategies. Also, these possibilities vary the influence of Eastern meditative practices and philosophical concepts in the aspect of non-linearity, paradoxicality of images and stories. The emphasized principle of ZaO play, as transformation of invisible into visible, the theatrical ritual, as open contact with essence and its embodiment in the drama, are vivid examples of play metaphysics. Natalia Shevchenko in her review of ZaO-Studio's performance calls this process "living playing spirit". Moreover, one of the main instruments of the actor's conductivity, of the new ritual in ZaO Studio's practice becomes the individual principle as an important component of essence, with which the actor contacts in this concept of play.

Ritual-dramatic synthesis forms an innovative approach to plastic images and spontaneous narrative, while improvisational tasks stimulate the development of a special skill of multifaceted collective transcendental act.

We hope that this aspect of innovations can be applied in various metacognitive strategies for developing actor's plasticity, as well as for researching features of new theatrical ritual.

Bibliographical References:

1. Boldașu R. Corpul instrument și corpul creator în arta actorului. București: UNATC Press, 2019.
2. Charest R. Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage. Zboruri de legătură. București: Editura Centrului Cultural Lumina, 2022.
3. Grotowski J. Teatru și ritual. București: Nemira Publishing House, 2014.
4. Harari Y. N. 21 Lessons for the 21st Century. Iași: POLIROM, 2018.
5. Odangiu M. F. Corpul inteligent: strategii metacognitive în antrenamentul actorului. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2013.
6. Odangiu M. F. Praxis: exercițiul strategic. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2013.
7. Spolin V. Improvisation for the theatre. Available: <https://cuvintepresate.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/11/improvisation-for-the-theatre-viola-spolin.pdf> (visited 05.10.2024).
8. Арто А. Театр и его двойник. Москва: Мартис, 1993. / Artaud A. Teatr i ego dvoinik. Moskva: Martis, 1993.
9. Катерева И. Трансцендентальные средства актерской выразительности в европейском театре второй половины XX века. Available: irina_catereva_abstract_ru.pdf (cnaa.md) (visited 29.09.2024). / Katereva I. Trantsendentalnyie sredstva akterskoy vyrazitelnosti v evropeyskom teatre vtoroy polovinyi XX veka. Disponibil: irina_catereva_abstract_ru.pdf (cnaa.md) (vized 05.09.2024).
10. Шевченко Н. Игровое бесстрашие. Рецензия на спектакль «Густав Малер Буги-вуги». Available: <https://zaotheater.com/article/igrovoe-besstrashie-recenziya> (visited 29.09.2024). / Shevchenko N. Igrovoe besstrashie. Retsenziya na spektakl «Gustav Maler Bugi-vugi». Available: <https://zaotheater.com/article/igrovoe-besstrashie-recenziya> (visited 29.09.2024).

Nina Ermicioi
e-mail: ninaermicioi83@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>



Photo by: O. Chisieva



Photo by: A. Voloshin



Photo by: A. Tyunova

FILMUL CA ÎMPLINIRE SPIRITUALĂ. IN HONOREM ANA-MARIA PLĂMĂDEALĂ

Filmologul Ana-Maria Plămădeală, cercetător științific principal la Institutul Patrimoniului Cultural, doctor habilitat în studiul artelor, vine în această lună de toamnă să ne amintească, prin scrierile sale, de frumusețea și semnificațiile umane ale peisajelor autumnale în filmele după creația lui Ion Druță, în cele realizate de regizorul și poetul Emil Loteanu sau alte pelicule cinematografice, așa cum le-a simțit și le-a interpretat în monografia dumneaei *Filmul, folclorul și literatura* (1985) sau în *Filmul și mitul* (2001).



Pornind de la monografia *Filmul, folclorul și literatura* (1985), scrisă în baza tezei de doctorat la Institutul Unional de Stat pentru Cinematografie din Moscova, activitatea Anei-Maria Plămădeală a continuat prodigios la studioul Moldova-film. Recenziile, scrise ori expuse oral în urma apariției peliculei cinematografice, cu competența unui specialist versat în acest domeniu, a fost un act de dăruire, de susținere a valorilor artistice și, astfel, de participare activă la dezvoltarea filmului național, în același timp contribuind la afirmarea științei în domeniul filmologiei în republică. Experiența de la Moldova - film continua paralel cu investigarea artei cinematografice în cadrul Academiei de Științe a Moldovei, unde Ana-Maria Plămădeală a

susținut și teza de doctor habilitat în studiul artelor cu tema *Mitul și filmul*. O viziune a artei cinematografice naționale din perspectiva intertextualității mitologice a constituit noutatea acestei cercetări nu doar în spațiul cultural și științific al Republicii Moldova, ci și în întreg spațiul exsovietic.

Astfel, după relevarea istoriei filmului din Moldova din perspectiva mitului, cercetătoarea coordonează volumul academic *Arta cinematografică din Republica Moldova*, realizat în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural în anul 2014. Lucrarea este scrisă în colaborare cu cercetătorii institutului dr. Dumitru Olărescu, dr. Violeta Tipa, volum pentru care autorii s-au învrednicit de Premiul Național.

Din discuțiile care uneori deveneau destăinuirii sau chiar descoperiri ale cercetătoarei și omului Ana-Maria Plămădeală am sesizat că dumneaei privește la film ca la un prieten, despre care vorbește cu empatie ori/și cu atitudine critică, sau căruia mai are ce să-i spună cum este ori cum ar fi putut să fie ca imagine artistică, dacă ... Acest *dacă* de multe ori constituia esența discuțiilor noastre, care se referea la personalitatea creatoare – regizor, actor, operator, la modul de gândire artistică a lui, la relația om de creație – context istoric, social, ideologic și la repercusiunile în viața artistului, dar și a societății, a țării, a neamului.

În așa fel, de aici începea să se înșire pânza fină a unor idei abia palpabile, neclare încă, pe care le expunea doamna Ana-Maria Plămădeală în discuțiile-întâlniri (de suflet! de cele mai multe ori) ale noastre, ori dezbaterile pro și contra, dar foarte utile pentru studiile ulterioare. Asistam astfel la bucuria regăsirii unor puncte comune cu evoluția filmului universal sau a unei imagini semnificative pe care azi cercetătoarea o vede ca o afirmare a identității naționale, sau, mai mult, ca o posibilitate a actorului, a regizorului de a se exprima simbolic despre existența sa, a poporului său în anumite timpuri istorice ori chiar și neputința de a spune prin imagini, mai răspicat, ceea ce ar fi vrut să spună omul de creație.

Este ceea ce putem citi astăzi în scrierile dumneaei despre individualitatea creatoare a regizoriului Emil Loteanu, a actorului Mihai Volontir, a scenaristului și regizorului Nicolae Esinencu, dar și ceea ce nu i s-a permis să realizeze

lui Mihail Kalic, Ion Druță chiar la începuturile filmului național. Totodată, cercetătoarea Ana - Maria Plămădeală se apropie și ne apropie mai mult de artist prin puterea, semnificația imaginii creată de acesta. Calea lui Emil Loteanu, de exemplu, este văzută de la „Mitul eternei revoluții” la „Mitul eternei reînnoarceri”, apoi la „Mitul eternei libertăți și mitul eternului feminin”, amintind doar unele capitole din monografia *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic* (2017). De asemenea, conceptul generalizator „identitatea rănită” i-a permis cercetătoarei să „sape” mai adânc în semnificațiile actuale ale filmelor artistice, realizate la studioul Moldova- film.

