

**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

*Categoria A*

# **A R T A**

**SERIA ARTE AUDIOVIZUALE**

**MUZICĂ  
TEATRU  
CINEMA**

**Serie nouă  
Vol. XXXI, 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 ♦ 2022**

## **Colegiul de redacție**

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

*Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct*

*Dr. Violeta Tipa – secretar responsabil*

*Academician Mihai Cimpoi*

*Academician Gheorghe Mustea*

*Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)*

*Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală*

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

*Dr. hab., profesor Aurelian Dănilă*

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

*Dr., profesor Natalia Krivulea (Moscova, Rusia)*

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

*Dr. Dumitru Olărescu*

*Magistru Maria Pischlöger (Viena, Austria)*

**Procesare computerizate și tehnoredactare:** Dragomir Șarban

**Lector:** Iuliu Palihovici

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

Studiile și articolele din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural și recomandate pentru publicare de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 5 din 29 septembrie 2022.

*Studiile cercetătorilor Institutului Patrimoniului Cultural, publicate în acest număr al revistei, au fost elaborate în cadrul Programului de Stat (2020-2023), proiectul de cercetare 20.80009.1606.12 – Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european. Conducător: dr. hab. Victor Ghilaș*

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

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef)... – Chișinău: 2022 – ISSN 2345-1181, 2021: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXXI, nr. 2, 2022. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 140 ex.

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2022

## CUPRINS

### ◆ ARTA MUZICALĂ

#### **Violina GALAICU**

*Cântarea monodică bizantină din spațiul românesc versus cântarea religioasă multivocală: divergențe și convergențe* . . . . . 7

#### **Victor GHILAȘ**

*Observațiile călătorilor străini – surse narative despre fenomenul muzicii în cultura din Moldova (secolul al XVIII-lea)* . . . . . 12

#### **Vasile CHISEȘIȚĂ**

*Serghei Crețu și muzica neo-tradițională: traseul de creație în perioada sovietică* . . . . . 22

#### **Dumitru CALMÎȘ**

*Unele trăsături specifice ale artei interpretative baianistice / acordeonistice din RSS Moldovenească în perioada anilor 1970–1980* . . . . . 34

#### **Vasile GRECU**

*Arta pianistică basarabeană la confluența secolelor XIX—XX* . . . . . 41

#### **Valeria BARBAS**

*Discursurile muzicale cultural distincte în noile școli componistice de la sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec. XX* . . . . . 46

#### **Ирина СИКОПСКАЯ (Ucraina)**

*Молдовско-украинские музыкальные связи в контексте культурного полилога «украинской музыкальной энциклопедии»* . . . . . 51

#### **Tatiana BEREZOVICOVA**

*„Partita pentru nai și orchestră” de Boris Dubosarschi: între baroc și contemporaneitate* . . . . . 59

### ◆ ARTA TEATRALĂ

#### **Ana GHILAȘ**

*Modalități intermediare de creare a teatralității în discursul artistic* . . . . . 67

#### **Dorina KHALIL-BUTUCIOU (Germania)**

*„(Mono)dramele unor necunoscute” de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău* . . . . . 72

#### **Elfrida COROLIOVA**

*Spectacolele Teatrului Moldovenesc Academic Muzical Dramatic de Stat „A.S. Pușkin” în anii ’70 ai secolului trecut* . . . . . 78

#### **Tamar TSAGARELI (Georgia)**

*Problems of Theatrical art in the XXI century* . . . . . 84

#### **Svetlana TALPĂ**

*Aspecte metodologice ale studiului dansului (H)ostropăț ca parte indispensabilă a repertoriului formațiilor de dans din Republica Moldova* . . . . . 87

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

<b>Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ</b> <i>Tămăduirea „identității rănite” prin spiritualizarea tragicului</i> . . . . .	92
<b>Dumitru OLĂRESCU</b> <i>Arta și cultura – ecranul fințării spirituale a poporului.</i> . . . . .	100
<b>Violeta TIPA</b> <i>Imaginea pădurii în creația artistică națională.</i> . . . . .	105
<b>Alexandru BOHANȚOV</b> <i>Filmul de montaj: de la imaginea-document (de arhivă) la producția audiovizuală propriu-zisă</i> . . . . .	113
<b>Iryna ZUBAVINA (Ucraina)</b> <i>Neurocinematics and Beyond: Imagery of Contemporary Screen Culture.</i> . . . . .	119
<b>Georgeta STEPANOV</b> <i>Comunicarea televizuală de mediere</i> . . . . .	124

◆ IDENTITATE ÎN ARTA ȘI CULTURA CONTEMPORANĂ

<b>Alexandru BOHANȚOV</b> <i>Cărți elaborate în cadrul IPC, lansate la BOOKFEST Chișinău 2022</i> . . . . .	129
<b>Violeta TIPA</b> <i>Frumusețea 2022 la Sibiu (Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, 2022)</i> . . . . .	131

◆ APARIȚII EDITORIALE

<b>Elfrida COROLIOVA.</b> <i>Ana Ghilaș. Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță. Chișinău: Epigraf, 2021, 288 p.</i> . . . . .	136
<b>Violeta TIPA</b> <i>Dana Duma. Istoria filmului Românesc de Animație (1920-2020). București: Editura Academiei Române, 2020, 400 p.</i> . . . . .	138
<b>Lista autorilor</b> . . . . .	140
<b>Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale</b> . . . . .	142

## CONTENTS

### ◆ MUZICAL ART

#### **Violina GALAICU**

*Byzantine monodic singing from the Romanian space  
versus polyphonic religious singing: divergences and convergences* ..... 7

#### **Victor GHILAŞ**

*Observations of foreign travelers – narrative sources about the phenomenon of music in Moldovan culture  
(XVIII century)* ..... 12

#### **Vasile CHISEŞIŢĂ**

*Serghei Cretu and neo-traditional music: the path of creation in the Soviet period* ..... 22

#### **Dumitru CALMÎŞ**

*Some specific features of the bayanistic / accordionist interpretive art in  
the Moldovan SSR during the years 1970–1980* ..... 34

#### **Vasile GRECU**

*The Bessarabian pianistic art at the confluence of the XIX-XX centuries* ..... 41

#### **Valeria BARBAS**

*The culturally distinct musical discourses in the new compositional schools  
of the late XIX century – beginning of the XX century* ..... 46

#### **Irina SIKORSKAIA**

*Moldovan-Ukrainian musical relations in the context of the cultural polylogue  
of the “Ukrainian musical encyclopedia”* ..... 51

#### **Tatiana BEREZOVICOVA**

*Partita for panpipe and orchestra by Boris Dubosarsky: between baroque and contemporaneity.* ..... 59

### ◆ THEATRICAL ART

#### **Ana GHILAŞ**

*Intermediate ways of creating theatricality in artistic discourse.* ..... 67

#### **Dorina KHALIL-BUTUCIO (Germany)**

*„(Mono)dramas of unknown women” at „Mihai Eminescu” National Theater in Chisinau.* ..... 72

#### **Elfrida KOROLIOVA**

*The performances of the Moldovan Academic Musical Dramatic State Theater “A.S. Pushkin” in the 1970s.* .... 78

#### **Tamar TSAGARELI (Georgia)**

*Problems of Theatrical art in the XXI century.* ..... 84

#### **Svetlana TALPĂ**

*Methodical aspects of the (H)ostropat dance as an indispensable part in the repertoire  
of dance groups from the Republic of Moldova* ..... 87

◆ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

<b>Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ</b> <i>The healing the “wounded identity” through the spiritualization of the tragic</i> . . . . .	92
<b>Dumitru OLĂRESCU</b> <i>Art and culture – the screen of the people’s spiritual being</i> . . . . .	100
<b>Violeta TIPA</b> <i>The image of the forest in the national artistic creation</i> . . . . .	105
<b>Alexandru BOHANȚOV</b> <i>The montage film: from the document-image (of archive) to the actual audiovisual production</i> . . . . .	113
<b>Iryna ZUBAVINA (Ukraine)</b> <i>Neurocinematics and Beyond: Imagery of Contemporary Screen Culture.</i> . . . . .	119
<b>Georgeta STEPANOV</b> <i>Televsual mediating communication.</i> . . . . .	124

◆ SCIENTIFIC-CULTURAL EVENTS

<b>Alexandru BOHANȚOV</b> <i>Books developed within the ICH launched at BOOKFEST Chisinau 2022.</i> . . . . .	129
<b>Violeta TIPA</b> <i>Beauty 2022 in Sibiu (Sibiu International Theater Festival, 2022)</i> . . . . .	131

◆ EDITORIAL PUBLICATIONS

<b>Elfrida COROLIOVA.</b> <i>Ana Ghilas. Theatricality in the artistic discourse of Ion Druță. Chisinau: Epigraf, 2021, 288 p.</i> . . . . .	136
<b>Violeta TIPA</b> <i>Dana Duma. History of the Romanian Animated Film (1920-2020). Bucharest: Romanian Academy Publishing House, 2020, 400 p.</i> . . . . .	138
List of collaborators . . . . .	140
Terms and conditions for the publication of materials in the Journal “ARTA”. Audiovisual arts series. . . . .	142

## CÂNTAREA MONODICĂ BIZANTINĂ DIN SPAȚIUL ROMÂNESC VERSUS CÂNTAREA RELIGIOASĂ MULTIVOCALĂ: DIVERGENȚE ȘI CONVERGENȚE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.01>

### Rezumat

#### Cântarea monodică bizantină din spațiul românesc versus cântarea religioasă multivocală: divergențe și convergențe

Printre agenții infiltrării multivocalității în cântarea de strună autohtonă se numără curentul reformativ venit din Apus prin Ardeal, precum și actul unirii cu Roma a unei părți a românimii transilvănene (1701). Piese corale catolice se insinuează în manuscrise psaltice, fiind atestat, inclusiv, fenomenul curios al transpunerii cântării religioase plurivocale în sistemul semiografic bizantin.

Cele două filoane — monodic și plurivocal — se întâlnesc și în Moldova. La Mănăstirea Neamț, în 1782, pe timpul stăreției lui Paisie Velicikovski, s-a înființat un cor de călugări ruși, care practicau (alături de călugării autohtoni care, tradițional, cântau monodic) cântarea armonică.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea contactele muzicii psaltice cu muzica religioasă multivocală se intensifică, prezența cântării corale fiind semnalată în mai multe centre culturale din spațiul cercetat (Arad, București, Iași).

Pe măsura înaintării în timp cântarea psaltică este concurată din ce în ce mai primejdios de cântarea armonică, lucrurile fiind împinse până la o confruntare acerbă dintre cele două curente. Soluția salvatoare pentru păstrarea echilibrului dintre continuitate și primenire este întrevăzută de episcopul Melchisedec al Romanului. Acesta formulează în „Memoriul pentru cântările bisericești în România” imperativul încorporării melosului bizantin într-o țesătură multivocală, astfel încât noul veșmânt să nu anihileze specificitatea cântării psaltice. Sinteza pe care o prefigurează episcopul Melchisedec se va realiza în opera lui G. Musicescu, Gh. Dima, I. Vidu, D. Kiriac și a celor care le-au urmat.

**Cuvinte-cheie:** spațiul românesc, secolele XVI-XIX, cântarea monodică bizantină, cântarea religioasă multivocală, influențe culturale, continuitate, primenire.

### Summary

#### Byzantine monodic singing from the Romanian space versus polyphonic religious singing: divergences and convergences

Among the agents of the infiltration of polyphony in native religious singing are the reforming current, coming from the West through Transylvania, as well as the act of uniting with Rome a part of Transylvanian Romanians (1701). Catholic choral pieces are insinuated in Psalter manuscripts, including the curious phenomenon of the transposition of polyphonic religious singing into the Byzantine semiographic system.

The two components — monodic and polyphonic — are also meet in Moldova. In 1782 during the abbotship of Paisie Velicikovski, a choir of Russian monks was established, who practiced harmonic singing (along with native monks who, traditionally, sang monodically) at Neamt Monastery.

In the first half of the 19th century, the contacts of psalter music with polyphonic religious music intensified. The presence of choral singing was signaled in several cultural centers in the researched area (Arad, Bucharest, Iasi).

As time goes on, psalter singing is competing more and more dangerously with harmonic singing, things being pushed to a fierce confrontation between the two currents. The saving solution for keeping the balance between continuity and renewal is seen by the bishop Melchizedek of Roman.

**Keywords:** Romanian space, XVI-XIX centuries, Byzantine monodic singing, polyphonic religious singing, cultural influences, continuity, renewal.

Vom pune în discuție problema intersectării muzicii psaltice cu multivocalitatea, altfel zis, cu cântarea corală pe mai multe voci.

Relațiile cu plurivocalitatea le putem privi din punctul de vedere al unui proces intrinsec, de

cucerire a dimensiunii plurivocale prin explorarea unor latențe anume ale monodiei, dar și din punctul de vedere al unui impact exterior, potențat de factori geografici sau de conjunctură (contactele istorice cu muzica apuseană sau influența cântării

religioase corale din spațiile ortodoxe adiacente).

Printre agenții pătrunderii multivocalității în cântarea de strană autohtonă se numără curentul reformator venit din Apus prin Ardeal. Chiar dacă nu au aderat la reformă, românii — cu precădere cei transilvăneni — au știut să profite de avantajele culturale ale acesteia [a se vedea 10, p. 100].

În orice caz, primele cântări sacre cu text românesc se desprind din colecția *Odae cum harmoniis* (1548), culegere de melodii aranjate polifonic pentru patru voci, atribuită lui Iohannes Honterus, promotorul Reformei în rândul sașilor transilvăneni. Antologia a fost întocmită pentru uzul Școlii de la Brașov, iar piesele pe care le include sunt preluate din culegeri apusene de melodii pe metrii antici [a se vedea 11, pp. 270-274 ; 10, pp. 101-103 ; 2, pp. 119-120 ; 6, pp. 156-158]. Vasile Tomescu înclină să creadă că o parte din piesele asociate metrilor antici este scrisă de autori transilvăneni [a se vedea 11, p. 271]. Polifonia cântărilor „este redusă la forma primitivă izoritmă a vechilor laude și frottole populare. Scopul acestei simplități era didactic și propagandistic. Școlarii învățau să scandeze odele lui Horațiu și Virgiliu, cuprinse și ele în colecție. Prevăzute apoi cu versuri propagandistice religioase, ele (melodiile — n.a.) puteau fi cu ușurință cântate de masa credincioșilor” [10, p. 102]. Și cum prozelitismul luteran și calvin miza pe avantajele cântării în limba enoriașilor, au fost elaborate versiuni românești ale unor piese din colecție, acestea fiind marcate — după cum era de așteptat — de anumite stângăcii și inadvertențe prozodice [a se vedea 10, p. 101]. Una dintre cântările care a circulat cu versuri românești — oda *Ia de pre noi tu, Doamne, mânia ta* — a fost depistată și apoi transcrisă de Romeo Ghircioașiu [a se vedea 10, p. 102].

Un alt agent al plurivocalității a fost actul unirii cu Roma a unei părți a românimii din Ardeal.

În contextul pluriethnic și pluriconfesional al Transilvaniei aceluși moment istoric românii reprezentau națiunea frustrată pe plan politic, social și economic, și asta din cauză că ortodoxia pe care o îmbrățișau nu figura printre religiile recepte, adică recunoscute oficial în Imperiul Habsburgic. Aspirațiile spre egalizarea în drepturi cu sașii și ungurii, pe de o parte, atracția ancestrală pentru lumea valorilor latine, pe de alta, au determinat convertirea (începută la 1698 și definitivată la 1701, la data emiterii Diplomei leopoldine) unora dintre ortodocșii transilvăneni la catolicism. Asigurând românilor avantajele jinduite, convertirea

nu s-a soldat, după cum preziceau clericii ortodocși, cu dezrădăcinarea culturală. Adopția noii confesiuni nu a fost dublată de preluarea apanajului ritualic al bisericii apusene, păstrându-se vechile obiceiuri, respectiv — și cântarea de strană monodică.