„În marea trecere” prin această lume, Ana-Maria Plămădeală ne amintește și ne demonstrează, prin avântul și setea-i de cunoaștere, că știința se face prin dăruire, prin ardere împreună cu eroii

temei pe care ai ales s-o cercetezi: fie spațiu-timpul filmului, ori exilul și/sau autoexilul omului de creație, sau ipostazele cinematografice ale prozei druțiene, ori „identitatea rănită” a unui om, a unui popor...

Șirul căutărilor la nivel de tatonare teoretică și propuneri ale unor perspective noi, originale de interpretare a discursului filmic ori a omului de creație continuă în activitatea cercetării Ana-Maria Plămădeală. Îi dorim sa continue cu același succes de care se bucură, întru împlinirea spirituală a ceea ce înseamnă pentru un cercetător relația inspirație – creație – operă științifică. Îi citim în continuare lucrările, așteptăm noi studii care să complinească figura personalității Ana-Maria Plămădeală.

Ana GHILAȘ

IN MEMORIAM TEODOR ZGUREANU (24.05.1939 – 05.07.2024)

Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu a fost unul dintre cei mai reprezentativi dirijori de cor din Republica Moldova, cunoscut, în spațiul românesc și în afara lui, grație prezenței sale dirijorale pe scene naționale și internaționale la pupitrul mai multor formații corale de înaltă ținută artistică (Capela Corală Academică *Doina* a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, Capela Corală *Moldova* a Companiei *Teleradio-Moldova*), dar, mai ales, la bagheta faimoasei corale feminine de cameră *Renaissance*, pe care a fondat-o la



sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut și cu care a cucerit, de-a lungul carierei artistice, premii prestigioase la concursuri corale internaționale și un loc meritoriu în rândul formațiilor corale de elită din lume. Printre acestea se numără: Concursul Internațional de Muzică Corală *Tallinn '91* (Estonia, Premiul I), Concursul Coral Internațional *Gheorghe Dimitrov* din Varna, Bulgaria, Premiul II (1995) și Premiul I (1997), Concursul Coral Internațional din Chișinău (Republica Moldova, 1995, Premiul I), Concursul Coral Internațional *Béla Bartók* (Debrecen, Ungaria, 1996, Premiul III), Concursul Coral Internațional din Mainhausen (Germania, 1998, Premiul II), care i-au adus recunoașterea binemeritată pe plan internațional.

Maestrul Zgureanu s-a afirmat glorios și în calitate de compozitor, scriind în mai multe genuri de muzică: simfonică, vocal-sinfonică, de operă, instrumentală, vocală și corală. Printre

cele mai elaborate creații amintim: opera *Decebal*, *Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur*, *Oratoriul Psalmilor*, oratoriul dramatic *Ștefan cel Mare și Sfânt*, oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei*, *Monolog pentru Maica Maria*, Concert pentru soprano și orchestră *La-l Moldovei dulce soare*, Concert pentru nai și orchestră simfonică, Simfonia *Eminescu* ș. a., care figurează în repertoriile mai multor orchestre simfonice sau formații corale din republică și sunt interpretate în diverse programe de concert.

Tot ce a reușit să realizeze în calitate de dirijor, compozitor sau pedagog se datorează, în primul rând, studiilor sale temeinice, obținute la Institutul de Stat de Arte „Gavriil Musicescu” din Chișinău, specialitatea *Dirijat coral*, în clasa profesorului universitar Lidia Axionov, instituție absolvită în 1964. Orele de dirijat cu remarcabila profesoară l-au călăuzit pe parcursul întregii sale activități dirijorale și didactice.

Încă în perioada de studenție, T. Zgureanu a fost angajat în calitate de metodist la Ministerul Culturii, efectuând, împreună cu specialiști de seamă, expediții folclorice în diferite zone ale Basarabiei și Bucovinei pentru descoperirea și culegerea perlelor naționale, din care el însuși se va inspira mai târziu în crearea pieselor de esență folclorică. Așa se explică apariția primelor sale prelucrări corale ale cântecelor populare moldovenești pentru cor *a cappella*: *Dragă cumătriță*, *Mândruțo cu ochi ca mura*, *Nu mă râde, lele hăi*, *Hai la joc, măi moșnegele*, *Ciobăneasca*, *Firicel de floare-aleasă*, *Pământ natal* (versuri de A. Ciocanu), *A-nflorit Moldova* (cunună de melodii rustice), *Casă Mare la izvoare* (suită), *Două cântece din bătrâni*, *Păsărică*, *păsărea*, *Mândro*, *cărările mele*, *Ciobănași de la miori* (suită corală pentru cor mixt). Deși sunt create în diferite etape ale carierei sale, aceste prelucrări vădesc spirit național și maturitate componistică indubitabilă.

Anul 1967 anunță începutul unei noi perioade în activitatea muzicianului Teodor Zgureanu. A fost invitat în calitate de dirijor al Capelei Corale *Doina* a Filarmonicii Naționale, unde, timp de 9 ani, a conlucrat prodigios cu prim-dirijorul Veronica Garștea (Artistă a Poporului din Republica Moldova, Laureată a Premiului de Stat, Artistă a Poporului din URSS). Împreună cu această corală

a realizat sute de concerte și turnee în republică și în fosta Uniune. Teodor Zgureanu și-a șlefuit aici măiestria dirijorală, dat fiind faptul că, în mare parte, se ocupa de descifrarea și cizelarea repertoriului, precum și de dirijarea unor programe de concert. În Capela Corală *Doina*, compozitorul și-a lansat primele creații componistice: prelucrări corale, creații pentru soliști cor și orchestră, coruri *a cappella*, coruri cu acompaniament, creații pentru voce și pian, coruri și cântece pentru copii ș.a. Printre acestea, menționăm *Ecoul gliei* – cantată (pe versuri populare, 1971) și *Pământul meu* – oratoriu (pe versuri de A. Roșca, D. Matcovschi, I. Iachimov, I. Vieru, 1972).

Abordând genul coral *a cappella*, Teodor Zgureanu debutează, în anul 1970, cu *Elegie* (pe versuri de E. Loteanu) și continuă cu *Vestitorul de furtună* (pe versuri de P. Dudnic, 1971), *Ninge* (pe versuri de P. Dudnic, 1971), *Caietul de la Moabit*, *Cântecul tău*, *Gealil* (pe versuri de A. Roșca, 1972), *Peisaj de iarnă* (pe versuri de E. Loteanu, 1972), *Necontenire* (pe versuri de E. Loteanu, 1974) și *Murmur de izvoare* (pe versuri de S. Ghimpu). Piese *Elegie*, *Peisaj de iarnă* și, mai cu seamă, *Ninge*, au captat atenția specialiștilor prin prospețimea ideilor muzicale, a limbajului armonic, „împletite” într-un mister, nedezvăluit încă. După cum mărturisea autorul într-un interviu acordat ziaristei Irinei Nechit, „Acestea s-au născut sub o stea fericită... Structurile sonice ale pieselor se „mișcă” în necunoscut, purtându-ne pe valuri când „line”, când mai „zbuțumate”, totul derulându-se într-un spațiu mistic, tainic, de necuprins...”

Încă de la începutul carierei componistice, datează și piesa pentru cor cu acompaniament de pian *Moldova mea* (versuri de autor). În aceeași perioadă a conceput *Cinci piese pentru vioară și pian* (1973) și *Baladă pentru vioară și pian* (1974). Dintre creațiile pentru voce și pian remarcăm: *Durere* – vocaliză (1972), *Cântau viori* (pe versuri de A. Blok, traducere de A. Busuioc, 1976), două romane pentru mezzo-soprano și pian – *Pe-al meu gând* și *Luminează-n ceruri luna* (pe versuri de V. Micle) și o romanță pentru bariton și pian – *Chemarea stelelor* (pe versuri de E. Loteanu). Tot atunci a compus mai multe coruri și cântece pentru copii (*Firicel de busuioc*, *Cântecul broșcuțelor*, *Ecoul*), din care se desprinde gingășia și inocența copilăriei cu tot farmecul ei.

Următorii ani (1976-1987) au fost marcați de activitatea sa în calitate de conducător și prim-dirijor al corului Radioteleviziunii Naționale (actu-

almentele – Capela Corală *Moldova* a Companiei Publice *Teleradio-Moldova*). Cu această formație, Teodor Zgureanu a pus bazele unui adevărat laborator de creație, în care au fost înregistrate piese corale proprii, ale compozitorilor consacrați din republică (V. Zagorschi, S. Lungu, L. Gurov, E. Doga, Z. Tcaci, Gh. Mustea, M. Kolsa) și creații din patrimoniul universal (*Gloria* de A. Vivaldi, *Requiem* de O. Kozlovski, *Requiem* de M. Haydn, opera *Dido și Aeneas* de H. Purcell).

Căutările din sfera componisticii îi deschid noi perspective o dată cu acceptarea (în 1987) funcției de șef de catedră *Dirijat coral* la Institutul de Stat al Artelor din Chișinău. Idealurile sale muzicale se vor identifica, de acum încolo, cu formația corală feminină de cameră *Renaissance* (alcătuită din studente ale catedrei), fondată de maestrul în anul 1988, tot sub o stea fericită, la al cărui pupitru dirijoral s-a aflat până în 2001, când conducerea coralei a fost transmisă discipolei Oxana Filip, conferențiar universitar, Maestru în Artă.

Destrămarea Uniunii Sovietice a permis înlesnirea procesului de renaștere spirituală. Nevoia de spiritualitate („înțepenită” intenționat de regimul comunist), devenea din ce în ce mai prezentă. Crearea *Renaissance*-ului a simbolizat, de fapt, „dezghețul” gândirii noastre, revitalizarea muzicii corale bisericești din Basarabia, renașterea conștiinței naționale, dar și revenirea la perlele muzicii corale scrise în epoca de aur a polifoniei vocale renascentiste de către compozitorii Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Antonio Lotti, Claudio Monteverdi, Luca Marenzio ș.a. Împreună cu *Renaissance*-ul, Teodor Zgureanu a înregistrat succese de excepție pe scene naționale și internaționale, cucerind premii prestigioase la numeroase concursuri de muzică corală la care a participat. De această formație se leagă mai toate creațiile sale din ultimul deceniu al secolului al XX-lea.

În contextul renașterii muzicii corale religioase de după anii '90 ai secolului trecut, Teodor Zgureanu a fost printre primii compozitori din Republica Moldova care a manifestat un viu interes pentru dezvoltarea genului de muzică propriu-zis. Atât corurile *a cappella* (*Aliluia*, *Crucifix* (Răstignire), *Clopot astrale* sau *Psalmul lui David*), cât și lucrările de formă amplă (*Oratoriul Psalmilor*, *Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur* sau oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei*), sunt concepute pentru corala *Renaissance* și denotă predilecția compozitorului, pentru subiec-

te biblice, integrate măiestrit în creații de muzică sacră.

Astfel, o primă lucrare de proporții a autorului este *Oratoriul Psalmilor*, care întrupează opt secțiuni, fiind concepută pentru solist Bas, cor pe voci egale și orchestră de cameră. Centrul divin al oratoriului se edifică pe temelia celor doi psalmi reprezentativi: 28:1, 2, 7, 8, 9 și 119:8, care conțin următoarele idei: „Doamne, către Tine strig, stânca mea!” și „Deschide-mi ochii ca să văd lucrurile minunate ale Legii Tale”. În opinia noastră, oratoriul reprezintă o valoare incontestabilă pentru cultura muzicală națională, Teodor Zgureanu realizând o „versiune reușită a psalmilor în discuție, trecută prin «filtrul» unei gândiri componistice mature și al unui suflet profund și sensibil”.

Cea de-a doua creație de sorginte religioasă – *Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur* – este alcătuită din 21 de numere (părți), bine coagulate, punctând riguros evenimentele din cadrul Liturghiei ortodoxe. Lucrarea a „mocnit” în sufletul compozitorului mulți ani, înainte să se materializeze într-o partitură inedită, de o înaltă valoare componistică și de o expresivitate profundă. Unele dintre numerele Liturghiei au fost prezentate în cadrul mai multor festivaluri și concursuri corale internaționale. Menționăm aici, *Mila păcii* care a fost interpretată de către corul de bărbați *Gavriil Musicescu* al AMTAP la Festivalul Internațional de Muzică Ortodoxă *Hajnowk* (Belostock, Polonia, 2006), la Concursul Internațional de Muzică Corală *Gheorghe Dimitrov* (Varna, Bulgaria, 2007) și la Festivalul Internațional de Muzică Ortodoxă *Святая Богородица – Достоинно есть* (2018).

O altă creație de acest gen este oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei* (Cel Întâi chemat), conceput pe libretul scriitorului Ion Vicol, autorul romanului cu același nume. Oratoriul conține 19 părți clar delimitate, reliefând, pe alocuri, sonorități puternic arhaice, colorit hieratic și un spirit profund autentic. Teodor Zgureanu evidențiază evenimentele-cheie din viața patronului nostru spiritual, incluzând și unele ritualuri, obiceiuri, legate de sărbătorirea nopții de Sfântul Andrei. Compozitorul, prin limbajul muzical și tehnicile de scriitură modernă, a reușit să ofere acestui oratoriu un loc meritoriu în peisajul muzicii corale naționale și universale.

Un loc aparte în creația lui Teodor Zgureanu îl ocupă oratoriul *Ștefan cel Mare și Sfânt* și opera *Decebal*. În prima dintre ele, autorul pune în

lumină figura unuia dintre cei mai importanți domnitori ai Țării Moldovei – Ștefan cel Mare, care a contribuit substanțial la prosperarea culturii din țara noastră. După recucerirea Chilie și a Cetății Albe, voievodul revine la Suceava pentru a înălța o mănăstire, ca simbol al victoriei repurtate împotriva tătarilor. Astfel, cea dintâi citorie a domnitorului Ștefan cel Mare a constituit un adevărat focar de cultură și de afirmare a spiritualității românești, numită de acum încolo Mănăstirea Putna. Lui Teodor Zgureanu i-a reușit să plieze pe fundamentul istoric o țesătură armonico-polifonică de in colorit național, în care elementele de proveniență arhaică se împletesc destul de inventiv cu viziunea componistică modernă de tratare.

În ce privește cea de-a doua creație – opera *Decebal* – menționăm că această frescă sonoră se impune ca un corolar al activității compozitorului, reușind împreună cu libretistul Victor Teleucă să revitalizeze genul de operă națională (după aproape un deceniu de la lansarea operei istorice *Alexandru Lăpușneanu* de Gheorghe Mustea). În această creație, Teodor Zgureanu a valorificat din plin sursa folclorică ca modalitate esențială de reconstituire a unui spațiu istorico-temporal dacic. Maestrul a avut prilejul să prezinte opera în premieră în primăvara anului 1999, la Teatrul Național de Operă și Balet din Chișinău (în formă de concert), cu participarea soliștilor Operei Naționale Ioan Paulencu, Ion Cvasniuc, Valeriu Cojocar, Natalia Curbatov, Anatol Arcea, Vasile Micușă, Irina Șcegolev, Tatiana David și a corurilor Universității de Arte *Renaissance*, *Gaudemus* și *Gavriil Musicescu* (dirijate de T. Zgureanu, V. Galescu și V. Ciolac). La pupitrul dirijoral s-a aflat autorul.