De altfel, nestrămutarea ritului bisericesc din matca tradițională a fost una dintre condițiile acceptării unirii de către prelații ardeleni: „Și așa ne unim acei ce scriși mai sus, cum toată legea noastră, slujba bisericii, liturghia și posturile și darul nostru să stea pre loc. Ieară că n-ar sta pre loc, aceale, nici aceste pecete să n-aibe nici o tărie asupra noastră...” [apud 6, p. 250]. Sau: „...obiceiul bisericii noastre a Răsăritului să nu se clinească. Ci toate țaremoniile, sărbătorile, posturile, cum până acum, așa și de acum nainte să fim slobozi a le ținea după calindariul vechiu...” [apud 6, p. 250].

Astfel a luat ființă greco-catolicismul, formulă de compromis doctrinar mult acuzată și contestată de Biserica Ortodoxă, veghetoare la monolitismul confesional al românilor. Cu toate aprecierile controversate, preluate de istoriografia muzicală [a se vedea 6, pp. 248-250 ; 5, pp. 300-301 ; 2, pp. 152-153 ; 1, p. 107], profitabilitatea unirii cu Roma apare neîndoielnică sub raport civilizator, social și istoric. Dar și pe plan cultural această variantă de spiritualitate se arată fericită, menținând fenomenul liturgic bizantin și tradiția Sfinților Părinți și, totodată, revigorând latinitatea funciară a creștinismului românesc. Cum greco-catolicismul s-a alimentat din și a alimentat febra identității, a creării conștiinței naționale, el a potențat lupta pentru introducerea limbii române în biserică și, implicit, în cântarea ritualică.

Pe linia problematicei asupra căreia ne-am focusat trebuie invocat următorul episod. Într-un *Antologhion* datând din 1726, păstrat la Biblioteca Academiei Române, filiala Cluj, Gheorghe Ciobanu [a se vedea 5, pp. 402-417] descoperă un *Kyrie eleison* pentru cor mixt, cu text în limba greacă, notat integral în sistemul semiografic bizantin. Manuscrisul cu pricina nu a putut fi scris, consideră muzicologul, decât în Transilvania, unde cântarea psaltică monodică întâlnește cântarea cultică omofonă, venită din Vest. Analizând substanța muzicală a piesei, Gheorghe Ciobanu constată proveniența gregoriană a coralului, precum și rudimentarismul gândirii armonice, conservate la nivelul armoniei modale a secolelor XV-XVI. Firește că Gheorghe Ciobanu și, pe urmele lui, și



alții [a se vedea 5, p. 404; 6, pp. 384-385] se întreabă care au fost rațiunile includerii unei piese corale catolice într-un manuscris psaltic (iar dacă s-a inclus în manuscris, cu certitudine că s-a și cântat). Alcătuitorul (alcătuitoarea?) manuscrisului ar fi urmărit, după Gheorghe Ciobanu, [a se vedea 5, pp. 404-405] un scop propagandistic. După promulgarea actului de unire a românilor ortodocși cu Roma Biserica Unită a căutat să se impună, să cucerească noi adepți, inclusiv prin cântarea corală, mai somptuoasă decât cea monodică. Cum însă ortodocșii transilvăneni recunoșteau doar muzica psaltică, cântarea corală se inocula discret, folosindu-se manuscrisele bizantine și notația neumatică.

Coexistența strânsă a celor două tipuri de cântări se semnalează și în altă zonă românească — în Moldova. Mai multe izvoare [a se vedea 4, p. 285 ; 3, p. 306 ; 9, p. 410 ; 6, pp. 385-386] vehiculează informația potrivit căreia la Mănăstirea Neamț, în 1782, pe timpul stăreției lui Paisie Velickovski, s-a înființat (dăinuind până în 1860) un cor de călugări ruși, care practicau cântarea armonică. Corul călugărilor ruși nu a luat locul, ci a funcționat pe lângă cel al călugărilor autohtoni, care cântau monodic, în strana bisericii perindându-se, astfel, ambele forme de cântare.

Deși parvenită din surse cu autoritate (Teodor Burada și Titus Cerne) [a se vedea 4, p. 285 ; 3, p. 306] și încetățenită, aserțiunea este pusă la îndoială de Gheorghe Ciobanu [a se vedea 5, pp. 402-403], care ne face atenți la următorul fapt: când, în 1860, Departamentul Averilor Clerului trimite la Neamț un profesor de muzică corală, călugării moldoveni îl întâmpină cu ostilitate, aceasta pornind de la aversiunea pe care o arătau cântării omofone. Într-adevăr, incongruența este vizibilă: dacă la Neamț cântarea corală a fost cultivată (sau doar tolerată) timp îndelungat, de unde această opoziție față de ea la 1860? Problema rămâne nedezlegată, iar cercetările mai recente [a se vedea 12, pp. 15-19] dau dreptate lui Teodor Burada și Titus Cerne.

Analiza unor manuscrise păstrate la mănăstire (manuscrisul nr. 109 — Dogmele pe opt glasuri, manuscrisul nr. 110 — *Bogorodișna Învierii pe opt glasuri*, manuscrisul nr. 136 — *Irmologhion*, manuscrisul nr. 141 — *Liturghia* ș. a.), manuscrise utilizând notația sinodală din Petersburg și bilingvismul greco-slavon [a se vedea 12, p. 18], atestă vechimea cântării corale nemțene. Mai mult decât atât, în unul din manuscrisele secolului al XIX-

lea — manuscrisul nr.5 din fondul mănăstirii — se află *Crezul*, „facerea răposatului ieromonah Visarion protopsalt”, care „se cântă în versuri ... după sistima musichiei rusești, pre care urmează ca negreșit trei să-1 cânte: unul începând de la Vu, iar altul de la Ni și al treile iarăși de la Ni” [apud 12, p. 19]. Deși este concepută după „sistima musichiei rusești”, deci, în forma cântării corale plurivocale, lucrarea este notată în semiografia psaltică, pe trei rânduri de neume suprapuse. Iată, deci, încă o încercare de fixare a cântării armonice cu ajutorul notației psaltice (de după reforma lui Hrisant) și — de ce nu? — o replică distanțată în timp și spațiu aceluia *Kyrie eleison* la 4 voci scris la începutul secolului al XVIII-lea în Transilvania.

Cântarea de strană corală ca alternativă a cântării tradiționale monodice este atestată la începutul secolului al XIX-lea în Banat. Iată ce scrie cu referire la învățământul ecleziastic și practica liturgică din Arad Constantin Diaconovici Loga, autorul Prefeței unui *Octoih* tipărit în 1826: „Cântarea grecilor după semnele psaltichiei întocmită este vrednică de laudă, iar mai vârtos de mirare pentru redicările și apăsările tonului care cu măiestrie încoardă melodia și foarte cu desfătare o ascultă cei ce sunt dedați cu dânsa. Iară cântarea rușilor este mai pompoasă și pentru sărbători de mare solemnitate mai întocmită fiindcă mai cu mărime poartă tonul și redică simțurile către sfânta evlavie. Aici, la Școala Preparandiale Pedagogicești, precum și în cele teologicești din Arad, după melodia amânduror chipuri se cântă, desfătat merg după melodia grecească, iar altele după cea rusească” [apud 8, p. 183]. Citatul ne edifică asupra coexistenței celor două filoane în zona respectivă și pe tronsonul temporal evocat, dar și asupra felului în care acestea erau percepute în epocă.

Tot pentru a amplifica fastul celebrării liturgice, somptuozitatea și grandoarea ritualului se înființează la București, în 1936 Horul trupei vocale (denumit mai târziu Horul Ștabului Oștirii), condus de Arhimandritul Visarion, și la Iași, în 1844, corul Seminarului de la Socola.

Expansiunea muzicii de tip apusean, modernizarea vieții culturale românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea vor impune o reconsiderare a binomului cântare de strană monodică — cântare de strană multivocală, întărind poziția celei din urmă. Primenirea idealului estetic, dar și degrecizarea/deorientalizarea intensă pe plan politic generează un climat în care muzica psaltică,

mai ales cea infestată de turcisme, își pierde atractivitatea și începe să deranjeze ca un anacronism. Lucrurile merg până la declanșarea unei adevărate campanii de înlocuire a cântării sacre de sorginte bizantină cu cântarea armonică. Astfel, decretul lui Alexandru Ioan Cuza din 18 ianuarie 1865 stipulează introducerea „în biserica noastră română muzica vocală sistematică în locul celei orientale, cunoscută sub numele de psaltichie” [apud 8, p. 183]. Conștient de faptul că noul stil de cântare putea fi răsădit doar de promotori avizați, domnitorul îl însărcinează pe Ioan Cartu cu elaborarea unui curs întemeiat pe „principiile muzicii sistematice” pentru conservator.

Deși a catalizat anumite procese în sfera cântului religios, acțiunea nu a dus la acea schimbare radicală pe care o scontau inițiatorii. O tradiție atât de înrădăcinată cum este tradiția cântării psaltice nu putea fi abolită cu ușurință, dar nici cântarea armonică, pentru care se trezise interesul obștinii muzicale, nu era pregătită să-i ia locul. Cântarea bisericească multivocală se lansase în spațiul românesc fără să aibă forme cristalizate, repertoriu închegat, particularități de interpretare bine definite. Lipsa de experiență componistică și interpretativă în domeniu își spunea și ea cuvântul, astfel că, la aceea oră, noua modalitate de cântare nu putea fi încă o contrapondere a cântării psaltice. Din aceste motive „în 1867 Ministerul Cultelor emite un ordin prin care reabilitează vechiul sistem de cântare, dar opoziția persistă, ceea ce practic înseamnă întreținerea dualismului cântare psaltică și armonică” [8, p. 184].

Impasul în care nimerește muzica ecleziastică este semnalat și de „Memoriul pentru cântările bisericești în România”, elaborat de episcopul Melchisedec al Romanului [a se vedea 8, pp. 184-185]. Documentul constată, în special, penuria de profesioniști printre prozeții muzicii corale, prăpastia dintre cele două modalități de cântare, precum și ruptura dintre sistemele semiografice pe care acestea se sprijină. Episcopul Melchisedec întrevide și soluția de depășire a crizei: „Va binemerita de la biserică și nație acel maestru de cântări corale, care se va osteni spre a prefăce în cântări armonice chorale melodia uzitată în biserica română, precum și acela carele va întreprinde a pune pe note lineare toate cântările melodice ale bisericii noastre” [apud 8, p. 185]. Cu alte cuvinte, „Memoriul” formulează imperativul încorporării melosului bizantin într-o țesătură multivocală, presupunând că noul veșmânt nu va anihila spe-

cificitatea cântării psaltice. Sinteza pe care o prefigurează episcopul Melchisedec se va realiza în opera lui Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, Dumitru Kiriac-Georgescu și a celor care le-au urmat.

Să insistăm un pic asupra celui căruia îi revine gloria de pionier în mariajul cântării psaltice cu plurivocalitatea — Gavriil Musicescu. Lucrările care probează compatibilitatea celor două forme de gândire muzicală sunt: *Imnele dumnezeieștii liturghii*, pentru cor bărbătesc, op. 1, *Imnurile dumnezeieștii liturghii*, pentru cor mixt, op.3., *Rânduiala cununiei*, datate cu 1869, *Imn Heruvic*, op.5, *Imnuri*, op.8, 6 *Axioane*, op.9, datate cu 1875, *Rânduiala vecerniei de sâmbătă seara a celor opt glasuri*, în colaborare cu Gheorghe Dima și Grigore I. Gheorghiu, 1883, *Anastasimatarium* pe cele opt glasuri, în aceeași colaborare, 1884—1889, *Rânduiala Sfintei Liturghii cu toate cântările și troparele trebuitoare*, în colaborare cu Grigore I. Gheorghiu, 1885, 17 *Axioane*, 1897, *Catavasiile sârbătorilor de peste an*, 1899.

De menționat că în aranjările corale ale melodiilor psaltice, ca și în prelucrările folclorice, Gavriil Musicescu s-a străduit să conserve coloritul modal al originalului, apelând la resursele armonizării modale. În acest sens Gavriil Musicescu a demonstrat o deosebită perspicacitate, felul său de a se apropia de material fiind instructiv pentru generațiile ulterioare de compozitori români.

În *Anastasimatar* Gavriil Musicescu încearcă fixarea cântărilor psaltice prin scriere liniară, dar întreprinderea se arată anevoioasă și suscită critici din partea Sinodului Mitropoliei. Paralel cu Gavriil Musicescu transpun muzica psaltică în notație guidonică Silvestru Morariu Andrievici în Bucovina (acesta tipărește la Viena în 1879 *Psaltichia bisericească* așezată în note muzicale) și Dimitrie Cunțan în Transilvania (opera sa capitală este *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale bisericii ortodoxe, aranjate după „modelele” cu text din Octoih, scrise cu semnele muzicii moderne*, Viena, 1890) [a se vedea 8, pp. 188-190].

După etapa prelucrărilor și transpușerilor corale muzica psaltică ajunge, în sfârșit, la cotitura decisivă pe fâgașul propulsării către multivocalitate — la joncțiunea cu creația componistică modernă. De la Gavriil Musicescu, Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevschi, Gheorghe Dima la Dumitru Kiriac-Georgescu, George Enescu, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Doru Popovici, Sigismund Todu-

ță, Marțian Negrea, iar de la aceștia — la autori contemporani, precum Ștefan Niculescu, Viorel Munteanu, Doina Rotaru, Ghenadie Ciobanu ș.a. melosul de filiație psaltică va cunoaște un spectru larg de redimensionări plurivocale, de formule și contexte scriiturale, de integrări și interpretări stilistice.

#### Referințe bibliografice

1. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989.
2. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri, vol. 1. Chișinău: Editura Lumina, 1993.
3. Burada T. Coruri bisericești de muzică corală armonică în Moldova. În: *Arhiva*, Iași, An (1914), pp. 301-323.
4. Cerne T. Relativ la prima înjghebare a muzicii corale la Români. În: *Arhiva*, Iași, An I (1884), nr. 18, pp. 281-290.
5. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. 1. București: Editura Muzicală, 1974.
6. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești, vol. 1. București: Editura Muzicală, 1973.
7. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești, vol. III. București: Editura Muzicală, 1975.
8. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești, vol. IV. București: Editura Muzicală, 1976.
9. Cosma V. Aspectes de la culture musicale sur le territoire de la Roumanie entre le XV-eme et XIX-eme siècle. În: *Muzica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszez, Polska Panstwowe Wydawnictwo Nakome, Varșovia, 1966, pp. 370-389.
10. Ghircoiașiu R. Contribuții la istoria muzicii românești, vol. 1. București: Editura Muzicală, 1963.
11. Tomescu V. Muzica românească în istoria culturii universale. București: Editura Muzicală, 1991.
12. Vasile V. Muzica religioasă din timpul stăreției Sf. Paisie Velicikovski (cel Mare). În: *Byzantion Romanicon*, Revistă de arte bizantine, vol. IV. Iași: 1998, pp. 15-19.

## OBSERVAȚIILE CĂLĂTORILOR STRĂINI — SURSE NARATIVE DESPRE FENOMENUL MUZICII ÎN CULTURA DIN MOLDOVA (SECOLUL AL XVIII-LEA)

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.02>

### Rezumat

#### Observațiile călătorilor străini — surse narrative despre fenomenul muzicii în cultura din Moldova (secolul al XVIII-lea)

Textul de față este conceput în intenția de a valorifica praxisul narativ al călătorilor străini, care conturează fragmentar imaginea muzicii din cultura Moldovei, rezultată în urma aflării pe teritoriul țării. Pornind de la izvoarele istorice cercetate, conținutul, expus în ordine cronologică, pune în evidență și analizează punctele de vedere ale voiajorilor din exterior, reflecțiile și comentariile cărora înlesnesc pătrunderea în realitățile muzicii de curte, a celei lăutărești, considerate deseori „forme minore” de manifestare a artei sonore, cărora cercetarea autohtonă le-a acordat, deseori, mai puțină atenție. Surprinsă din perspectiva călătorului neprofesionist, informațiile descrise relevă circumstanțele în care se apelează la serviciile muzicii, ponderea fenomenului în cadrul evenimentelor oficiale. Totodată, sintezele întreprinse pun în lumină exagerările și (sau) subiectivismele exprimate în interpretările și opiniile vizitatorilor străini. Cu toate acestea, însemnările de călătorie au rolul de a contribui la lărgirea orizontului asupra muzicii naționale în faza istorică supusă cercetării.