Printre ultimele creații ale maestrului menționăm *Monolog pentru Maica Maria*, Concert pentru soprano și orchestră *La-1 Moldovei dulce soare*, Concert pentru nai și orchestră simfonică, Concert pentru saxofon și orchestră, Simfonia *Eminescu*, *Elogiu Universului*, *Ecouri Dacice*, *Contraste*, *Mărturisiri*, *Solstițiu de Vară*, care au fost interpretate în concerte de autor și înregistrate în Fondul de Aur al Companiei Publice *Teleradio-Moldova*.

Teodor Zgureanu a fost distins cu mai multe titluri onorifice și științifico-didactice: *Artist Emerit* (1974), *Artist al Poporului* (1983), *profesor universitar* (1992), Membru de Onoare al Academiei *Amadeus* din Franța (1993), *Gloria Muncii* (1999), *Medalia Mihai Eminescu – 150*, România (2000).

A fost membru-corespondent al Academiei Româno-Americane din Montreal, Canada (2001).

Maestrul Teodor Zgureanu a slujit cu credință *Arta* și a format, de-a lungul carierei sale pedagogice și artistice, generații de dirijori și profesori, astăzi nume notorii, care duc faima țării noastre pe toate meridianele lumii. Plecarea lui în veșni-

cie a lăsat un gol imens în sufletele celor care l-au cunoscut... Am rămas fără chipul blând și inima plină de dragoste părintească a profesorului nostru drag...

Lumină Lină, Distinse Maestre! Luminoasă să vă fie amintirea!

Emilia MORARU

Ana GHILAȘ. Teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie susținută la Institutul Patrimoniului Cultural

La 17 aprilie 2024, în sesiunea Consiliului Științific Specializat DH 654.01-24-2 din cadrul Institutului Patrimoniului Cultural, a avut loc susținerea tezei de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, la specialitatea 654.01 *Artă teatrală, coregrafică*, a dnei Ana Ghilaș, cercetător științific coordonator la secția Patrimoniu artistic. Tema cercetării este *Teatralizarea în discursul artistic al lui Ion Druță*, consultant științific: doctor habilitat Ana-Maria Plămădeală.

Teza de doctorat include un glosar de termeni, șase capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (267 de surse), 2 anexe, fiind expusă pe 237 de pagini text de bază. Rezultatele investigației au fost apreciate de specialiști în domeniu: președinte al Consiliului Științific Specializat – dr. hab., prof. univ., academician Mihai Cimpoi, secretar științific dr. V. Tipa, membrii Consiliului: Aurelian Bălăiță, doctor în teatru, profesor universitar, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, România; Angelina Roșca-Ichim, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Aurelian Dănilă, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Științe a Moldovei, Elena Mironenco, doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Victoria Rocaciuc, doctor habilitat în arte, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural.

Opiniile, sugestiile vizând conținutul tezei, metodologia cercetării, valoarea științifică și practică a demersului au fost expuse mai întâi de referenții oficiali. Oltița Cîntec, doctor în teatrologie, profesor universitar la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, România, a evidențiat „analiza exhaustivă a unui univers dramaturgic relevant pentru cultura teatrală din Republica Moldova și de dincolo de granițele ei”. Ideile expuse de autoare în teză „sunt ranforsate solid, prin argumente fără cusur, atestând capacitatea Anei Ghilaș de a clasifica, de a trage concluzii, de a emite opinii competente. (...) Lucrarea se distinge prin coerență și rigoare, prin vitalitate argumentativă. (...) Paradigma analitică propusă de Ana Ghilaș o definește ca teoretician, unghiul abordării fiind unul pluridisciplinar”. Din punct

de vedere al conceperii și calității textului, capitolele „ derivă unele din altele, se completează reciproc, dezvoltându-se într-o structură armonioasă.” Sugestia este traducerea în viitorul imediat a tezei într-o limbă de circulație, pentru a asigura, în acest fe, accesul cât mai multor oameni de teatru la investigarea teoretică și considerațiile Anei Ghilaș”.

Andriej Moskwin, doctor habilitat în științe umaniste, profesor universitar la Universitatea din Varșovia, Polonia, a menționat că Ana Ghilaș este autoarea mai multor lucrări științifice, iar tema abordată în teza de doctor habilitat este „importantă și extrem de actuală” din următoarele motive: „Lucrările scriitorului Ion Druță sunt foarte importante nu doar pentru arta culturală a Moldovei și României, ci și pentru Europa Centrală și de Est.” Autoarea tezei „exploarează fenomenul teatralității din punct de vedere social, cultural, filosofic și psihologic”, precizând rolul lor în crearea metodologiei cercetării. De asemenea, a accentuat abordarea formelor protoscenice și pre-teatrale în imaginarul artistic al lui Ion Druță. „ Teza este inovatoare, deschide noi oportunități de cercetare pentru istoricii teatrului – atât moldoveni cât și europeni”.

Daniela Vitcu, doctor în teatru, profesor universitar la Universitatea „Ovidius” din Constanța, România, a accentuat importanța și actualitatea temei de cercetare, rolul inter- și transdisciplinarității în realizarea obiectivelor. „Autoarea își trasează cu justete și cu rigoare liniile și limitele cercetării, ceea ce arată că demersul se bazează pe obiective clare și fezabile, ce sunt, de altfel, atent și corect urmărite de-a lungul tezei. Consider că teza doamnei A.Ghilaș este o foarte bună cercetare, serioasă și fundamentată, expresie a unei judecăți mature și profesioniste, îndeplinește toate condițiile unei cercetări autentice (...), dovedind o bună stăpânire a instrumentelor de cercetare, remarcând și redactarea academică, stilul adecvat standardelor și cerințelor de cercetare”.

Recenzii la teză și la rezumatul tezei au fost prezentate de Eleonora Ringler-Pascu, doctor, prof.univ., Universitatea de Vest din Timișoara, dr. Larisa Ungureanu, Uniunea Teatrală din Moldova, dr. Mariana Starciuc, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

În Hotărârea Consiliului Științific Specializat au fost specificate aspectele importante privind contribuția cercetării dnei A.Ghilaș la afirmarea și dezvoltarea teatrologiei în Republica Moldova, în special la nivelul relației dintre textul dramaturgic și spectacolul teatral, precum și al evaluării artei teatrale în creația unui singur autor, în cazul dat Ion Druță. Demersul științific a fost recunoscut a fi drept un reper metodologic pentru alte investigații în domeniile artei teatrale, în special al interferenței artelor într-un discurs artistic, așa cum abordarea teoriilor și metodelor de analiză inter- și transdisciplinare a fost recunoscut ca un aport substanțial al autoarei la dezvoltarea cunoașterii în domeniu.

Actualitatea temei este determinată de faptul că diversele semnificații ale conceptului de teatralitate necesită valorificarea artei în general și a artei teatrale în special în strânsă relație cu aspectele sociale, culturale, psihologice, ontologice. Ana Ghilaș confirmă acest deziderat prin realizarea unor analize concrete din dramaturgia, proza, spectacologia pe baza creației lui Ion Druță, demonstrând astfel esența și complexitatea relației

timp istoric – individualitate creatoare – discurs artistic – mod de receptare.

Noutatea și originalitatea științifică a cercetării se confirmă prin punerea în practică a fundamentelor teoretice privind teatralitatea ca universală în abordarea discursului artistic al lui Ion Druță. Pentru prima dată este investigat discursul artistic al unei individualități creatoare din perspectiva teatralității, în complexitatea înțelegerii acestui termen la etapa actuală, accentuându-se perspectiva interferenței artelor, a inter- și transdisciplinarității (istoria și teoria artei spectacolului, istoria teatrului, teoria literaturii, estetica și poetica, psihologia, psihanaliza, antropologia culturală) în abordarea problemei.

Rezultatele obținute, care au determinat crearea unei noi direcții științifice, rezidă în teoretizarea și conceptualizarea metodologiei inter- și transdisciplinare în abordarea teatralității în discursul artistic dramaturgic, teatral, narativ ale lui Ion Druță, fapt ce a determinat racordarea cercetării la noi paradigme științifice, culturale, având ca efect evidențierea formelor teatralității la nivel estetic, social în comunicarea artistică, intra- și interpersonală.

Un eveniment organizat de Secția Patrimoniul artistic Prezentarea cărții *Constantin Bălan: ipostazele artisticului de Violeta Tipa la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți*

La 16 mai 2024 a avut loc lansarea cărții „Constantin Bălan: ipostazele artisticului”, scrisă de dr. Violeta Tipa, cercetător științific coordonator la secția Patrimoniul artistic din cadrul Institutului Patrimoniului Cultural. Evenimentul s-a desfășurat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți, unde a activat anterior pictorul scenograf Constantin Bălan. Evenimentul s-a bucurat de o prezență numeroasă și semnificativă, reunind cercetători științifici, critici de artă, elevi de la școala de arte, personalități din domeniul culturii. Moderatorul manifestării a fost dr. Vitalie Malcoci, cercetător științific coordonator la Institutul Patrimoniului Cultural.

Cuvântul de deschidere a fost susținut de secretarul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, dr. Natalia Grădinaru, care a transmis urările de felicitare din partea directorului Institutului, dr. Ion Ursu. Natalia Grădinaru a urat succes participanților prezenți la manifestare, subliniind importanța lucrării monografice a Violetei Tipa pentru valorificarea patrimoniului cultural.

În cuvântul său de salut, președintele Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova, Virgil Mărgineanu a menționat importanța evenimentului organizat de Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți în parteneriat cu Institutul Patrimoniului Cultural din Chișinău, Uniunea Cineaștilor și studioul „Moldova-film” care a oferit câteva pelicule de animație, realizate de regizorul Constantin Bălan. De asemenea, el a salutat ideea de a promova producția cinematografică și în cadrul altor evenimente, precum este lansarea cărții despre pictorul, scenograful Constantin Bălan. De altfel, figura regizorului este una semnificativă în istoria cinematografului autohton, C. Bălan fiind cel care a stat la bazele filmului de animație național, a creat serialul cu și despre Guguță.

În încheiere, Virgil Mărgineanu a felicitat Teatrul Național „Vasile Alecsandri” cu ocazia sărbătoririi celor 67 de ani de la fondare, motiv pentru care a avut loc lansarea cărții la acest tea-

tru, unde a activat și protagonistul ei Constantin Bălan.

Autoarea studiului, în discursul său, a prezentat calea vieții lui C. Bălan, personalitate cunoscută în lumea artelor naționale, care s-a impus printr-o activitate variată: în calitate de pictor-scenograf în film și teatru, regizor de filme de animație, ilustrator de cărți, pedagog. Prezentând compartimentele principale ale monografiei, autoarea Violeta Tipa a propus publicului imagini inedite din viața și activitatea polyvalentă a artistului. Un loc aparte a fost rezervat schițelor pentru costume la spectacolul „Adie, vântule, adie!” (1974) de Ian



Rainis, în regia lui Anatol Rusu, spectacolul cel mai apreciat, de la care s-au păstrat nu doar schițe, ci și costumele personajelor principale. Prezentarea a finalizat cu o serie de ilustrații color la cărțile lui Nicolae Dabija, Leo Butnaru, Iurie Colesnic.

Victor Ghilaș, dr. hab., cercetător științific principal la Institutul Patrimoniului Cultural, a felicitat autoarea cărții și organizatorii pentru acest eveniment în cadrul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Bălți, subliniind că lucrarea „își revendică dreptul la o abordare creativă a activității maestrului, desfășurată pe parcursul a circa 50 de ani, cu acumulări permanente și integrarea elementelor noi în conținutul acesteia, fapt ce ar reprezenta o punte de legătură în ecuația trecut-prezent, tradiție și inovație. De asemenea a fost menționat că studiul monografic „incumbă și calitatea unui portret de creație (...), o explorare a unor subiecte de practică artistică a procesului de cunoaștere a operei protagonistului, pe care au-

toarea a studiat-o amănunțit, prin contactul direct cu arta autorului în sala de spectacol”. Lucrarea, a specificat V. Ghilaș, este destinată unui public destul de variat: regizori de film, artiști plastici, oameni de cultură, cadre universitare, studenți „și toți cei pasionați de cultură, artă și frumos”.

În continuare, moderatorul evenimentului, dr. Vitalie Malcoci l-a prezentat pe principalul recenzent al cărții doctor, cercetător științific coordonator la Institutul Patrimoniului Cultural, Dumitru Olărescu, care a subliniat că doamna Violeta Tipa lucrează de mai mult timp la această lucrare, chiar dacă nu este la prima sa carte, având în palmares mai multe monografii, activitatea complexă a protagonistului acestei cărți i-a impus autoare tot o abordare polivalentă, cunoștințe profunde în domeniile respective, investigații minuțioase ale acestor componente semnificative ale artei teatrale mai multe surse și mai mult timp”. D. Olărescu a menționat de asemenea că autoarea nu s-a limitat doar la simple constatări din activitatea de creație a lui Constantin Bălan, ci a reușit să pătrundă în esența fenomenului, să analizeze creația protagonistului din perspectiva măiestriei regizorale, scenografice, adesea chiar și dramaturgice.

Directoarea Teatrului „Vasile Alecsandri” din Bălți, Ina Ilașciuc-Ungureanu, a venit cu o prezentare captivantă, cu referire la activitatea lui Constantin Bălan în cadrul Teatrului din Bălți; a prezentat poze ale colegilor protagonistului, vorbind despre creația pictorului-scenograf în cadrul teatrului. De asemenea, a expus colecția de costume și podoabe, realizate după schițele lui Constantin Bălan pentru ecranizarea filmului „Adie, vântule, adie!”.

Discursul doctorului în studiul artelor, dlui Constantin Spînu, a vizat atât valoarea cărții pentru dezvoltarea culturii naționale, cât și importanța covârșitoare pe care au avut-o frații Bălan în dezvoltarea scenografiei moldovenești. „Stilul pe care l-au impus frații Bălan este răvășitor, având în vedere cât de reușit simbolismul și monumentalismul se îmbină în creația lor. Atunci a fost formată baza viziunilor contemporane nu doar în scenografie, ci și în toată arta plastică de la noi. M-aș bucura nespun, dacă noua generație ar avea acel suflu al anilor 60, care l-a pornit pe Constantin Bălan în căutările esteticului și a inteligenței”, a remarcat dr. Constantin Spînu.

După intervențiile recenziilor studiului, a urmat o suită de amintiri despre viața și activitatea prodigioasă a protagonistului cărții. Ele

au fost depănate de fratele acestuia, Petru Bălan, scenograf, Președintele Secției de Scenografie la Uniunea Artiștilor Plastici din Moldova; Valentin Jitaru, secretarul literar al Teatrului „Vasile Alecsandri” din Bălți și Victor Palii, care deține funcția de pictor-șef al Teatrului „Vasile Alecsandri”.

Dr. Ana Ghilaș, cercetător științific coordonator la Institutul Patrimoniului Cultural, a generalizat, evidențiiind că acest studiu al Violetei Tipa îmbină contextul social, politic și artistic cu tendințele evoluției artelor în anii 1960-1990. *Tabela cronologică* și, mai ales *Argumentul* expune clar obiectivele studiului, dar și descoperirile, pledoariile, unele deziluzii ale autoarei, acestea din urmă se referă la relația omului de creație Constantin Bălan cu regimul social al timpului.