**Cuvinte-cheie:** muzică, călători străini, cultură, Moldova, instrumente muzicale, surse narrative.

### Summary

#### Observations of foreign travelers — narrative sources about the phenomenon of music in Moldovan culture (XVIII century)

The present paper is designed with the intention of capitalizing on the narrative praxis of foreign travelers, which partially outlines the image of music from the culture of Moldova, resulting from their stay on the territory of the country. Starting from the researched historical sources, the content, presented in chronological order, highlights and analyzes the points of view of the travelers from outside, whose reflections and comments facilitate the penetration into the realities of court music and fiddle music, often considered “minor forms” of manifestation of the sound art, to which local research has often paid less attention. Captured from the perspective of the non-professional traveller, the described information reveals the circumstances, in which the services of music are appealed to and the share of the phenomenon in official events. At the same time, the syntheses undertaken shed light on the exaggerations and (or) subjectivisms expressed in the interpretations and opinions of foreign visitors. Nevertheless, the travel notes have the role of contributing to broadening the horizon of national music in the historical period under research.

**Keywords:** music, foreign travelers, culture, Moldova, musical instruments, narrative sources.

Trecutul culturii muzicale naționale poate fi cunoscut sau reconstituit retrospectiv pe baza diferitelor surse istorice, care reprezintă mărturii, în temeiul cărora poate fi urmărită evoluția ei în timp. Dintre izvoarele, care conțin informații referitoare la prezența muzicii în viața provinciei istorice a Moldovei, o semnificație aparte comportă relatările călătorilor străini, care au pășit pe acest teritoriu în secolul al XVIII-lea. Importanța lor rezidă în aceea că ele (relatările) surprind realități, pe care sursele interne, adesea, le-au eludat nemotivat din câmpul observațiilor, considerându-le

ne semnificative. Indiferent de ce țară reprezentau, călătorii, care au vizitat Principatul Moldovei, cuprind în descrierile lor aspecte economice, sociale ale orașelor, târgurilor, satelor, particularitățile de mediu ale țării, amănunte ale vieții populare (ocupații, obiceiuri civile și religioase), informații despre evenimente din lumea mondenă (baluri, petreceri, recepții, ceremonii) ș.a., dar alții au fost atrași, chiar impresionați, și de experiențele artistice ale localnicilor (muzica, dansurile), remarcând cele nevăzute și necunoscute de ei în țara lor de origine.

Având în vedere faptul că există o relație intermediară între evenimentele istorice, sociale, culturale, artistice etc. de odinioară și percepția reflectată în consemnările martorilor oculari, datele furnizate trebuie colaționate, așa cum gradul lor de credibilitate diferă atât din punct de vedere cantitativ, dar mai ales calitativ. Deseori acestea sunt subiective, care, la confruntarea cu alte surse, unele confirmă, fie și parțial, altele infirmă cele relatate.

Ne vom axa în continuare pe izvoarele externe de sorginte scrisă, rezultate în urma consemnărilor narrative ale străinilor, care au străbătut teritoriul Moldovei în secolul al XVIII-lea, prioritate având vizitatorii din țările occidentale, central-europene și statele baltice. Asupra practicilor muzicale ale băștinașilor în lumina acestor observatori ne vom concentra atenția în primul rând. Mesagerii din vecinătatea estetică, prin numărul și importanța însemnărilor lor de călătorie, ocupă un loc considerabil între oaspeții Principatului, dar au fost tratați de noi cu altă ocazie, urmând ca acest subiect să fie desfășurat într-un viitor studiu. Bineînțeles că alegerea surselor a fost una preferențială, la selectarea cărora am mizat pe relevanța lor din punctul de vedere care ne interesează. Mai e necesară o precizare. Mărturiile străinilor, la care se vor face referințe pe parcurs, nu trebuie nici subapreciate, dar nici supraapreciate în plan cognitiv, pornind de la capacitatea lor limitată de a percepe starea de fapt, care alteori era părtinitoare, iar în unele cazuri chiar tendențioasă.

Imboldurile vizitelor din exterior au fost diferite, având un caracter diplomatic, de tranzit, misionar, de pelerinaj, profesional, cultural, dar nu unul de agreement sau de odihnă. Stanisław Chomętowski [9], Francisc Gościecki [7], Jan Karol Mniszech [4], Iosif Podoski [3], Nicolaus Ernst Kleemann [5], Karol Boscamp-Lasopolski [1], Louis-Alexandre Andrault de Langeron [6], Leyon Pierce Balthasar von Campenhausen [2], Armand-Emmanuel du Plessis de Fronsac, Ducele de Richelieu [10], Heinrich von Reimers [8] au avut prilejul să treacă prin Moldova, valorificând ulterior impresiile acumulate în cronici, jurnale de călătorie, corespondențe, epistole, rapoarte diplomatice, rapoarte bisericesti etc.

Magnatul polonez Stanisław Chomętowski este numit în calitate de mare sol al regelui August al II-lea la Poartă. În anul 1712 solia sa trece prin Moldova. Refăcând traseul drumului parcurs, își expune în manuscrisul autograf însemnările de călătorie, textul cărora, intitulat „Rellacii

z poselstwa do Najji asmeszej Porty Ottomantsky Chometowskiego, wojwodej Mazowieckiego” („Relatarea soliei către Sublima Poartă otomană, purtată de Chomętowski, voievodul Mazoviei”), se păstrează în fondurile bibliotecii Czartoryski din Cracovia. Relatarea trimisului descrie procedura de întâlnire a soliei la hotar, înainte ca aceasta să ajungă în capitala Moldovei și să fie primită de domnul țării Nicolae Mavrocordat. Conform ritualului, care conținea și muzica, suita oaspetelui este întâlnită mai întâi de două grupuri mici de ostași înarmați cu steaguri militare, mai apoi de hatman. După cum avea să noteze solul, „Abia trecusem pârâul Ceremuș, care formează granița între țara mării sale regelui și provincia Moldovei supusă țărilor otomane, și m-au întâmpinat două steaguri de oșteni trimise de domn și urările boierilor de frunte. Am plecat mai departe, la o jumătate de milă am fost primit de hatmanul Moldovei cu tobe, surle și muzici și cu un alai de zece steaguri de oșteni, fiecare în număr destul de mare. Toți aceștia m-au condus până la primul conac, la Cernăuți” („Ledwo przeszedłszy Czeremesz, rzeczkę granicą trzymającą między państwem waszey królewskiej Mości a prowincją Wołoską podbyta państwu Ottomańskiemu, od dwóch chorągwi przez hospodara iego mości ordynowanych potkani y komplementem przez pierwszych boiarów uczyniony, ruszyłem daley, gdzie w puł mili od hetmana krajów wołoskich przez bębnoch, kotlach y muzykach przywitany w assystencyi dziesięciu, dość licznych chorągwi do pierwszego kunaku Czerniechowicz z tąż assytencją prowadzony byłem”) [3, p. 126].

Evenimentul descris scoate în evidență muzica ca element indispensabil al acțiunilor protocolare de primire a delegației străine, element care creează cadrul și susține atmosfera întrevederii între gazde și oaspeți.

Preotul iezuit Francisc Gościecki îl însoțește pe S. Chomętowski în misiunea la Poartă pe traseul dus și întors, lăsând date interesante asupra trecerii sale, în componența suitei solului polon, prin Moldova și Dobrogea, care se regăsesc în volumul, editat la Lwow în anul 1732, „Poselstwo wielkie jasnje wielmoznego Stanisława Chomentowskiego, wojewody Mázowieckiego od. najiaśnieyszego Augusta II. Krola polskiego [...] do Achmeta IV. Sołtana tureckiego. [...] Wielkiego z pełną mocą Posła z szczęśliwym skutkiem przez lątá 1712. 1713. 1714 [...]” („Solia cea mare a lui Stanisław Chomętowski, voievodul Mazoviei, trimis de Au-

gust II, regele Poloniei [...] la Ahmet IV, sultanul turc în anii 1712, 1713, 1714 [...]). Demne de atenție sunt observațiile însoțitorului, care nu doar confirmă, ci și dezvoltă constatările emisarului [Cf. 7, p. 45 și urm.]. Sosirea soliei și întâmpinarea ei la hotarul țării se desfășoară în atmosfera muzicii, creată de „sunetul vesel al trâmbițelor, tobelor și strigătelor” („Przy wesolym trąb, kotlach, huczających okrzyku”) [Idem, p. 45]. Având dar poetic, expune în versuri primirea pompoasă a alaiului soliei de către domnul țării, ceremonie care se desfășoară în apropiere de Iași, la o jumătate de milă de oraș. Autorul oferă și alte detalii, menționând între altele: „Muzicile moldovene ne înconjurau cântând din fluier, surle, trâmbițe și tobe și ienicerii bateau în tact darabanele; scripce, țimbale, drâmbe și mandora discrete completau concertul dat de țigani”

(„A tu w koło Wołochow nas zgráia otoczy,  
Wtąż muzyka, tu kotły huczą, z trębaczámi,  
Tu saysry, furmy, krzyczą y z tułumbásami  
W takt huczne tárábány kołácą ianczárzy,  
Tu cechowa kápełá, według swoiey szárzy,  
W skrzypkách, cymbalách, drumlách, y ci-  
chey bándurze

Plauz czyni, lub w podobney cyganom posturze”) [Idem, p. 50].

Însemnările lui Fr. Gościecki conțin date privitoare la toacă — instrument muzical de percuție cu răspândire în spațiul liturgic, ele regăsindu-se în textul ce urmează: „Clopotele acestea stau numai de paradă, căci moldovenii nu trag decât dacă trece domnul sau dacă dă el poruncă pentru vreo solemnitate publică. Pentru liturghie însă ciocănesc pe o scândură sau pe o tablă de fier, ceea ce cere mai puțină muncă”

(„Toż gdy z bliżym ku miástu, zamek z iedney strony  
Armáta, z drugiey Cerkwie, hikneiy we dzwony.  
Ktore tylko ná pozor w fwych dzwyncách wisą,  
Bo ich pewnie Wotosa ináczey nieflisą,  
Chyba że sam Hospodar iedzie, álbo ziego  
Rożcázu, na ozdobe áktu publicnego.  
Co zás ná nabożeństwo, z mnicisa dziadow pracą,  
W deski lubo w żelazne táblice kotácą”) [Idem, p. 51].

Indicii prezentați de autor sunt esențiali prin faptul că localizează nomenclatorul organologic al țării, grupuri instrumentale, prilejurile de manifestare ale muzicii. Exponenții muzicii erau formația curții, cea turcească și taraful lăutăresc. Totodată, este expusă una din puținele relatări ale călătorilor străini de la începutul secolului al XVI-

II-lea, care menționează toaca, fără ca să o numească. Este adevărat că informația despre acest instrument autofon este una incompletă. În practica muzicală funcționalitatea ei nu se reduce la o simplă batere. În cultul creștin ortodox, sonoritatea ei specifică, exotică pentru cultura occidentală (în practica vieții religioase a catolicilor acesta lipsește), este utilizată în scopuri mult mai largi. Pe lângă menirea liturgică, toaca este folosită pentru semnalizare, celebrarea momentelor procesiunii religioase, chemarea la rugăciune, anunțarea slujbelor, a momentelor rugăciunii de obște etc.

O altă solie trece prin Moldova în anul 1755, condusă de contele Jan Karol Mniszech, mare șambelan al Lituaniei și trimis extraordinar al regelui August III, însoțit de cei doi fii ai săi, se îndrepta spre Constantinopol cu intenția de a redresa relațiile Poloniei cu Poarta. Detaliile călătoriei, redactate narativ la persoana a treia, sunt cuprinse în manuscrisul care poartă titlul „Journal du voyage pour Constantinople de Son Excellence Monseigneur le comte Mniszech, Grand-Chambellan de Lithuanie et Envoié extraordinaire du Roi et de la République de Pologne; faite l'année 1755” („Jurnalul călătoriei spre Constantinopol a Înălțimei Sale Contele Mniszech, Mare Șambelan al Lituaniei și Trimis Extraordinar al Regelui și al Republicii Polone, făcută în anul 1755”). Însemnările făcute zi cu zi despre drumul parcurs conține informații exacte despre localitățile tranzitate, amintind satele nordice din stânga Prutului Larga, Brânzeni, Duruitoarea, Vasileuți. Imediat după ce trece Prutul, la o jumătate de leghe (veche unitate kilometrică de măsură a distanței terestre egală cu apr. 4444 m. — n.n.) de capitala Moldovei, este întâmpinat de delegația domnului, din care făcea parte „... toată boierimea țării împreună cu aga sau guvernatorul orașului Iași și baș-buluk-bași (căpitanul cetei de arnăuți — n.n.) cu o sută de arnăuți, purtând micile lor stegulețe, care alcătuiesc garda principelui și având o muzică din trâmbițe și țimbale; în afară de aceștia mai era și ... garda orașului, alcătuită din două sute de oameni și cu muzica orașului, marele agă cu slujbași aceluia departament, cu trâmbițele și țimbalele domnului” („... toute la noblesse du pais, avec l'aga ou gouverneur de la ville de Jassi, et le Basch-Boluk-Baschi, avec too Albanois, armées de leur petites drapeau, ayant la musique, des trompetes et des timbales, qui est la garde du corp du prince; outre cela, il y avoit encore ... la garde de la ville, consistant en 200 hommes, avec la

musique de la ville; le grand capitaine de police, avec les officiers du même département, avec les trompettes et timbales du prince”) [4, p. 35]. După audiența acordată solului de către domn, a urmat masa festivă de la palat, organizată în cinstea oaspeților străini conform practicilor răsăritene, la care s-a produs „muzica domnească”, iar „urările întru sănătate se închinau în bubuitura tunului”. Mai apoi a urmat cafeaua și domnul a dat poruncă „să vină dansatorii ca să joace toate dansurile orientailor, pe muzica lor” („Pendant la table, la musique du prince se fit entendre, et on y but les santés au bruit du canon. Après la table on presenta du caffè, et le prince fit venir des danseurs, pour danser tous les danses des Orientaux, à leur musique”) [Cf. Idem, p. 37]. La încheierea ospățului, ambasadorul și suita sa este condusă la sediul de reședință cu muzică, însoțită de escorta gazdelor, cu aceleași ceremonii ca la sosire.

Petrecut de alaiul obișnuit, J. K. Mniszech părăsește Iașul, îndreptându-se spre capitala otomană. Continuându-și drumul prin Moldova, trece printr-o localitate, unde are ocazia să vadă o nuntă. În dorința de a se familiariza cu tradițiile populare, îi cheamă „pe miri împreună cu nuntașii lor ca să joace în fața lui, după obiceiul țării lor și i-a cinstit cu un dar” („Monseigneur l’Envoie fit venir les Nouvelles mariées avec leur compagnies, pour danser devant lui à la manière de leur pais, et les regalisa d’un present”) [Idem, p. 41]. În sunetul trâmbițelor („au son des trompettes”) părăsește după câteva zile țara prin Galați, trecând pe malul drept al Dunării.

Așadar, prescripțiile textului reflectă univoc manifestarea elementului muzical caracteristic evenimentului ca formă de ospitalitate din partea gazdelor cu participarea protipendadei țării și a înalților oaspeți, dar și ca dimensiune a culturii curții domnești.