Este foarte bine surprins specificul identitar al demersului artistic al lui Constantin Bălan anume prin reliefaarea valențelor naționalului în filmul serial de animație despre Guguță, personajul lui S. Vangheli. A fost un moment important la acea vreme asemenea modalități artistice de educație axiologică, națională a cititorului-copil, dar și al maturului care a păstrat copilul în sufletul său. Viziunile mito-poetice ale perioadei anilor 1960-1970 s-au manifestat mai amplu în creația lui Constantin Bălan în filmul de animație, în scenografia la spectacole.

La finalul manifestării, cuvânt i s-a oferit protagonistului cărții, domnului Constantin Bălan. Artistul a mulțumit audienței pentru prezență și a ținut să remarce munca imensă pe care a efectuat-o dr. Violeta Tipa în scopul editării acestei cărți. Dumnealui a remarcat faptul că acest studiu a necesitat multă documentare, nenumărate interviuri și cercetări în arhive și în biblioteci.

Totodată, regizorul a evidențiat faptul că, în domeniul filmului de animație, lucrări de asemenea anvergură aproape că nu există. În confirmarea faptului spus, el a invitat-o pe colega sa de breaslă Larisa Glinca. Animatoarea a povestit publicului despre munca imensă depusă pentru realizarea filmelor de animație. Pentru prima generație de animatori crearea filmelor a fost mai mult o provocare, un experiment în acele timpuri.

După lansare, participanții la manifestare au fost invitați la premiera spectacolului „Omul care aduce ploaia” în regia lui Alexandru Cozub.

Natalia GRĂDINARU

Toma HOGEA. Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț. Iași: Sedcom Libris, 2024. – 372 p.: foto col. ISBN 978-973-670-647-9

„Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț” – astfel se întitulează cartea lui Toma Hoge, scrisă în memoria actriței și regizoarei Maria (Mimi) Mierluț.



Numele Mariei Mierluț, care a montat aproape în toate teatrele din România, este bine cunoscut și în mediul păpușarilor din Republica Moldova. Referindu-ne la viața și activitatea actriței, menționăm că, înainte de a studia la Școala populară de Artă, lucrează la bibliotecă, cărțile fiindu-i marea sa pasiune. Vizionarea spectacolului lui Serghei Obrazțov, marele păpușar rus, o fascinează nespuse, încât se va înscrie la cursurile de Actorie a Școlii populare de Arte din Oradea. Activitatea în noul domeniu Maria Mierluț o începe cu roluri în calitate de actriță-păpușar la Teatrul de Păpuși din orașul natal, apoi va urma cariera fulminantă de regizoare la Teatrul pentru Copii și Tineret „Ariel” din Târgu-Mureș, urmată de colaborările cu Teatrele de păpuși din România (Teatrul pentru Copii și Tineret „Elpis” din Constanța,

Teatrul de Păpuși „Gulliver” din Galați, Teatrul de Păpuși „Prichindel” din Alba-Iulia etc.) [1, pp. 79-98].

Amintim că Maria Mierluț este printre primii regizori din România care trec Prutul, pentru a ne familiariza cu estetica teatrului de păpuși românesc. În anii '90 ai secolului trecut s-a creat o deschidere spre spațiul românesc, ce a condus la relații noi de colaborare dintre artiștii de pe ambele maluri ale Prutului. Regizorii din România au devenit tot mai prezenți în peisajul teatral autohton, fapt ce a contribuit la formarea unor noi viziuni artistico-estetice.

Ea vine la Chișinău în anul 1995 și montează la Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” spectacolul „Sânziana și Pepelea” de Vasile Alecsandri. Dar nu vine singură, ci împreună cu pictorul-scenograf Eustațiu Gregorian, unul dintre cei mai cunoscuți artiști plastici, scenograf al teatrului de păpuși, apreciat înalt nu doar în țară, ci și peste hotare, despre care maestrul Ion Truică scria: „Eustațiu Gregorian a fost printre primii care renunță la formulele tradiționale, a mănuit cu talent, în scenografie, diverse materiale (...). Prin tot ce a făcut, el a reușit să aducă lumea minunată a basmelor și poveștilor la nivelul de înțelegere al copiilor, ținând seama de capacitatea lor de pătrundere și de fantezia lor. În creația sa, simți cu discreție influența artei populare, însă niciodată nu întâlnești citatul direct, transferul de forme și de culori. Cunoașterea profundă a folclorului nostru i-a dat artistului siguranță în gândire, neastâmpăr în imaginație și o neobosită strădanie în desăvârșirea sa artistică” [2, p. 310].

Acești doi mari artiști – regizoarea Maria Mierluț și scenograful Eustațiu Gregorian – aduc pe scena „Licurici”-ului opera lui Vasile Alecsandri, care, după cum menționa regizoarea într-un interviu: „...a fost o experiență foarte interesantă pentru mine, care nici nu știam ce se întâmplă la Chișinău. Abia după revoluție, am început să stabilem niște legături. Mai întâi am venit cu Teatrul în turneu la Chișinău, apoi Titus Jucov a montat la Târgu Mureș. Am fost curioasă să-i văd trupa, să-i cunosc actorii. Pe Victor Ștefaniuc l-am cunoscut, de asemenea, la Festivalul de la Târgu Mureș...” [3, pp. 94-95].

De atunci va urmări cu atenție evoluările actorilor basarabeni la Festivalurile din România. Aici îi cunoaște și se împrietenește cu cei de la Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță”, cu Gabriela Lungu care o invită în calitate de membru al Juriului al Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși „Sub căciula lui Guguță” (edițiile VIII, IX și X). Vine la Chișinău cu deosebită plăcere, are întotdeauna un cuvânt bun de susținere pentru actorii-păpușari. Prețuia întotdeauna efortul și munca tinerilor. Un argument este și fantastica idee de a iniția în cadrul Festivalului „Sub căciula lui Guguță” (ediția a X, 2019) *Premiul Mi-Mi* (din contul onorariului primit la Festival). L-a oferit tinerilor actori păpușari. Cei care au avut fericita ocazie de a primi acest premiu din mâna Mariei Mierluț au fost actorii Teatrului „Guguță” Cătălin Lungu și Eugen Nicov.

Mai multe informații din viața și activitatea regizoarei oferă cartea „Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț” [4], care a fost lansată pe 9 martie 2024, când s-a împlinit un an de la plecarea artistei în lumea astrilor nestinși. Evenimentul a avut loc în incinta secției „Arcadia” a Teatrului „Regina Maria” din Oradea. Înainte de lansare s-a jucat spectacolul „Scufița Roșie”, montat de Maria Mierluț în anul 2014, care, parcă a adus în atmosfera Teatrului suflul și spiritul regizoarei. Toți cei prezenți i-au simțit atingerea prin jocul actorilor, prin scenografie și muzică.

Cartea „Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț” de Toma Hoge, cu un cuvânt înainte de Lăcrămioara Petrescu, doctor, profesor universitar la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, care face o sinteză a activității protagonistei, vorbind cu multă grațitudine despre artista „care a părăsit scena lumii pentru totdeauna” și care „se recompune în această carte, grație iubitului ei prieten, regizor și actor Toma Hoge”.

Țin să amintesc că notoriul regizor Toma Hoge este un fidel susținător și promotor al artei păpușărești din Republica Moldova, publicând capitole întregi despre Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” și Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță” în volumul V al capodoperei sale „Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei” [5, pp. 331-537]. De asemenea, a montat spectacolul „Flautul fermecat” (2009) de Mozart la Teatrul de Păpuși „Licurici” și „Harap Alb” (2017) de Ion Creangă la Teatrul de Păpuși „Guguță”, ambele spectacole fiind apreciate cu premiul UNITEM „Pentru cel mai bun spectacol în teatrul de păpuși”.