La 1759, nobilul lituanian Iosif Podoski este înputernicit de coroana regală și trimis în misiune diplomatică la Constantinopol pentru a stabili relațiile Poloniei cu tătarii. Pornind în călătorie, delegația se deplasează prin Moldova. În jurnalul redactat de secretarul soliei, Adam Golarowski, s-au păstrat relatările itineratului parcurs, acestea fiind incluse în darea seamă, întocmită cu titlul „Diariusz poselstwa Podoskiego do Turck” („Jurnalul soliei lui Podoski în Turcia”). După ce trece la Camenița râul Nistru, alaiul ambasadorial ajunge la Hotin, unde este salutat de dregătorii ținutului și „14 muzicanți îmbrăcați turcește ca ciuhodari și doi alergători” („maiąc przed sobą 14 kapelistow

z Turecką po Czohudársku ubranych, y dwoch Laufrow, wszystkich parami idących”) [3, pp. 176-177]. Deranjantă, zgomotoasă este calificată muzica care însoțește în continuare suita condusă de Podoski, fapt ce figurează în raportul din jurnal: „Abia intrăm în oraș și muzica turcească a început sa cânte din trâmbițe și tobe acoperite cu stofă roșie și «tulumbașe», toate așezate grămadă, cu mare zgomot, foarte neplăcut pentru urechile neobișnuite cu așa ceva. Cu această melodie iritantă am fost conduși tot timpul până la palatul din Hotin, unde era pregătită locuința solului” („Cośmy tyło z mieysca ruszyli, zaráz kápela Turecka z Surmow, bębnow sukнем czerwonym okrytych, z Tulumbasow gromadnie złożona, z wielkim wrzaskiem y uprzykrzonym dla niezwycajnych uszow piskiem, odezwała się, y tak przeraźliwą melody, az do samego z Chiocimiu Pałacu Stancyi Poselskiej nieprzerwanie kontynuowała”) [Idem, p. 177].

În localitatea de pe malul stâng al Prutului, Vasileuți, atenția solilor polonezi este captată de răsunetul muzicii moldovencilor, care, îndemnate de „muzica noastră, compusă mai ales de trâmbițe și cornuri de vânătoare ... au ieșit din adăposturile și ascunzișurile lor alergând la mal și ascultând muzica cu mare mulțumire — glosurile lor le arătau bucuria, cântând și ele cântecele lor” („kapela nászá osobliwie na trąbach y wáltornách ... odstąpiwszy legowiská y zasieczy swoich, przybiegły nad brzeg z wielkim słuchaiąc kapeli ukontentowaniem, glosami swemi wielką okázowali radość, wzaiemnie przyspiewaiąc po swojemu, to iest nie do krztałtu przyiemnie”) [3, p. 181].

O ultimă referință, care fixează impresiile secretarului aflat în Moldova asupra muzicii, scoate în evidență sosirea la curte a delegației, care a fost întâmpinată de trâmbițașii („trębacz”) domnești.

Din totalitatea comentariilor autorului se conturează câteva crâmpie ale imaginii și rolului expres al muzicii, mărturia expresiei ei laice circumscrise mediului curtean cu predilecție, dar și vieții unor comunități întâlnite în timpul deplasării escortei pe teritoriul Moldovei, fapt ce corespunde tradiției și întărește constatările anterioare privind practicile artistico-sonore ale țării. Aceași sursă redă în anumiți termeni și caracterul actului muzical de grup în interpretare instrumentală.

Nicolaus Ernst Kleemann, fiu de pastor protestant elvețian, aflat în slujba contelui austriac Rüdiger Joseph Johann Nepomuk Graf von Starhenberg, este trimis cu misiune în Țara Românească, raialele turcești din Chilia și tătarii din

Crimeea pentru a sonda posibilitatea inițierii unor relații comerciale. Pe traseul itinerant, vizitează în anul 1768 așezările Ismail și Căușani. Reflecțiile de pe urma călătoriei sunt publicate în anul 1783 la Praga, sub titlul „Tagbuch der Reisen von N. E. Kleemann. Mit einer zuverlässigen Karte von der Krimm, und vielen Kupfern” („Jurnalul călătoriilor lui N. E. Kleemann. Cu o hartă credibilă a Crimeei și cu multe plăci de cupru”). Alături de alte probleme de care se preocupă, ia cunoștință cu ocupațiile muzicale locale, pe care le înregistrează în jurnalul de călătorie. Bunăoară, la Căușani, seara, „cu o oră înainte de a se înnopta, cânta muzica militară ... și aceasta ținea aproape un ceas” („Ade Tage war eine Stunde vor der Nacht ... Feldmusik, und diefe dauerte faft eine Stunde”) [5, p. 90]. Impresiile sale le descrie destul de amănunțit. Prin observațiile făcute, dă dovadă de anumite cunoștințe domeniiale, deși nu rămâne fascinat de cele văzute și auzite: „N-am auzit încă niciodată ceva mai păcătos și mai discordant ca melodie și ton” („Ich habe noch niemals etwas Erbärmsficheres und Uebelklingenderes von Melodien und Tönen gehört”) [Ibidem], susține misionarul. În continuare, dezvăluie componența instrumentală a unei formații instrumentale locale, maniera de interpretare, îmbinările timbrale, improvizația individuală, elementele ornamentale, amploarea sonorității, energia colectivă și relațiile de colaborare în timpul actului interpretativ de grup, efectele mixării sonore etc. după urmează: „Zece indivizi suflau din niște instrumente asemănătoare cu un oboi, dar cât jumătate dintr-unul și cu căpătâiul foarte gros. Trei băteau din niște țambale mici despre care nu puteai ști din ce anume erau făcute, din cauza noroiului de pe ele. Zece oameni aveau atârinate de gât tobe mari ..., aceștia băteau după tact cu un băț mare și încovoiat peste tobă și pe dedesubt cu unul mai mic, foarte iute. Această muzică era începută de zece oboiști, care suflau câteva minute în același ton; după aceea unul sufla un solo și făcea cadențe, fugi, triolete, fiorituri până ce se făcea la față verde albastru și negru; după aceea cântau toți laolaltă și puțin mai târziu, țambalagiii își începeau zornăitul lor pe care îl însoțeau tobele. Totul mergea andante, dar ca să scoată o adevărată melodie ar fi fost o curată imposibilitate. Când se termina o bucată începea din nou primul oboi și celelalte îl urmau din nou după chipul descris mai sus.” (Zehn Serls bliefen Instrumente einer Hautbois ähnlich, jedoch halb fo flein, und das Mundftück fehr dick. Drey fchlugen kleine Pa-

ucken, deren Materie por Moraft nicht zu erkennen war. Zehn hatten große Trommeln anhängen ..., diefe fchlugen mit einem frumm gebogenen großen Prügel nach dem Taft auf die Tromsmeln, und unten mit einem kleinern fehr geschwind. Den Anfang diefer Mufik machaten to Hautboiften, welche etliche Minuten in einem Tone bliefen; alsdann bließ einer 1769. ein Solo, und machte Eadenzen, läufe, Trio-Jenner len und Manieren, bis er grün und blau und fchwarz im Gefichte wurde; denn gebet es tutti, und etwas bernad) fiengen die Pauder ihre Wirbel an, welche die Tambours begleiteten. Alles gieng Andante, aber eine rechte Melodie herauszubringen, wäre eine wahre Unmöglichkeit. Wenn ein Stück aus war, fo fieng die erfte Hautbois wieder an, und die andern fielen auf die vorgeschriebene Weise wieder ein. Zuleht machte einer mit großem Gefchren dem Chan einen Gludsrunich, welches die andern mit einem Jauchzen beschloffen.) [Idem, pp. 90-91].

Așa a fost văzută, înțeleasă și apreciată muzica auzită la Căușani de trimisul contelui austriac von Starhenberg: zgomotoasă, discordantă, stridentă, lipsită de melodicitate.

Diplomatul olandez Karol Boscamp-Lasopolski, aflat în slujba Poloniei, a întreprins mai multe călătorii în Moldova. Una dintre ele a fost cea din 1776, atunci când acesta avea calitatea de trimis al regelui și a luat calea spre Constantinopol. Ruta, fixată de diplomat și suita sa, trecea prin Moldova, unde avea de soluționat unele probleme bilaterale cu domnul țării — Grigore al III-lea Alexandru Ghica. Solul beneficiază de același ceremonial ca de fiecare data când sosea o delegație străină, fiindu-i asigurate toate onorurile. Pentru a fi însoțit pe teritoriul moldovenesc este desemnat un înalt dregător. La reședința rezervată în Iași este condus cu aportul muzicii, care mergea după avangarda convoiului, fiind „compusă din trompete, tamburi și alte instrumente” [1, p. 230]. După întrevederea de la palat și partea stabilă a ceremonialului — vizita protocolară de răspuns a domnitorului — ambasadorul a fost invitat la masa pregătită în cinstea sa.

În timpul mesei, oferită de domnitor oaspeților poloni, atât în mediul aulic, cât și în afara lui, „muzica a interpretat diferite melodii, printre care și «arii» moldovenești, susținute de sunetul fluierului ciobănesc, «instrument foarte la modă în această țară»” [Idem, p. 232]. Prânzul s-a încheiat cu dansuri, dintre care atenția oaspeților a fost reținută în mod deosebit de hora moldovenească. La rândul lor, ei au executat dansuri poloneze și căzăcești ...” [Ibidem].



Exemplele, extrase din notele voiajorului, care călătorește pe teritoriul Moldovei, demonstrează că formele de expresie ale muzicii observate au o prezență constantă în viața țării și concordă cu cele ale altor martori din exterior.

Contele Louis-Alexandre Andrault de Langeron, francez de origine, cunoaște o viață plină de aventuri pe diferite meleaguri, ajungând în cele din urmă ca militar al armatei ruse în grad de general. În Principate străbate mai multe localități din Moldova — Bender, Chilia, Hotin, Ismail, Galați, Iași ș.a. Participă la acțiunile militare, desfășurate pe teatrul acțiunilor de luptă de la Dunăre din perioada războiului ruso-turc din 1806—1812, aflându-se în serviciul armatei imperiale. Amintirile, rezultate în urma campaniilor purtate pe teritoriul Principatelor la care ia parte nemijlocit, le redactează în formă de manuscrise, ele regăsindu-se la Paris în „Journal des Campagnes faites au service de la Russie en 1790 — par le Comte de Langeron, Générale en Chef” („Jurnalul campaniilor făcute în serviciul Rusiei în 1790 de generalul Comte de Langeron”). În timpul aflării în Moldova are posibilitate să ia cunoștință directă cu populația celor două provincii, cu limba locuitorilor și portul țărănesc, cu arhitectura rurală și urbană, amintește de campaniile militare ale rușilor contra turcilor în Basarabia, Moldova și Kuban etc. Încercând să descrie viața artistică, exploatează afirmațiile fostului secretar și receptor al domnului Moldovei Grigore III Ghica, Jean-Louis Carra despre dansul național al țării, la fel ca și acesta, pe un ton zeflemitor, considerându-l „caraghios” („ridicule”). Pentru a conferi credibilitate aserțiunilor sale, se asociază cu opinia pătimășă a autorului menționat, reproducându-i citatul din lucrarea „Histoire de la Moldavie et de la Valachie” (1777) („Istoria Moldovei și Valahiei” (1777): „mărturisesc că de când am văzut pe moldoveni dansând, am șovăit mult timp până a hotărî dacă ei au învățat pe urși să joace sau dacă urșii au dat lecții de dans moldovenilor” („J'avoue que «depuis que j'ai vu danser les Moldaves», j'ai balancé longtemps pour juger si c'était «eux qui avaient appris aux ours à danser ou si les ours ont donné des leçons aux «Moldaves»”) [6, p. 76.]. Nu este încântat Langeron nici de muzica auzită, care „este tot atât de monotona, ca și dansul” („La musique est aussi monotone que la danse”) [Ibidem]. În schimb, are cuvinte de considerație despre limbă, pe care o găsește „dulce și monotonă”, tocmai „potrivită pentru muzică” („La langue douce et monotone ... et serait propre à la musique”), pentru ca mai apoi să revină în ace-

lași stil batjocoritor asupra cântecului moldovenilor, pe care îl compară cu „o succesiune de sunete stridente și discordante, fără elemente de legătură (...) Zece pisici dând glas iubirilor și geloziiilor lor într-un pod sunt mai plăcute auzului decât primii cântăreți de la Iași” („Une suite de sons aigres et discors, sans liaisons ... Dix chats dans un grenier exprimant leurs amours et leurs jalousies sont plus agréables à entendre que les premiers chanteurs de Jassy”) [Idem, p. 79]. Purtătorii muzicii lăutărești, în consemnarea sa, sunt țigani („Ce sont les Tziganes”), meserie care, alături de cea de actor, are o conotație depreciativă în societate, ambele fiind „socotite degradante în Moldova” („Le métier de ménétrier et celui de comédien sont infâmes en Moldavie”) [Idem, p. 76]. Fac obiectul observațiilor în „Jurnalul...” autorului amintit, denumirile și tipurile instrumentelor muzicale ale țării, unele particularități ale construcției și emisiei sonore: „vioara și ghitara germană [probabil, cobza — n.n.] ca și naiul lui Pan, cu opt fluier [tuburi — n.n.], în care suflă, trecându-le și retrecându-le fără încetare pe la buze, sunt instrumentele muzicale ale țării” („le violon et la guitare allemande, et la flûte de Pan à huit tuyaux dans lesquels on souffle en les passant et repassant sans cesse sous les lèvres sont les instruments de musique du pays”) [Ibidem]. Această din urmă remarcă dezvăluie formula (structura) cu specific zonal a tarafului, componenții căruia performează la trei instrumente din familii organofone diferite (cordofone și aerofone), împărțind, conform tradiției folclorice, prerogativele tehnice ale actului interpretativ — linia melodică (vioara și naiul) și suportul ritmico-armionic (cobza), necesar susținerii acesteia.

Baronul de origine poloneză, născut în Lituania la Riga, Leyon Pierce Balthasar von Campenhausen ajunge pe teritoriul Moldovei ca participant la campania din timpul războiului austro-ruso-turc (1787—1791). După încheierea luptelor armate consacră o parte de timp călătoriei prin acest spațiu. O bună parte a călătoriei sale se desfășoară în Moldova din stânga Prutului. Înainte de a ajunge la Iași, drumul său trece succesiv prin Orhei, Chișinău, Caușani, Palanca, Cetatea Albă, Tighina, Ismail, Chilia. Pe parcurs face unele prospectări, iar informațiile acumulate despre localitățile vizitate, traiul, obiceiurile, ocupațiile, alimentația, coordonatele geografice ale așezărilor din partea locului etc. le expune în lucrarea „Travels Through Several Provinces of the Russian Empire: With an Historical Account of the Zapo-

rog Cossacks, and of Bessarabia, Moldavia, Wallachia and the Crimea” („Călătorii prin mai multe provincii ale Imperiului Rus: Cu o relatare istorică despre cazacii zaporojeni, Basarabia, Moldova, Țara Românească și Crimeea”), care este editată în anul 1808 la Londra. Din vizorul oaspetelui nu au scăpat manifestările artistice văzute în timpul drumeției. Mai întâi propune o clasificare, este adevărat una discutabilă, a țiganilor după criteriul ocupational, în care îi evidențiază pe „ursarii, sau muzicienii, au privilegiul exclusiv de a cânta la instrumente muzicale. Țiganii din această categorie trăiesc, după cum se spune, prin inteligența lor” (“The Ursary, or musicians, have the exclusive privilege of performing on musical instruments. The gypsies of this cast live, as the saying is, by their wits”) [2, p. 109]. Menționează, de asemenea, spectaculozitatea balurilor văzute ca participant, pe care o descrie foarte amănunțit: „Un bal moldovenesc este ceva deosebit. Doamnele se adună într-o camera mare, lăsând la ușă încălțăminte pe care o poartă sub botine sau șoșoni, și se așează pe divanul care înconjoară sala de bal, în timp ce bărbații fumează tutun într-o altă odaie. Muzicanții, adică lăutarii, cântă întotdeauna aceeași melodie. De îndată ce doamnele își scot pelerinele, pe care le poartă frecvent câte trei, se pregătesc pentru dans. Deodată, Brusc una (dintre doamne) sare în sus, se învârtește câțva timp, face unele mișcări cu picioarele și cu mâinile și se așează apoi, ghemuită, pe călcâie. O a doua îi ia locul și face același lucru ca și prima și așa mai departe până ce toate sunt așezate ghemuit. Apoi toate se ridică, sărind deodată, se prind de mâini și se învârtesc, formând un cerc, după care fiecare se duce la locul ei. Bărbații dansează rar. Pe când eram cazați la Iași, nu mică ne-a fost osteneala să-i făcăm pe moldoveni să priceapă, cât de cât, dansurile noastre populare englezești și franțuzești. Bărbații nu au dat dovadă nici de cea mai mică capacitate sau înclinație de a profita de lecțiile noastre, dar unele dintre doamne, în special prințesa Ghica, ne-au onorat prin capacitatea și atitudinea lor (“A Moldavian ball is a curious spectacle. The ladies assemble in a large room after having left the pantoufles, which they wear over their boots or spatterdashes, at the door; they then take their seats on the divan which surrounds the ball-room; the men sit smoking in an adjoining apartment. The Ursary, or musicians always play the same air. As soon as the ladies have taken off their fur mantles, of which they frequently wear three at a time, they prepare themselves

for the dance. Suddenly one of them springs up, turns a little round, makes some movements with the hands and feet, and then squats down on her heels. A second takes her place, and performs the same movements, and the ball continues in this manner until they are all squatted down on their heels; they then all spring up together, seize each other by the hands and dance round in a circle, after which; each returns to her place. The men seldom dance. When we were quartered in Jassy, we were at considerable pains to give the Moldavians an idea of the English and French country dances; the men did not show the smallest capacity or inclination to profit by our lessons, but some of the ladies, particularly the princess Ghyka, did us honour by their aptness and address”) [2, p. 110].

Următoarea informație prezentată de același personaj, coincide ca mesaj și conținut cu relatarea de la începutul secolului al XVIII-lea a lui Francisc Gościecki despre două instrumente muzicale din clasa autofonelor, ce țin de patrimoniul organofon campanar, precum și de practicile de sonerie asociate. „Înainte ca folosirea clopotelor să fie cunoscută în Moldova — scrie Campenhausen -, orele erau marcate prin lovirea unei scânduri cu un băț, după cum și în zilele noastre este obiceiul în mai multe sate rusești. Clopotele, în prezent, sunt în uz general în Moldova, dar se mai păstrează vechiul obicei de a bate orele. Scândura, pe care acestea sunt bătute, se numește toacă, iar când această meserie este vacantă, sătenii sau locuitorii orașelor se adună pentru a decide asupra talentelor candidaților” (“Before the use of bells was known in Moldavia, the hours were marked by striking a board with a stick, as is the custom to the present day in several Russian villages. Bells are at present in general use in Moldavia; but the old custom of beating the hours is still preserved; the board on which they are beaten is called Toca, and when this office is vacant, the villagers, or inhabitants of the cities, assemble to decide on the talents of the candidates”) [2, p. 121].

Captivante sunt observațiile lui L. P. B. von Campenhausen privitoare la obiceiul străvechi, care precede procedura de înmormântare, practică care demonstrează comunitatea cântecului recitativ, muzicii instrumentale, dansului și a jocului ritualic. Textul autorului vine să illustreze expresia sentimentului intim de tristețe a familiei și a celor apropiați, bocetul frenetic, care exprimă jalea generată de dispariția persoanei dragi, starea de desepare în fața vieții. Fragmentul din text spune așa:

„În momentul în care s-a anunțat decesul, curtea a fost iluminată cu un număr imens de lămpi; țigani, numiți în Moldova Kazivelos, din categoria ursarilor, au fost angajați pentru a distra cu cântări și dansuri compania care se adunase cu această ocazie. Curtea răsună de cântecele țiganilor și de strigătele gloatei, care se înghesuia spre casă din toate părțile orașului. Văduva stătea în camera în care zăcea defunctul, cu părul dezordonat, plângea și se văita de parcă ar fi fost frenetică. Ceremonia a început pe la ora trei după-amiaza, iar după câteva ore petrecute în cântece și urlete, o parte din companie a jucat un joc numit Ligatura, care seamănă cu jocul copiilor de a ascunde papucul. Opt persoane stau pe pământ în cerc și își acoperă genunchii cu o piele mare, al nouălea stă în mijloc cu o batistă răsucită, cu care lovește una dintre persoanele din cerc, care se străduiește să smulgă batista din mâna lui și o trece pe sub piele unuia dintre vecinii săi. Dacă nu reușește să intre în posesia batistei, compania strigă Mishka sau urs. Acest joc a continuat până în zorii zilei următoare și a fost însoțit neîncetat de zgomotul confuz de cântări, dans și urlete” (The moment the decease was announced, the court yard was illuminated with an immense number of lamps; gypsies, called in Moldavian Kazivelos, of the cast of Ursary, were hired to entertain the company which had assembled on the occasion, with singing and dancing; the court-yard resounded with the songs of the gypsies, and with the cries of the multitude which thronged to the house from all parts of the city. The widow sat in the room in which the deceased lay, with disheveled hair, and wept and lamented as if she was frantic. The ceremony began about three o'clock in the afternoon, and after some hours had been spent in singing and howling, part of the company played a game called Ligatura, which resembles the children's play of hide the slipper; eight persons sit on the ground in a circle, and cover their knees with a large skin, the ninth stands in the middle with a twisted handkerchief, with which he strikes one of the persons in the ring, who endeavours to wrest the handkerchief out of his hand, and passes it under the skin to one of his neighbours; if he does not succeed in getting possession of the handkerchief, the company cry out Mischka or bear. This game was continued until the break of the following day, and was incessantly accompanied with the confused noise of singing, dancing, and howling) [2, pp. 121-122].

Documentele citate sunt pline de pitoresc, deseori fără ca să fie înțeleasă esența adevărată a

celor văzute și trecute în revistă de semnatar. Remarcăm totuși că informațiile, oferite de acesta, prezintă un întreg complex de manifestări artistice legate de spiritul popular — muzică (vocală, instrumentală), dans, instrumente specifice practice, forme de viață muzicală neelucidate răspicat în alte izvoare străine.

În relatarea călătoriei din 1790—1791 în Moldova a francezului Armand-Emmanuel-Joseph du Plessis de Fronsac, Ducele de Richelieu, cuprinsă în „Journal de voyage en Allemagne” („Jurnal de călătorie în Germania”) și publicată la Sankt Petersburg în 1886 de A. A. Polovtov, viitor secretar de Stat la Ministerul de Externe al Rusiei, în volumul 54 al ediției de limbă rusă «Сборник Императорского Русского Общества» („Colecția Societății Imperiale Ruse”), este cuprinsă geografia localităților moldovene vizitate, acestea fiind Hotinul, Herța, Dorohoiul, Botoșaniul, Larga, Benderul, Ismailul, Iașul. Deși consemnarea sa este modestă în informații, unele dintre ele descriu estetica dansurilor noastre, funcția lor agrementală, originalitatea, apreciază desenul coregrafic al acestora, „alcătuite dintr-un cerc mare”, sincretismul mișcărilor a „capului și brațelor [care] au un rol tot atât de important ca acela al picioarelor”, caracterul lor mixt, manifestat în execuția „de bărbați și de femei amestecați”, dar nu-l conving melodiile („ariile”) însoțitoare, care „nu sunt prea plăcute și nu au nimic interesant în afară de originalitatea lor”. Mai departe, „Am fost de față la mai multe sindrofii și la baluri date de marii boieri; acolo nu se dansează decât dansuri naționale sau dansuri grecești. Cele dintâi sunt alcătuite dintr-un cerc mare de bărbați și de femei amestecați; mișcările capului și brațelor au un rol tot atât de important ca acela al picioarelor. Ariile nu sunt prea plăcute și nu au nimic interesant în afară de originalitatea lor” („J'assistai à plusieurs assemblée et à des bals qui furent donnés par les principaux boyards; on n'y dansa que des danses du pays, ou des danses grecques. Les premières ne sont composées que d'un grand cercle d'hommes et de femmes mêlés; les mouvements de la tête et des bras y jouent un rôle aussi important que celui des pieds. Les airs sont peu agréables et n'ont d'intéressant que leur originalité” [10, p. 196].

Relatările cardinalului Richelieu nu prezintă ceva nou în cunoașterea culturii muzicale din Moldova. Fără ca să ofere informații superioare celor anterioare, afirmațiile sale se rezumă doar la aprecieri neconvingătoare. Vom adăuga obser-

vația că prezintă progres cognitiv explicarea unor momente ale desfășurării dansului, prin care se insistă asupra elementelor coregrafice, una din puținele încercări ale străinilor de a caracteriza la modul general dansul popular.

Diplomatul, născut la Revel, Estonia, Heinrich von Reimers face parte din solia țarinei Ecaterina a II-a la Constantinopol, condusă de generalul M. Kutuzov. Călătoria delegației s-a făcut prin Moldova și Țara Românească în anul 1793. Impresiile de călătorie referitoare la Principatele descrie în formă epistolară, care se regăsesc în scrisorile VII-XII ale părții întâi a lucrării intitulată „Reise der russischen — kaiserlichen ausserordentlichen Gesandtschaft an die Ottomanische Pforte im Jahr 1793. Drei Theile vertrauter Briefe eines Ehstländers an einem seiner Freunde in Reval” Mit Kupfern und eine Karte. Ersten Theil. Mit Bewilligung der Censur. Auf kaiserliche Kosten („Călătoria Ambasadorului Extraordinar al Imperiului Rus la Poarta Otomană în 1793. Trei părți din scrisorile familiare de la un estonian către unul dintre prietenii săi din Reval”. Cu plăci de cupru și o hartă. Prima parte. Cu permisiunea cenzurii. Pe cheltuiala imperială.).

Așa cum se deplasa din est, destinația finală fiind capitala Moldovei, nu avea cum să ocolească teritoriul din dreapta Nistrului, pe unde trece, vede și amintește mai multe localități: Criuleni, Bocșana, Dubăsari, Chișinău, Pașcani, Strășeni, Călărași, Vălciueț, Unțești.

În apropiere de Iași, misiunea este întâmpinată cu solemnitate de voievodul Mihail Șuțu și marii boieri ai țării. La palat, în cinstea oaspeților „au început să sune clopotele” („Man hörte nun die Glocken läuten”), iar cina dată de domnitor a fost susținută de „Muzica moldovenească, compusă din țigani, [care] au cântat tot timpul ospățului. Noi cu toții eram voioși și mulțumiți, iar muzica populară plină de voie bună ne-a dispus la și mai mare veselie” („Moldauische Musik, die von Zigeunern executirt ward, spielte während der Malzeit. Wir waren Alle heiter und froh und die jovialische Volksmusik stimmte uns zu noch größerm Frohsinn”) [8, pp. 91-92]. Nu a lipsit muzica nici la balul dat de ambasador, la care, alături de dansurile străine poloneza și contradansul, acompaniate de orchestra reprezentanței diplomatice, distracția oaspeților a fost completată cu jocurile naționale susținute de lăutarii locali. Conține semne de apreciere din partea oaspeților afirmația, potrivit căreia „Muzica însoțită de cântec (...) în melodia

populară a românilor, are ceva foarte atrăgător auzului și a mulțumit mai mult urechea decât dansul ochii”. („Die Musik, begleitet vom Gesang (...) im Volkstone der Wallachen, hat etwas sehr angenehmes und gefälliges für's Ohr und behagte diesem mehr, als der Tanz den Augen.”) [8, p. 96].

Remarcăm, prin urmare, spiritul de observație al oaspetelui, care fixează la masa de seară, bine organizată de personalul specializat al domnului, calitatea muzicii, apreciind înalt plăsmuirea melodică a cântecului nostru popular, idiomul ei muzical, arta interpretativă a lăutarilor prezenți la festivitate, care au cântat neconținut în timpul ospățului. Dându-i atenția cuvenită, taraful a susținut atmosfera relaxantă și la petrecerea de răspuns oferită de vizitatori, asigurând-o cu coordonatele necesare.

### Concluzii

Datele și informațiile acumulate în rezultatul observațiilor călătorilor străini privitoare la fenomenul muzicii în cultura din Moldova secolului al XVIII-lea au o conotație memorialistică. Sursele narative parcurse arată că majoritatea descrierilor semnalate relevă două categorii de informații vis-a-vis de fațetele funcționale ale muzicii în spațiul de referință. Prima dintre ele se raportează la muzica de curte cu rol și pondere semnificativă în viața înaltei societății, care era solicitată în cadrul evenimentelor oficiale — solii, recepții, mese, adunări, urcări pe tron ale domnitorilor ș.a. cu respectarea regulilor impuse de protocolul de la palatul voievodului, fiind dominată de esența ei populară orientală. Alături de coroană, sceptru, calpac, vestimentație, perle etc. această muzică reprezintă un atribut distinctiv al autorității supreme a suveranului. Cea de-a doua categorie, reprezentată de taraful lăutăresc și, mai rar, de cântarea vocală, evidențiază natura folclorică a muzicii. Ambele tipuri de informații oferă frecvent mărturii despre instrumentele populare cultivate în cultura din Moldova, dintre care cel mai des amintite sunt trâmbița, surla, clopotul, toba, mai rar fluierul, naiul, vioara (scripca), tamburul, trompeta, țambalul, drâmba, toaca. Temeinicia constatărilor expuse în documentele de epocă cercetate este una relativă și se plasează în limita unor informații cu caracter general. Prin intermediul acestor izvoare istorice pot fi ilustrate fragmentar tabloul incomplet și substanța intrinsecă a culturii muzicale a acelor vremi. Opinăm că valoarea documentară a consemnărilor narative, la care ne-am referit în cuprinsul studiului, putea fi mult mai plauzibilă în cazul în care ele ar fi conținut și notații muzicale, lucru imposibil de realizat

în acea situația, după cum cei care au semnat textele nu erau specialiști în materie. Cu toate acestea, atestările călătorilor lărgesc orizontul cunoașterii asupra muzicii noastre în străinătate.