Cartea semnată de Toma Hoge „Păpușa eram eu...” este structurată în câteva compartimente, ce înglobează, în mare parte, întreaga activitatea a regizoarei. În deschidere sunt prezentate două portrete, realizate de pictorul-scenograf Paul Fux, pentru care a avut un respect aparte, împreună au lucrat la mai multe spectacole. Primul compartiment, „Interviuri”, cuprinde publicații culese din presa timpului, în care se regăsesc impresiile, cugetările Mariei Mierluț înainte și după premiera spectacolelor, precum și a diverselor evenimente teatrale ce i-au marcat activitatea. În acest context, o deschidere spre lumea regizoarei devin interviurile acordate: lui Toma Hoge, pentru volumul „Arta păpușarilor români”, înaintea sfintelor sărbători de Crăciun, Olgăi Apostol, după premiera spectacolului „Cuconițele mele dragi”, text de Valentin Silvestru și șase schițe ale lui I. L. Caragiale (1977), criticilor de teatru: Zeno Fodor, despre „Teatrul de păpuși, o formă de cunoașterii a lumii” (2014); Tamarei Constantinescu, după primirea Premiului Michaela Tonitze-Iordache pentru excelență în arta animației românești despre „Păpușarul și puterea poveștilor”; răspunde la întrebarea „Ce e păpușa?”, pusă de Raluca Tulbure, precum și cel al subsemnatei în timpul Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși „Sub căciula lui Guguță” (2019) [3].

Compartimentul „Viața ca spectacol” ne propune un colaj de fotografii din viața și activitatea actriței și regizoarei, începând cu poza actriței de la începutul carierei sale (1958), absolventele de la Liceul de Fete din Oradea (1954-55), absolvenții școlii populare de artă, secția de actorie (1957), diplome, caiete-program de la premierele spectacolelor, afișele spectacolelor montate pe parcursul anilor, schițe de personaje inventate, secvențe din spectacole, scrisori – corespondența cu pictorii-scenografi ai teatrelor (Eustațiu Gregorian), critici de teatru (Anaïd Tavitian, Patrel Berceanu), fotografii de la premiera spectacolelor, de la participările la festivaluri, inclusiv la Festivalul „Sub căciula lui Guguță” ș.a.

Următorul compartiment, „Cronici de teatru”, adună spicuiuri din presa timpului despre unele dintre cele mai semnificative spectacolele montate de Maria Mierluț pe parcursul anilor, precum „Tip și Top” (1978), „Un bazar...bizar” (1988), „Stan Bolovan – Spaima Zmeilor” (1995) și altele.

„Spectacolul ca viață”, un alt compartiment de imagini, include afișele festivalurilor la care

Maria Mierluț a participat în calitate de membru al juriului, Diplome, secvențe din timpul festivalurilor, lansărilor de carte.

„Amintiri, Mărturisiri despre Mimi” este cel mai voluminos compartiment al lucrării, în care cei care au cunoscut-o și au prețuit-o cu adevărat pe Maria Mierluț – prieteni, colegi de breaslă, actori, regizori, pictori-scenografi, critici de teatru – au venit cu un omagiu, exprimându-și fascinația și dragostea față de cea care a fost MIMI și va rămâne în viața lor o lumină dătătoare de energie și căldură. Printre cele 25 de omagii se regăsește și cel semnat de Gabriela Lungu, directoarea Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță” din Chișinău, cu tristul titlu „Data viitoare”... nu a mai fost” [4, pp. 269-271].

Și ultimul compartiment de fotografii, „Omul din spatele scenei”, o surprinde pe Maria Mierluț în orele de repaus, în călătorii, alături de prietenii de suflet, acasă, la Oradea, în micul său paradis și terminând cu ultimele fotografii realizate de autorul cărții în toamna anului 2022, la Iași, la lansarea cărții sale și acel ultim zâmbet *de adio* oferit Iașului...

La lansarea cărții, organizată de Teatrul de Stat „Regina Maria”, Trupa „Arcadia” din Oradea, autorul Toma Hoge, cunoscut regizor, dar și prieten spiritual al Mariei, a susținut un discurs emotiv în care a povestit despre lucrul asupra cărții, dar și despre relațiile sale cu Maria, fragmente din care au fost publicate pe site-ul Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi” din Chișinău [6].

Or, cartea a fost scrisă și cu concursul celor care au cunoscut-o, au lucrat alături, i-au simțit umorul și susținerea, i-a încurajat în creație. Evidențiem totodată și designul cărții, și calitatea tipografică deosebită.

Cartea „Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț” este nu doar un omagiu adus actriței și regizoarei de către autorul Toma Hoge, ci, întâi de toate, este spiritul actriței și regizoarei ce se perpetuă în paginile acestei cărți, prin interviurile oferite, prin meditații, prin discursuri, prin mărturii, prin gândurile sale. Îi regăsim ființa, așa cum a fost, sinceră și profundă, delicată și diplomată... Autorului i-a reușit să-i compună, să-i întregască chipul prin amintirile colegilor de breaslă și ale prietenilor, ale celor care au iubit-o

și stimat-o. Evident că viața unui om de artă este foarte dificil s-o comprimăm între copertile unei cărți, dar între copertile cărții „Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț”, scrisă din suflet și cu mult suflet și dragoste, se desprinde cea mai valoroasă calitate: spiritul și general-umanul.

Fapt ce îl confirmă și autorul cărții, Toma Hoge: „Cărțile nu se vând, este stipulat și în carte acest detaliu, în librării n-o să le găsiți nici odată, pentru că sufletul lui Mimi a fost unic și este unic, și eu nu permit, chiar dacă sunt banii mei investiți și munca mea, dar asta nu înseamnă că cineva îmi dă dreptul să-mi recuperez vreun leu înapoi din sufletul lui Mimi. Niciodată. Această carte e făcută cu mult suflet, cu multă iubire pentru un suflet unic, minunat care e Maria Mierluț. Această carte, ca alt argument, mi-am dorit-o cu ideea de a ajunge la fiecare facultate de teatru, în fiecare teatru din țară și pentru a rămâne și a fi prezentă, a fi un material de lucru pentru tinerii de astăzi”.

Referințe bibliografice:

1. Mierluț M. „Să vă spun un secret, noi nu suntem oameni, noi suntem păpuși, dar avem și noi suflet!”. În: Toma Hoge. Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei. Vol. V. Iași: Sedcom Libris, 2012.
2. Gregorian E. „Fără îndoială, păpușa continuă să trăiască... undeva” În: Hoge T. Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei. Vol. II. Iași: Sedcom Libris, 2012.
3. E minunat să fii „Sub căciula lui Guguță” (interviu de Violeta Tipa) În: Hoge T. Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț. Iași: Sedcom Libris, 2024.
4. Hoge T. Păpușa eram eu – Omul de teatru Maria Mierluț. Iași: Sedcom Libris, 2024.
5. Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” Chișinău; Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță” Chișinău. În: Hoge T. Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei. Vol. V. Iași: Sedcom Libris, 2012.
6. În memoria unei actrițe – Maria Mierluț. Disponibil: <https://biblioart.wordpress.com/2024/03/26/in-memoria-unei-actrițe-maria-mierluț/>.