### Referințe bibliografice

1. Boscamp-Lasopolski, Karol. Călătoria prin Moldova. În: *Călători străini despre Țările Române*. Vol. X, partea I. Volum îngrijit de Ț Maria Holban, Maria M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu (redactor responsabil). București: Editura Academiei Române, 2000, pp. 230-233.
2. Campenhausen, Leyon Pierce Balthasar von. *Travels Through Several Provinces of the Russian Empire: With an Historical Account of the Zaporog Cossacks, and of Bessarabia, Moldavia, Wallachia and the Crimea*. By Baron Campenhausen. London: Printed for Richard Phillips, by J. G. Barnard, 1808.
3. Diariusz poselstwa Podoskiego do Turck. Solia lui Iosif Podoski. 1759. În: *Călători poloni în Țările Române de P. P. Panaitescu*. București: Cultura națională, 1930, pp. 174-194 (text în limba poloneză), pp. 195-214 (text în limba română).
4. Journal du voyage pour Constantinople de Son Excellence Monseigneur le comte Mnischev, Grand-Chambellan de Lithuanie et Envoié extraordinaire du Roi et de la République de Pologne; faite l'année 1755. În: *Călători, ambasadori și misionari în țerile noastre și asupra țerilor noastre de N. Iorga* (Extras din „Buletinul Societății geografice”. Sem. II, Anul 1898). București: Stabilimentul graphic I. V. Socecă, 1899, pp. 33-42.
5. Kleemann, Nicolaus Ernst. *Tagbuch der Reisen von N. E. Kleemann. Mit einer zuverlässigen Karte von der Krimm, und vielen Kupfern*. Prag: Schönfeld, 1783.
6. Langeron, Louis-Alexandre Andrault de. *Journal des Campagnes faites a service de la Russie en 1790 — par le Comte de Langeron, Général en Chef. Fragment d'une letter de Monsieur le Prince de Ligne à Monsieur de Comte de Ségur, Ministre de France à S' Pétersbourg*. În: *Documente privitoare la Istoria Românilor. Urmare la colecțiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki*. Supliment I. Volumul III. 1709—1812. Cu portretul lui Alexandru Ipsilant Voevod. Documente culese din Archivele Ministerului Afacerilor Străine din Paris de A. I. Odobescu. Publicate sub auspiciile Ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice și ale Academiei Române. București: 1889, pp. 70-84.
6. Podoski, Iosif. Sol polon în trecere spre Poartă. Jurnalul soliei lui Iosif Podoski. A. Versiunea lui A. Golarowski, 1759. În: *Călători străini despre Țările Române*. Vol. IX. Volum îngrijit de Ț Maria Holban (redactor responsabil), M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Academiei Române, 1997, pp. 409-423; *Călători poloni în Țările Române de P. P. Panaitescu*. București: Cultura națională, 1930, pp. 195-214.
7. Poselstwo wielkie jasnie wielmoznego Stanisława Chomentowskiego, wojewody Mazowieckiego od. najjaśnieyszego Augusta II. Krola polskiego [...] do Achmeta IV. Sołtana tureckiego. Wielkiego z pełną mocą Posła z szczęśliwym skutkiem przez lătă 1712. 1713. 1714. Odprawione. / Przez X. Franciszka Goscieckiego, Soc: Jesu. Lwów: Druk, Collegium Societatis Jesu R. P., 1732.
8. Reimers, Heinrich von. *Reise der russischen kaiserlichen ausserordentlichen Gesandtschaft an die Ottomanische Pforte im Jahr 1793. Drei Theile vertrauter Briefe eines Esthlanders an einem seiner Freunde in Reval*” (Mit Kupfern und eine Kane), Mit Bewilligung der Censur. Auf kaiserliche Kosten, St. Petersburg, Buchdruckerei von Schonoorsch, 1803.
9. Rellaciia z poselstwa do Najjasniejszej Porty Ottomańskiey Chomentowskiego, wojewody Mazowieckiego. În: *Călători poloni în Țările Române de P. P. Panaitescu*. București: Cultura națională, 1930, pp. 121-127.
10. Richelieu, Armand-Emmanuel du Plessis de Fronsac, Duce de. Герцогъ Армандъ-Эммануиль Ришельё. Документы и бумаги о его жизни и деятельности. 1766—1812. Изданы подъ наблюдениемъ предсѣдателя общества А. А. Половцова. (*Dokumenty i bumagi o ego zhizni i dejatelnosti. 1766—1812. Izdany pod nabljudeniem predsedatelja obshchestva A. A. Polovtzova.*) *Journal de mon voyage en Allemagne, par le duc de Richelieu* (Comencé le 2 septembre 1790). În: *Сборник Императорского Русского исторического общества*. С.-Петербург: Типография И. Н. Скороходова (Надеждинская, № 39), 1886, pp. 144-147; pp. 195-198. // In: *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshhestva*. S.-Peterburg: Tipografija I. N. Skorohodova (Nadezhdinskaja, № 39), 1886, ss. 144-147; ss. 195-198.

## SERGHEI CREȚU ȘI MUZICA NEO-TRADIȚIONALĂ: TRASEUL DE CREAȚIE ÎN PERIOADA SOVIETICĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.03>

### Rezumat

#### Serghei Crețu și muzica neo-tradițională: traseul de creație în perioada sovietică

Studiul „Serghei Crețu și muzica neo-tradițională: traseul de creație în perioada sovietică” schițează un scurt portret al artistului, evidențiind datele biografice privind studiile de specialitate, contextul evoluției profesionale din perioada sovietică a anilor 1960—1980, marcată de așa-numitul „noul val folcloric”. Un accent deosebit este pus pe reflectarea activității sale ca țambalist, aranjor și compozitor în Orchestra populară de estradă și în Orchestra „Folclor” a Companiei republicane de Televiziune și Radiodifuziune. Sunt evidențiate principalele compartimente și direcții estetice în creația interpretativă și componistică a autorului, structura genurilor și stilurilor abordate, inclusiv locul, sursele și motivația socială a lucrărilor de inspirație și instrumentalizare ideologică sovietică. Studiul valorifică documente, date și informații din Arhiva Companiei „Teleradio-Moldova”, materiale din presa vremii, sursele audio și video, dar și o serie de concepte din literatura modernă de specialitate, apte a canaliza interpretarea și analiza faptelor de cultură.

**Cuvintele-cheie:** Serghei Crețu, biografie de creație, muzică neo-tradițională, istoria culturală sovietică a anilor 1960—1980, RSS Moldovenească.

### Summary

#### Serghei Cretu and neo-traditional music: the path of creation in the Soviet period

The study „Sergei Cretu and neo-traditional music: the creative path in the Soviet period” sketches a brief portrait of the artist, highlighting the important biographical data on specialized studies, the context of professional evolution in the Soviet period of the 1960s-1980s, marked by the so-called „new wave of folklore”. Special emphasis is placed on the reflection of his activity as a dulcimer player, arranger and composer in the Popular Stage Orchestra and in the „Folclor” Orchestra of the Moldovan Republican Television and Radio Broadcasting Company. The main compartments and aesthetic directions in his interpretive and compositional creation, the structure of the genres and styles, including the place, the sources and the social motivations of the works of Soviet ideological inspiration and instrumentalization are also highlighted. The study capitalizes on documents, data and information from the Archive of the „Teleradio-Moldova” Company, materials from the press of the time, audio and video sources as well as a series of concepts from modern specialty literature, able to promote the interpretation and analysis of cultural facts.

**Key words:** Serghei Crețu, creative biography, neo-traditional music, soviet cultural history of the 1960s — 1980s, Moldovan SSR.

Un loc distinct în istoria muzicii neo-tradiționale din Republica Moldova îi revine talentatului muzician, țambalist, interpret, aranjor, compozitor și pedagog Serghei (Sergiu) Crețu. Aportul său creator s-a înscris profund pe firmamentul muzicii naționale cu un suflu proaspăt și inovator. Personalitatea-i artistică de excepție s-a afirmat, în special, în deceniile șase-opt ale secolului XX, în perioada sovietică tardivă din RSS Moldovenească, cea care a fost marcată de binecunoscutul reviriment neoromantic, emblema noului val folcloric în artele din fosta URSS.

Serghei Crețu a elevat arta interpretării la țambal pe culmi profesionale apreciabile. Măiestria-i deosebită de țambalist s-a manifestat, în principal, în laboratorul de creație a două colective muzicale instituționalizate în cadrul Televiziunii și Radiodifuziunii republicane: Orchestra populară de estradă (1969—1971)<sup>1</sup> și Orchestra de muzică populară „Folclor” (1971—1989)<sup>2</sup>, aceasta din urmă reprezentând partea covârșitoare și emblematică a moștenirii sale de creație. Valorosul realizări interpretative și componistice ale artistului, însumând o listă provizorie de peste

170 lucrări instrumentale și vocal-instrumentale<sup>3</sup>, prezentate sub formă de aranjamente, prelucrări și creații originale în stil popular, au contribuit la îmbogățirea și diversificarea stilistică a repertoriului orchestrei „Folclor”. Majoritatea creațiilor semnate și/sau interpretate de autor au fost stocate cu titlu de patrimoniu muzical în fondul cu destinație mediatică al IPNA Compania de stat „Teleradio-Moldova” (în continuare — TRM).



Fig. Țambalistul Sergiu Crețu, 1972.

Modest din fire, reținut la vorbă și în gesturi, meditativ, profund, laborios, concentrat mai mult pe esențele proprii gândirii, simțiri și creații, oarecum reticent la efectele teatrale ale exprimării verbale, Serghei Crețu nu a captat obsesiv atenția presei publicitare. Valențele sale de creație au fost puțin sau deloc studiate și de cercetarea de profil. Ne propunem schițarea unui succint portret de creație al protagonistului, evidențiind unele date biografice privind studiile, contextul și traseul evoluției profesionale în perioada sovietică a anilor 1960—1980, inclusiv unele aspecte ale activității în Orchestra populară de estradă și Orchestra „Folclor” ale TRM. Vor fi valorificate date și informații oferite de documentele de arhivă ale IPNA Compania „Teleradio-Moldova”, unele materiale de presă,

schite eseistice, care vor fi interpretate în lumina unor concepte din literatura de specialitate.

#### *Succinte date biografice*

Sergiu Crețu s-a născut la 10 ianuarie 1947, în familia lui Dumitru și Sofia, simpli „țărani colhoznic” din satul Furmanovca sau Kurminkiu (probabil, de origine tătărească), situat pe malul lacului Chitai, în actualul raion Chilia din sudul vechii Basarabii de Sud (Bugeac), încorporată regiunii Odesa, Ucraina, în anul 1940. Semnificația culturală a zonei natale este marcată și de importanța satelor învecinate Cemașiru și Enichioi (Novosiolovka), baștina cunoscuților poeți Pavel Boțu și Vitalie Tulnic, buni colaboratori ai viitorului muzician [1].

Studiile la școala primară le urmează în satul natal. Din anul 1961, Sergiu își completează studiile medii în Chilia, unde funcționa unica instituție școlară de 10 clase cu predare în limba română. În vechiul port de la Dunăre, tânărul elev fu extrem de impresionat de vestigiile încă vizibile ale renumitei fortărețe medievale, unde voievodul moldovean Ștefan cel Mare a dat mari lupte cu otomanii. Cetatea a fost demolată însă de sovietici, în locul ei construindu-se un elevator [11]. În cercul colegilor de școală, Sergiu devine cunoscut ca pasionat cântăreț la armonică și mare iubitor de muzică. Spre sfârșitul clasei a 9-a, profesorul de limbă română, Ion Ciobanu, care-i intuise darul și talentul muzical înnăscut, îi prezintă anunțul privind admiterea elevilor la Școala de muzică din Slobozia, raionul Tiraspol din RSS Moldovenească. Sfătuit și îndrumat de profesorul-vizionar, atras de puternica ardoare lăuntrică pentru arta sunetelor, Sergiu se hotără să-și schimbe radical destinul vieții. Astfel, în anul 1962, el își îndreptă pașii spre studiul artei muzicale.

Rapidă și spontană, decizia în cauză avea în spate însă o experiență perceptivă importantă. Cu mult timp înainte de episodul programatic cu profesorul de limbă română, Sergiu își conturase atașamentul profund pentru muzică. Astfel, fascinat de magia irezistibilă a sunetelor, încă de la vârsta de 8-9 ani participă la diverse nunți și petreceri din sat, unde putea să savureze muzica lăutărească a locului. Deseori, parcă marcat de sentimentul levitației spirituale, în cvasi totală uitare de sine, ore în șir asculta cântarea ansamblurilor instrumentale improvizate, compuse dintr-o armonică, un clarinet (sau cimpoi) și o tobă. Din îmbinarea stridentă, contondentă și improvizată a

instrumentelor, rezultau uneori sonorități destul de stranii, aride și chiar ironice. În sunarea bizară și neiscusită a acestor grupuri rudimentare, asistate de lăutarii din satele vecine Enichioi și Dumitrești, marelui entuziast i se părea însă că aude cea mai frumoasă muzică din lume.

În anul 1957, observând atracția irezistibilă a fiului pentru muzică, mamă-sa îi procură o armonică rusească, una simplă, ieftină, accesibilă ca preț. La propunerea tatălui său, primii pași în studierea instrumentului i-au fost ghidați de un consătean mai în vârstă, pe nume Mihail Voloșin, cunoscut armonist, care cânta pe la nunți și petreceri. După vreo 2-3 lecții practice, Sergiu însușește primele trei melodii populare, printre care și dansul marinăresc rusec „Iablocika”. În serile de vară, proaspătul învățacel este invitat să-și dea concursul ca armonist pe la dansurile tineretului și petrecerile flăcăilor în armată. Prima nuntă, la care participă în calitate de armonist, a avut loc la vârsta de 13 ani, când efortul său fu recompensat cu 10 ruble, o sumă considerabilă la acea vreme.

### *Contextul formării profesionale și revirimentul cultural al anilor 1960*

La începutul anilor 1960 se conturează o nouă etapă a valorificării muzicii naționale în învățământul de specialitate din fosta URSS. Favorizate de dezghețul politic ce a urmat denunțului cultului personalității lui Iosif Stalin de către Nikita Hrușciiov la congresul XX al PCUS, în anul 1956, culturile naționale au intrat într-un trend evolutiv ascendent. Treptat, sunt depășite sau diminuate unele dintre barierele impuse de politicile restrictive ale partidului. Referindu-se la etapele istorice ale acestui fenomen, specialiștii menționează faptul, că deja din anii 1920 cultura populară țărănească „fusesse respinsă de noua putere proletară, ca fiind incorectă ideologic” [23, p.93]. Folclorul rural este înlocuit cu genul cântecului de mase al muncitorilor și țăranilor colhoznici. Acest gen „devine un instrument de legitimare a noii puteri și al creării noii realități socialiste” [27, p. 110]. Cultura de mase se instituie drept forță revoluționară, „care distrugea vechile bariere ale tradiției (...) amesteca totul împreună și producea ceea ce s-ar putea numi cultură omogenizată” [5, p. 161]. Arta proletară se impune drept ramură a noului „folclor politic”, cel care etalează „forme și proiecții ale imaginarului colectiv, într-un fel sau altul legate de politică...de structurile de putere și dominație” [26, p.2]. Cântecul de mase este folosit de

puterea comunistă anume ca mijloc de „reificare sau concretizare marxistă a vechilor forme (ale folclorului — *n.n.*) în noi relații sociale” [13, p.130]. Oarecum similar fenomenului numit de specialiștii americani „folclor aplicat”<sup>4</sup> și „folclor public”<sup>5</sup>, „folclorul politic” sovietic, puternic instrumentalizat și operaționalizat ideologic, devine „un instrument al luptei sociale, un mijloc artistic de agitație și propagandă a ideilor comuniste” [28, p. 38].

Astfel, în prima parte a anilor 1930, are loc substituirea noțiunii de „autenticitate folclorică” cu postulatul ideologic al „poporaneității și partinității” privite drept „componente de bază ale metodei realismului socialist”, obiect central al discursului noii arte populare sovietice, domeniu specific al creației de autor [24, p.378]. Drept urmare, către mijlocul anilor 1960 „se încheie procesul de excludere a cântecului tradițional rusec de pe estrada concertistică de către creațiile de autor, promovate de corurile academice zise „populare” [25, p. 54]. La acea vreme, în societatea sovietică se conturase două tendințe contradictorii: una promovând atitudinea exclusivistă, arogantă și agresivă a tineretului urban față de satul „înapoiat și înțepenit”, față de „țărani incuți și neciopliți”, iar alta — exprimând atașamentul profund incluziv și interesat al intelectualității față de rădăcinile culturale rurale. Din confruntarea acestor două tendințe, se prefigurează schimbări majore atât la nivelul percepției sociale, cât și la cel al reprezentării instituționale a moștenirii folclorice. În cadrul forurilor PCUS se acceptă ideea că „folclorul este simbolul vieții colective, de aceea merită să fie reprezentat ideologic” [21, p. 3]. Astfel, în anul 1961, „se fondează Comisia folclorică a Uniunii compozitorilor din RSFSR”, care în 1964 organizează „primul concert etnografic, (...) transmis în direct la radio și înregistrat la firma „Melodia” [20, p.216-217]. Apare o direcție estetică distinctă în creația compozitorilor, numită „noua undă folclorică”. În discursul public și în cel academic, se abordează tot mai dens tema folclorismului. Acest context favorabil determină crearea unor ansambluri de „reprezentare secundară” urbană a creației țărănești, simbolul acestui fenomen fiind colectivul folcloric profesionist condus de Dmitri Pokrovski (Moscova, 1973).