Violeta TIPA

LISTA AUTORILOR

BARBAS Valeria, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeriabaras@gmail.com

BOHANTŢOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

CIOBOTARU Anca Doina, doctor habilitat în teatru, profesor universitar, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, România, e-mail: ciobotaru_anca@yahoo.com

DULGHIERU Elena, doctor în cinematografie și media, conferențiar universitar, Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia, România, e-mail: elena.dulgheru@uab.ro

ERMICIOI Nina, studentă-doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: ninaermicioi83@gmail.com

GALAICU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violina.galaicu@gmail.com

GHILAȘ Ana, doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: victor_ghilas@yahoo.com

GÎRBU Ecaterina, doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: katerinagbu@gmail.com

KRÓLICA Anna, doctor în științe umanistice, conferențiar universitar, Institutul de Artă Teatrală și Media, Universitatea „Adam Mickiewicz”, Poznań, Polonia, e-mail: anna.krolica@amu.edu.pl

MORARU Emilia, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: emilia.moraru@amtap.md

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

ROMANENKOVA Yulia, doctor habilitat în istoria artei, profesor universitar, Academia Națională de Arte Plastice și Arhitectură, Kiev, Ucraina, e-mail: y.romanenkova@kmaecm.edu.ua

SPINEI Damian, student-doctorand, Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, România, e-mail: damian.spinei@yahoo.com

TCACENCO Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

URSU Natalia, doctor habilitat în istoria artei, profesor universitar, Universitatea Națională „Ivan Ogienko”, Kamenets-Podilskyi, Ucraina, e-mail: ursu@kpnu.edu.ua

VASILE Vasile, profesor asociat la Academia Națională de Muzică, București, profesor universitar, Centrul Universitar Pitești, România, e-mail: basileus41@yahoo.com

VITIUC Alexandr, doctor în arte, conferențiar universitar, Institutul de Stat al Artelor „Anton G. Rubiștein”, Tiraspol, e-mail: vityuk150582@mail.ru

LIST OF COLLABORATORS

BARBAS Valeria, Doctor of the Study of Arts and Culturology, Senior Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: valeriabaras@gmail.com

BOHANTŢOV Alexandru, Doctor of the Study of Arts, Senior Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

CIOBOTARU Anca Doina, Doctor Habilitat of Theatre, university professor, "George Enescu" National University of Arts, Iasi, Romania, e-mail: ciobotaru_anca@yahoo.com

DULGHIERU Elena, Doctor of Cinematography and Media, university associate professor, "1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia, Romania, e-mail: elena.dulgheru@uab.ro

ERMICIOI Nina, Doctoral student at the Academy of Music, Theater and Fine Arts, e-mail: nin-aermicioi83@gmail.com

GALAICU Violina, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violina.galaicu@gmail.com

GHILAŞ Ana, Doctor Habilitat of the Study of Arts and Culturology, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAŞ Victor, Doctor Habilitat of the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, State University of Moldova, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

GÎRBU Ecaterina, Doctor of the Study of Arts and Culturology, university associate professor, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chişinău, e-mail: katerinagbu@gmail.com

KRÓLICA Anna, Doctor of Humanities, university associate professor, Institute of Theater Art and Media, "Adam Mickiewicz" University, Poznań, Poland, e-mail: anna.krolica@amu.edu.pl

MORARU Emilia, Doctor of the Study of Arts, university associate professor, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chişinău, e-mail: emilia.moraru@amtap.md

OLĂRESCU Dumitru, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat of the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

ROMANENKOVA Yulia, Doctor Habilitat of Art History, university professor, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kiev, Ukraine, e-mail: y.romanenkova@kmaecm.edu.ua

SPINEI Damian, doctoral student, "Gheorghe Dima" National Academy of Music, Cluj-Napoca, România, e-mail: damian.spinei@yahoo.com

TCACENCO Victoria, Doctor of the Study of Arts, university professor, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chişinău, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

URSU Nataliya, Doctor Habilitat of Art History, university professor, Ivan Ohienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine, e-mail: ursu@kpnpu.edu.ua

VASILE Vasile, associate professor at the National Academy of Music, Bucharest, university professor, Pitesti University Center, Romania, e-mail: basileus41@yahoo.com

VITIUC Alexandr, Doctor of Arts, university associate professor, "Anton G. Rubinstein" State Institute of Arts, Tiraspol, e-mail: vityuk150582@mail.ru

**TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR
ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE**

Stimați colegi, Institutul Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE AUDIOVIZUALE

Considerații generale: Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice originale, nepublicate anterior: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii, mese rotunde), 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 la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, franceză, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română și engleză, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie (5-7 noțiuni, ce se regăsesc în text) în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază, este suficient de cuprinzător, exact, redactat cu atenție deosebită, nu include informații care nu se regăsesc în text. 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 ANACEC. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică. 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] sau [8, pp. 231-232]. 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: Munteanu V. Roman Vlad: modernitate și tradiție. București: Editura Muzicală, 2001.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012.; 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, pp. 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. Disponibil: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskiaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000.; Vasilieva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX–XXI vv. V: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, s. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail, precum și identificatorii autorilor (ORCID, ID-urile oferite de baze de date și platforme). Data prezentării materialului, semnătura. Datele respective sunt prezentate, de regulă, la sfârșitul articolului.

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 și recenzarea materialelor în Revista ARTA nu sunt oferite onorarii.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă. Manuscrisele nu se restituie.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista ARTA Seria Arte audiovizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, 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) 270-048; + 373 (0 22) 260-957.
e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the *Journal of ARTS, AUDIOVISUAL ARTS Series*.

General considerations: The journal accepts for publication original, unpublished before scientific papers: monographic studies, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia, round tables), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of audiovisual: music, theatre, film, television. The Journal of ARTS, *Audiovisual Arts Series* appears annually and is distributed on request in all public libraries and scientific centers of the humanistic profile.

All types of scientific papers can be submitted in English, Romanian, French and Russian.

The structure of the paper shall be as follows:

I. Summary:

The main text shall be preceded by a summary in Romanian and English, each accompanied by a translation of the title and of the key words (5-7 notions that are to be found in the text) in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions, it is sufficiently comprehensive, accurate, written with particular care, does not include information that is not to be found in the text. The summaries shall be in Times New Roman, Font

size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1,000–1,300 characters, including the spaces.

II. The Text of the Paper:

The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20,000-30,000 characters, including spaces and punctuation signs), also the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted 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 - not less than 300 dpi). Images, tables, graphs, etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Notes and Bibliographic References:

Notes are indicated in the text with an index and are placed at the end of the article, before the bibliographic references. Bibliographic references shall comply with the requirements of ANACEC. The Bibliography is placed after the main text of the paper. The references are presented in numerical sequence, in alphabetical order. References to bibliographic sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are cited, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231] or [8, pp. 231-232]. The bibliographic references are presented in the original. If titles

with Cyrillic characters are also used, an additional bibliography is drawn up with the transliteration of the titles with Latin characters (according to the US Library of Congress system).

Examples of printed publications:

Books: Munteanu V. Roman Vlad: modernitate și tradiție. București: Editura Muzicală, 2001.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012.; 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, pp. 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. available http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat_Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. Filosofiya: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiya. M.: Evrika, 2000.; Vasilieva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX–XXI vv. V: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. unta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, s. 25-37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific degree and didactic title, position, institution, address, telephone, e-mail, as well as author identifiers (ORCID, IDs provided by databases and platforms). Date of submitting the material, signature. The respective data are presented, as a rule, at the end of the paper. Each paper is accompanied by a statement of personal responsi-

bility regarding the originality of the study.

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).

Annually, 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, and no honorariums are offered for reviewing them.

The manuscript and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor. The manuscript is not returned.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Institute of Cultural Heritage, 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 at: telephone: + 373 (0 22) 270-048; + 373 (0 22) 260-957; e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoni.asm.md