Sfârșitul anilor 1950 — începutul anilor 1980, perioada mandatelor lui N. S. Hrușciiov și L. I. Brejnev constituie „epoca de aur a dezvoltării instituționale etnice. Intelectualilor naționali li s-a oferit o mulțime de oportunități de angajare



în sferile educației, științei și culturii. Înființarea de noi universități și instituții academice a dus și la crearea de noi locuri de muncă pentru intelectuali” [19, p. 14]. În RSS Moldovenească, instrumentele populare ale băștinașilor devin treptat discipline de studiu în instituțiile muzicale. Se deschid noi clase, secții, catedre de instrumente populare. „Țambalul, ca și alte instrumente naționale precum naiul, fluierul, vioara, cobza, care fusese aruncate, prin diferite manipulări șovine, la groapa de gunoi (...) urma să-și recupereze locul” [17, p. 6]. Atragerea instrumentelor populare în sistemul didactic a favorizat însă procesele conexe de academizare a practicilor de selectare, sistematizare și interpretare a moștenirii folclorice. Educația academică implică o serie de proceduri specifice de extragere și de-contextualizare a elementelor folclorice, „detașarea de vechile relații cu tradiția, crearea de noi forme, expresii și limbaje, unificarea pe o nouă bază socială și estetică” [22, p. 16]. Academizarea didactică atrage după sine și metoda „gentrificării”, specifică contextului de instituționalizare, modernizare și restaurare urbană a folclorului. „Practicile și culturile muzicale cu statut relativ inferior (precum folclorul — *n.n.*) devin obiect de achiziție al subiecților ce sunt în poziții sociale mai înalte sau mai puternice” [9, p. 440]. Noua cultură profesionistă folcloristică pune în prim-plan școlarizarea/alfabetizarea profesională a muzicienilor, favorizează conexiunea actorilor în rețeaua de creație/productie, ceea ce schimbă radical modalitățile de preluare, transmitere și diseminare a moștenirii folclorice. Fixarea și intabularea textului muzical folcloric devine o normă, „care statuează supremația culturii savante asupra culturii populare orale” [10, p. 167].

Traectoria evoluției profesionale a lui Sergiu Crețu va fi, așadar, puternic ancorată în contextul noului val al folclorismului și al renașterii culturii naționale, specific epocii. Propunerea de a pleca la studii de specialitate, venită din partea profesorului de română de la școala medie din Chilia, despre care am relatat mai sus, îl motivase și mai mult în ideea de a deveni muzician profesionist.

Astfel, în vara anului 1962, Sergiu Crețu se prezintă la Școala de muzică din Slobozia și depune actele la specialitatea baian, considerând-o mai accesibilă drept urmare a abilităților moștenite ca armonist, dar și în virtutea tendințelor ruso-centriste în sfera culturii, învățământului și artelor din URSS, înrădăcinate încă din perioada stalinistă a anilor 1930 și rămasă a fi deosebit de manifestă și

la acea vreme.<sup>6</sup> Întrucât nu avea studii muzicale primare, lui i se propune să treacă la specialitatea țambal. Condușă de profesorul Vasile Roșcovan, absolvent al școlii respective, în anul 1960, clasa de țambal avea 12 elevi. Învățăceii erau îndrumați și de profesorii navetiști din Chișinău, Ion Grosu și Valentin Vilinciuc. Printre colegii săi de studii la țambal erau Petrică Dabija, Mihai Olaru, Lidia Ciorici, Iana Baculici, Ion Stănescu, Mihail Cangaș [14, p. 5], frații Vasile și Octavian Moga ș.a. La alte specialități studiau Emil Croitor și Arsenie Pavliuc (acordeon), inclusiv talentatul muzician și viitor compozitor Ion Macovei, pe atunci, elev în clasa de corn.

Condițiile de studiere a țambalului erau însă extrem de precare, deplorable și chiar improprie. Regresul organizatoric s-a accentuat, mai cu seamă, după transferul forțat al clasei de țambal, în anul 1958, prin ordinul Ministrului culturii Artiom Lazarev, de la Școala republicană de muzică din Chișinău către Școala de muzică din Slobozia. În instituția de dincolo de Nistru, spații suficiente pentru studii și repetiții ale elevilor țambaliști nu existau. La dispoziția celor 12 învățăcei era pus doar un singur instrument, și acela deseori defect. Materialele metodice pentru țambal lipseau aproape cu desăvârșire. Piesele clasice erau studiate după știmatele de vioară. Acestea necesitau mereu a fi adaptate și modificate, pentru a le face compatibile cu diapazonul, registrul melodic și posibilitățile tehnice de interpretare la țambal. În localitate nu exista nici măcar vreo orchestră de instrumente populare moldovenești. Țambaliștii nu aveau posibilitatea de a se antrena în ansamblul instrumental național [12]. În cadrul școlii funcționa doar o orchestră de instrumente populare rusești, cu baiane, balalaici și dombre, în care se putea studia numai repertoriul rusc, gen „Svetit meseaș”. La orele de ansamblu instrumental, Serghei Crețu, ca și mulți alți colegi, a fost nevoit să studieze dombra, în loc de vreun instrument din cultura muzicală a băștinașilor. Repertoriul de muzică națională nu se studia deloc și nici măcar nu se auzea. Pentru a putea avansa în studierea instrumentului, în anul II de studii (1964), la sugestia profesorului V. Roșcovan și a colegului P. Dabija, apelând la ajutorul părinților, Sergiu Crețu își procură un țambal propriu, marca Shunda, pentru care va plăti 500 de ruble, o sumă enormă la acea vreme [11].

În virtutea condițiilor nefavorabile de studii la Școala de muzică din Slobozia, Vasile Roșcovan

face demersuri insistente către Ministerul Culturii, în vederea repatrierii clasei de țambal la Școala republicană de muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău, de unde fusese represiv „deportată” la periferie, în fatidicul an 1958. Ajutat de compatriotul său Ion Postovoi, pe atunci, directorul Școlii republicane de muzică, profesorul Roșcovan reușește să obțină, în anul 1964, hotărârea pozitivă a acestei probleme. Elev în anul III de studii, Sergiu Crețu constată însă, cu stupeoare și cruntă dezamăgire, prezența aceleiași situații de înstrăinare culturală și la Chișinău. În cadrul Școlii „Ștefan Neaga”, funcționa doar orchestra de instrumente populare rusești, care era condusă de V. Rahmanov (ulterior, transferată la casa de cultură a Universității de Stat). Din cauză că nu agreea dombra și nu putea să însușească partițiile obligatorii pentru orchestra rusă, direcția îl lipsi de bursă timp de un an. Norocul îi surâse însă în anul 1965, când la Școala republicană de muzică „Șt. Neaga” vine, în calitate de profesor de orchestră populară moldovenească, maestrul violonist, aranjor și compozitor Isidor Burdin. Astfel, elevii țambaliști și acordeoniști, dar și o parte din violoniști și clarinetiști au fost transferați în nou-creatul taraf studențesc al lui Burdin. Prima lucrare realizată cu proaspătul taraf a fost suita „Prin vii și livezi”, în prelucrarea și orchestrația lui Burdin. Suita cuprindea și un fragment solistic, interpretat la două țambale, inclusiv o serie de formule de acompaniament specific românesc, fixate de însuși maestrul, în partitură. Născut la Brăila (1914), Isidor Burdin era un mare muzician, violonist cu pregătire solidă de conservator la București și Chișinău, bun cunoscător al folclorului național, al stilului urban lăutăresc de interpretare. Chiar dacă marcat de un caracter coleric și impulsiv, el degaja aura unui veritabil sufletist, receptiv la nevoile și durerile elevilor. De îndată ce veneau în contact cu Burdin, studenții se vedeau atrași de magnetismul șarmant al sufletului său, de vibrația-i intelectuală captivantă. În taraful studențesc al lui Burdin s-au afirmat Vasile Marin, pe atunci, balerin la Teatrul de Operă și Balet, care aspira la cariera de cântăreț popular, inclusiv cântărețele debutante Maria Drăgan și Maria Codreanu, acordeoniștii Ion Neniță și Alexandru Vacarciuc, clarinetiștii Simion Dujă și Efim Păunescu, violoniștii Efim Zubrițchi și Simion Profis (viitor violonist în orchestra „Folclor”), Tatiana Țurcanu (viitoare profesoară la Școala „Șt. Neaga”) ș.a. Odată cu venirea lui Isidor Burdin la Școala republicană de muzică, elevii au fost scutiți de obligația de a

frecvența repetițiile cu orchestra rusă și de a studia dombra. Totodată, programul de studii a fost suplimentat cu lecții speciale de aranjament pentru orchestra de muzică populară moldovenească. În acest context, Sergiu Crețu a avut posibilitatea de a însuși de la maestrul Burdin procedee elementare de aranjament al liniilor melodice și armonice în partitură, aptitudini pe care le va dezvolta și aprofunda ulterior, în orchestra „Folclor”.

Spre finele studiilor la Școala republicană de muzică „Ștefan Neaga”, în anul 1966, Sergiu Crețu participă la primul concurs republican al instrumentiștilor, unde obține titlul de laureat și Premiul I. Programul a inclus două lucrări de mare virtuozitate tehnică și măiestrie interpretativă: „Melodii țigănești” de Pablo Sarasate și Variații pe tema cântecului „La cules de cucuruz” de Toni Iordache. Pe aceasta din urmă, tânărul concurent a notat-o în partitură singur, melodia preluând-o la auz de pe un disc românesc, pentru care a compus și acompaniamentul de pian. Ambele lucrări au sunat și în programul examenului de absolvire a Școlii de muzică „Șt. Neaga”, pe care l-a susținut cu brio în același an, impresionând comisia prezidată de Timofei Gurtovoi prin „înaltul profesionalism și talent muzical” [17, p.6]. Variațiile pe tema cântecului „La cules de cucuruz” au fost incluse în repertoriul didactic al clasei de țambal [11]. Conform diplomei de studii medii speciale, tânărului absolvent i s-a conferit calificarea de „conducător de orchestră de instrumente populare de amatori și profesor în școala muzicală de copii, clasa țambal” [7, 1989, tom C, f. 292].

Continuând activitatea de țambalist în diverse orchestre populare din Chișinău și din provincie, în perioada anilor 1966—1971, Sergiu Crețu își perfectează studiile superioare la Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu”, catedra „conducător de orchestră populară de amatori”, secția fără frecvență. În calitate de profesor de țambal l-a avut pe Ion Grosu, specialist cu bogată experiență artistică și didactică. Diploma de studii superioare indică specialitatea „narodnik, tsimbaly”, adică „muzician popular, țambalist” și calificarea de „pedagog, solist al orchestrei” [7, 1989, tom C, f. 298].

### *Debutul activității practice*

Fiind elev în anii III și IV de studiu la Școala „Șt. Neaga”, Sergiu Crețu este antrenat în diverse activități practice de muzician școlit, de profil folcloric. Astfel, pe parcursul anilor 1965—1966, participă în taraful ansamblului „Struguraș” al ca-

sei de cultură a Universității de Stat din Moldova, condus de profesorul său, V. Roșcovan. Aici s-au format mulți artiști și oameni de cultură, printre care Maria Sarabaș, Larisa Arseni, Valentina Dub, Margareta Neamțu, Constantin Ciobanu (Dragomir), acesta din urmă — viitor redactor la Radio, autor al schiței jurnalistice despre orchestra „Folclor” [8]. Din anul 1965, cântă și în taraful de la clubul asociației „Kișiniovstroi”, în formula care se păstrase până la crearea renumitului ansamblu „Veselia”, condus de Dumitru Blajinu, din anul 1966. O fotografie din arhiva personală a protagonistului atestă faptul, că în acel mic taraf-sextet cântau și violoniștii Valentina Ciobanu și Simion Iagoldnițer, acordeonistul Emil Aibinder, contrabasistul Iacob Lungu și clarinetistul Sadigurschi. Sergiu Crețu colaborează intens și cu orchestra populară „Codru” din Orhei, condusă de Vasile Asauleac (1965). În acea orchestră de amatori cânta și Lilia Amarfi, posesoarea unei voci calde și catifelate, viitoarea vedetă a Teatrului de operă din Moscova, despre care muzicologul A. Dănilă a scris o interesantă, bogat ilustrată monografie<sup>7</sup>. La Orhei, îl admiră pe Ion Bazatin, un mare talent, specialist și entuziast al artei coregrafice naționale, care, pe la finele anului 1965, se va transfera în ansamblul „Alunelul” din Chișinău<sup>8</sup>. În taraful acestui ansamblu, condus de Isidor Burdin, este invitat și Sergiu Crețu (1965). Aici conlucrează cu cântăreții Maria Drăgan, Vasile Marin, Simion Cemârtan și V. Bujor, violoniștii Simion Profis, Chirchin, Efim Zubrițchi, Gheorghe Velișco, clarinetiștii Simion Duja și Efim Păunescu, contrabasistul și viitorul compozitor Constantin Rusnac. În anul 1966, cu taraful Institutului Politehnic din Chișinău, condus de neobositul îndrumător și deschizător de drumuri Isidor Burdin, protagonistul efectuează primul turneu artistic, care a avut loc în orașul Ujgorod din Transcarpatia (Ucraina). Taraful respectiv era de format mic, tip septet, fiind asistat de Efim Păunescu (clarinet), Dumitru Blajinu și Vasile Eșanu (acordeon), Sergiu Crețu (țambal), Isidor Burdin (vioară) ș.a. Putem remarca și faptul, că prin anii șizeci, tarafurile tipice de amatori utilizau destul de rar trompeta. Acest instrument era prezent mai mult în ansamblurile profesionale, finanțate de stat, precum „Fluieraș”, „Joc”, Orchestra populară de estradă a TRM, ansamblul „Bucuria” al Filarmonicii ș.a. În orchestra „Folclor”, trompeta a fost introdusă în anul 1973, odată cu angajarea lui Ion Carai, prin transfer din ansamblul „Joc”.

Grație demersului lui Isidor Burdin către dirijorul Serghei Lunchevici, în primăvara anului 1967 Sergiu Crețu este angajat în orchestra „Fluieraș” a Filarmonicii. Urmează un lung turneu de trei luni, în regiunea Donbas din Ucraina și în diferite orașe siberiene din Rusia. În calitate de coleg l-a avut pe țambalistul Grigore Sinescu, originar din regiunea Cernăuți, absolvent în clasa lui Valentin Vilinciuc<sup>9</sup>, unul din primii studenți în taraful Conservatorului din Chișinău (1959)<sup>10</sup> și muzician în Ansamblul de tineret al Filarmonicii, ambele conduse de Isidor Burdin. Condițiile de muncă din turneul respectiv se dovediră a fi însă mult prea dure pentru tânărul artist. Extenuarea fizică și intelectuală, surmenajul, programul supraîncărcat, lipsa posibilităților de exersare la instrument l-au determinat pe Sergiu să nu se mai rețină prea mult timp la „Fluieraș”.

În anul 1968, la invitația cunoscutului violonist Ignat Bratu, Sergiu Crețu se angajează în taraful restaurantului „Casa mare” din Chișinău, care tocmai se deschisese pentru a oferi turiștilor și vizitatorilor bucatele bucătăriei naționale a moldovenilor, dar și posibilitatea de a asculta muzica lăutărească autentică. Taraful era alcătuit din 4 instrumentiști: Ignat Bratu (vioară), Sergiu Crețu (țambal), Mihai Bedicov (acordeon) și Iacob Lungu (c-bas). Ambianța pitorească și spiritul dezinvolt al publicului l-a inspirat pe Ignat Bratu să creeze renumita melodie „Hora lăutărească”, pe care a și lansat-o cu orchestra „Folclor”, unde era angajat ca titular, încă din ianuarie 1968 [7, 1981, A-B, f. 53]. De un succes deosebit la publicul vizitator se bucurau melodiile emblematice din repertoriul violonistic românesc, precum celebra piesă de virtuozitate „Ciocârlia” a lui Grigoraș Dinicu, dar și cunoscutul refren urban interbelic „Trandafir de la Moldova”, documentat pe teren de etnomuzicologul Const. Brăiloiu [4, p. 200]. Ambele creații erau percepute de intelectualii „dezghețului șizecist” drept simbol al identității naționale și al autenticității culturale locale.

O direcție specială în activitatea lui Sergiu Crețu reprezintă meseria de reglor și acordor de țambale, pe care a profesat-o, alături de Ion Grosu, Vasile Roșcovan și Mihail Cangaș, la Atelierul de instrumente muzicale (1967—1974). Înființat în anul 1964, în cadrul Combinatului de producție al Ministerului Culturii al RSSM, acest atelier era condus de cunoscutul, talentatul și inovatorul maestru-restaurator Ioan Vizitiu. Din toamna anului 1967, protagonistul se angajează ca profe-

sor de țambal la Cursurile speciale permanente de 10 luni, organizate de Ministerul Culturii, cu prilejul faimoasei campanii de celebrare a semicentenarului URSS. Timp de trei ani, printre colegi i-au fost Pavel Târgoveț, absolvent al Conservatorului în clasa lui Valentin Vilinciuc, primul țambalist în orchestra „Fluieraș”, ulterior, reprofilat în specialitatea de redactor muzical la TRM [16, 1968, 10 dec., p. 3], Leonid Moșanu (fluiet), Alexandru Pihut (solfegiu), Ivan Fazlî (cobza) și E. Lapșina (teoria muzicii). Lecții de aranjament și orchestră a susținut și Isidor Burdin. Printre absolvenții cursurilor se remarcă Vera Agrici, viitoare studentă în clasa de țambal la Institutul de Arte, profesoară la Școala „Ștefan Neaga”, contrabasistă în unicul taraf feminin „Leana”, înființat de cântăreața și președinta Societății muzical-corale din Moldova Tamara Ciobanu, inclusiv țambaliștii Ghenadie Platon și Nicolae Savva, cunoscuți muzicieni instrumentiști.

### *Muzician în orchestrele Televiziunii și Radio-difuziunii Moldovenești*

O nouă etapă în biografia de creație a lui Sergiu Crețu este marcată de activitatea în Orchestra populară de estradă a Televiziunii și Radioului republican (TRM), condusă de dirijorii Alexandru Vasecikin (secția de estradă) și Valentin Vilinciuc (secția populară). Din data de 8 decembrie 1968, aspirantul este angajat „în calitate de țambalist pe un termen de probă de o lună, cu salariul de 110 ruble”. Avizată de Al. Vasecikin [7, 1989, tom C, f. 296], la cererea lui Sergiu Crețu au fost anexate acceptul administrației Cursurilor permanente ale Ministerului Culturii, unde continua să activeze în calitate profesor [idem, f. 291], adeverința secției fără frecvență a Institutului de Arte, unde era student în anul III [idem, f. 323], certificatul de calificare „ca artist al orchestrei, categoria I, cu salariul de 110 ruble”, eliberat de Direcția arte a Ministerului Culturii și semnat de M. Sokolov [idem, f. 324], Sergiu Crețu l-a înlocuit pe țambalistul Mihail Cangaș, care fusese înrolat în armata sovietică. Secția populară a „orchestrei mari”, cum i se mai spunea Orchestrei populare de estradă, cuprindea între 14 și 16 instrumentiști. Ea includea un grup de circa 6-7 violoniști, printre care violoniștii Vasile Pocitari (transferat din Orchestra simfonică a filarmonicii), Alexandru Ranga (compozitor și aranșor), Gheorghe Săulescu (trompetist și aranșor) ș. a. Violoniștilor li se alăturau Vasile Ichisceli și Simion Glec (clarinet, saxofon), Leo-

nid Moșanu (fluiet, flaut), Dumitru Gheorghîță și Alexandru Cucerovschi (acordeon), Gheorghe Sin (contrabas), Titi Vizir (pian) și un violoncelist. Anterior, cu această orchestră colaboraseră și interpreții la cobză Ivan Fazlî și Anatol Davidov, care s-au reprofilat, respectiv, în regizor de sunet și redactor muzical la TRM [11].

Cu grupul popular al orchestrei TRM, Sergiu Crețu realizează primele înregistrări de creații solistice la țambal. Printre acestea: „De dor și hora” [15, inv.824-III], „Voiniceasca” [15, inv.971-III], „Doina ciobanului”, „De dragoste” și „Hora bucuriei” [15, inv.920-III], toate în aranjamentul și viziunea artistică proprie. O colaborare fructuoasă dezvoltă cu solista orchestrei Angela Păduraru, care activa în colectiv încă din anul 1966, după ce se transferase din Ansamblul de tineret al Filarmonicii. Pe parcursul anilor 1969—1971, muzicianul a scris mai multe aranjamente la cântecele colegei sale, printre care „Eu, bădiță, am venit”, „Să-nverzești, codrule, dragă”, „Noaptea, când e luna plină”, „A venit toamna bogată”, „Luna, când a răsărit” ș. a. Aprecieri pozitive în adresa profesionalismului său muzical sunt semnalate deja în decembrie 1968. Consiliul artistic menționează „măiestria deosebită a noului țambalist”, etalată în cântecul „Sărbătoreasca”, muz. D. Gheorghîță, vers. P. Cruceciuc, interpretă Angela Păduraru [16, 1968, 25 dec., p. 2]. Cu ocazia lansării emisiunii speciale la Televiziunea Unională din anul 1970, săptămânalul de programe ale TRM notează că „țambalistul Sergiu Crețu simte cu finețe muzica națională” și că „se bucură de mare popularitate în rândurile ascultătorilor” [6, p. 7].

Atmosfera de creație în Orchestra populară de estradă s-a dovedit a fi însă una destul de neprielnică, mai cu seamă din cauza atitudinii vădit ostile, dizgrațioase și provocatoare a artiștilor alojeni. „Ne numeau naționaliști”, precizează protagonistul. „Ei nu agreeau deloc cântecele noastre autentice. Totul la ei era contrafăcut. Orchestra lor era falsă, artificială.” [11]. Și compozitorul popular Alexandru Ranga, neposedând în suficiență măsură arta armonizării și orchestrației, nu s-a putut debarasa de serviciile unor astfel de „specialiști”, deseori în detrimentul caracterului național al creației sale. Spre finele anului 1970, în grupul popular al Orchestrei populare de estradă situația deveni tot mai încinsă. Nemulțumirile și tensiunile interne creșteau în intensitate, odată cu afirmarea fulminantă a orchestrei rivale „Folclor”, care a reușit să ocupe un loc sigur în spațiul mediatic repu-

blican. Pentru mulți fabricanți de stilizări populare sovietice, succesul nesperat al orchestrei „Folclor” căzu ca o veritabilă sentință. Popularitatea în creștere a acestui colectiv era percepută drept atentat la propria carieră profesională. Până atunci, unicii directori și formatori de opinie în domeniu, ei își văzură amenințată însăși comoditatea locului de muncă. Nicidecum nu puteau să admită schimbarea radicală a situației, care se produsese deja, grație suflului inovator al orchestrei „Folclor”. Prin cabinetele administrației TRM se vehiculau tot mai intens ideile privind necesitatea restructurării Orchestrei populare de estradă și redenumirii în „Orchestra simfonică de estradă”. În cele din urmă, în luna iunie 1971, o parte din membrii secției populare au fost transferați în orchestra „Folclor”, printre care solista Angela Păduraru, violoniștii Alexandru Ranga și Grigori (Gherș) Lev, acordeonistul și compozitorul Dum. Gheorghită, contrabasistul Gheorghe Sin și țambalistul Sergiu Crețu. Aceștia s-au alăturat fostului coleg, cântărețul Teodor Negară, care fusese transferat, cu șase luni mai înainte, după ce se întorsese din armată.

În anul 1971, începe, așadar, o etapă nouă în biografia artistică a lui Sergiu Crețu, ca membru titular al orchestrei profesionale de muzică populară „Folclor” din cadrul TRM. Timp de aproape 19 ani, până în 1989, laboratorul acestei orchestre marchează una din cele mai prolifiche perioade din cariera sa profesională. Cu orchestra de studio „Folclor”, autorul atinge culmile măiestriei interpretative ca țambalist, zenitul creativității ca aranșor și compozitor popular, autor de lucrări originale de muzică neo-tradițională. Primul contact cu orchestra „Folclor” protagonistul l-a avut însă cu mult timp înainte de angajare, și anume, în anul 1969, pe când era membru al Orchestrei populare de estradă. Simțindu-se acolo oarecum plafonat în valorificarea potențialului său artistic, Sergiu Crețu îi propune lui Dumitru Blajinu să înregistreze cu orchestra „Folclor” două creații pentru țambal solo și orchestră: „Doina” și „Hostropăț”. Impresionat de măiestria interpretativă și viziunea originală a autorului, Blajinu susține cu ardoare înregistrările creațiilor sale în cadrul discuțiilor la Consiliul artistic al TRM. Invidia, orgoliul, exclusivismul, egoismul, teama de concurență a rivalilor din Orchestra populară de estradă își spusese, totuși, cuvântul: creațiile în cauză au fost respinse de Consiliu [16, 1969, 16 iulie, p. 5].

Integrat în orchestra „Folclor”, timp de aproape două decenii, Sergiu Crețu se va bucura de

condiții prielnice pentru creșterea nivelului său profesional. În orchestră domnea o atmosferă colegială, inspirată și entuziastă, plină de abnegație, bunăvoință și cooperare. Ambianța creativă era stimulată și încurajată de dirijorul și mentorul spiritual al colectivului, Dumitru Blajinu [2]. A doua jumătate a anilor 1970 și anii 1980 constituie una din cele mai prolifiche perioade în evoluția orchestrei. Efectivul muzical crescuse până la peste 20 de instrumentiști. Colectivul coagulase în jurul său un grup-cheie de soliști vocaliști, printre care Nina Ermurachi și Valentina Cojocaru (mezzo soprane), Angela Păduraru și Veronica Mihai (soprane), Teodor Negară, Nicolae Glib și Ion Bas (tenori). Colaborări ocazionale cu orchestra continuă să aibă și basul Ioan Paulencu, membru al grupului inițial (1968), care se concediase în anul 1972, odată cu absolvirea Institutului de Stat al Artelor și angajarea sa ca solist la Teatrul de Operă și Balet [7, 1973, tom J-S, f. 148]. Creșterea efectivului orchestrei a favorizat, la rândul-i, dublarea partidelor de clarinet și trompetă. Grupul acordeoanelor ajunsese să includă și patru muzicieni: Serghei Pavlov, Mihai Bătrânu, Ion Tălămbuță și Dum. Gheorghită. În mod sensibil se lărgise și utilizarea instrumentelor specifice naționale în partituri. Coloritul local este redat nu numai de solo-urile la nai, asigurate de prestația măiestrită a lui Vasile Iovu, care fusese angajat, ca netitular, din 1968, iar ca titular — din 1970 [7, 2004, tom I-J, f. 207], ci și de melodiile speciale la fluier, caval, ocarină, tilincă, cimpoi, cobză, vioară și țambal. Paleta coloristică a orchestrei se lărgeste și prin valorificarea, într-o manieră stilistică națională, a instrumentelor europene, printre care trompeta, clarinetul, saxofonul, trombonul și mandolina.

Ca muzician, interpret, aranșor și compozitor în orchestra „Folclor”, Sergiu Crețu și-a propus, în primul rând, să îmbogățească și să aprofundeze repertoriul solistic pentru țambal. Astfel, axându-se pe metoda selectării, aranșării, prelucrării și reconstruirii surselor de folclor național, artistul a reușit să compună sau să recomună, într-o manieră neo-tradițională, circa cincizeci de piese pentru țambal și orchestră. Talentul și inspirația artistică și le-a etalat în explorarea inovativă a unei ample palete de forme, tipuri arhitectonice, genuri și stiluri muzicale, izvorâte din normele și principiile pragmatice, sintactice și discursive ale folclorului național și al minorităților etnice. Printre unitățile reprezentative ale limbajului muzical orchestral se evidențiază formele simple bi-

nare sau ternare, axate fie pe melodii aparținând principalelor tipuri de joc tradițional (horă, sârbă, bătută/brâu, ostropăț), fie pe melodii de cântec în ritm liber, specific doinei, sau celui în ritm fix, specific cântecului propriu-zis.

O secțiune distinctă reprezintă piesele solistice pentru țambal în forme ample, concertante, mai mult sau mai puțin dezvoltate, deseori marcate de un caracter programatic, printre care tema cu variațiuni, balada instrumentală, fantezia, poemul instrumental, suita de structură binară, ternară și hexanară. În cadrul acestei secțiuni putem menționa lucrările „La vatra părintească pentru țambal și orchestră” (suită), „Variațiuni pentru țambal și orchestră pe tema cântecului „Busu cule”, „Piesă pentru țambal și orchestră pe tema cântecului „Eu sunt vornicel de frunte”, „Variațiuni pe o temă moldovenească pentru țambal și orchestră”, „Sârba cu noroc”, „Sârba de concert pentru țambal și orchestră” (teme cu variațiuni), „Balada haiducului pentru țambal și orchestră”, „Fantezia pentru țambal și orchestră”, inclusiv poemul instrumental „Melodii ciobănești pentru țambal”.

Un loc aparte în structura creației neo-tradiționale a autorului îl ocupă un grup de lucrări, care abordează tematica interculturalității, patriotismului sovietic și construcției socialiste, la modă în perioada respectivă. Această tematică era inclusă pe agenda politică a așa-numitei „comenzi sociale”, fenomenul favorizând implementarea unei direcții estetice distincte, cvasi obligatorii în creația autorilor locali. Tratată drept componentă operațională a mult clamatei metode a realismului socialist, o atare direcție proiectează una din categoriile ideatice de bază ale așa-numitului „folclor politic”. Drept exemplu elocvent în acest sens, în creația lui Sergiu Crețu putem cita piesele intitulate „Variații pe temele lui P. Zaharov „Russkaia krasavița” [15, inv.4127-III], „Drag îmi este plaiul meu” [15, inv.6133-III] și „Dragă-mi este a mea glie” [15, inv.6374-III] ș.a.

Al doilea compartiment semnificativ în palmaresul creației lui Sergiu Crețu îl reprezintă lucrările pentru orchestră și instrumentele solistice. Acest compartiment cuprinde peste 50 de piese sub formă de prelucrări și creații de autor, materialul intonațional al cărora a fost preluat sau reimaginat din folclorul Moldovei de la est de Prut. Accentul de intensitate cade însă pe valorificarea tipurilor muzicale de dans „brâu” și „sârbă”, specifice zonelor de sud, în special, Bugeacului, inclusiv satului natal — Furmanovca, Chilia, cu care

autorul a fost familiarizat culturalmente încă din copilărie. Solo-urile instrumentale cu orchestra constituie majoritatea (circa 28 creații), iar restul, circa 24, reprezintă creații strict orchestrale. Melodiile solistice sunt menite a fructifica măiestria interpretativă a unor instrumentiști notorii în epocă, printre care Leonid Moșanu (fluiet, ocarină), Sergiu Pavlov și Mihai Bătrânu (acordeon), Gavriil Gronic, Ion Carai și Gh. Silivestru (trompetă), Dumitru Blajinu, Gheorghe Macarov (vioară) ș.a. Cele mai multe lucrări abordează formele simple binare sau ternare, articulând melosul specific principalelor tipuri de dans tradițional. Unele forme valorifică versiuni stilistice hibride, amestecate sau suprapuse, în care anumite tipuri coregrafice se brodează pe ritmul muzical al altor tipuri. Printre astfel de exemple pot fi evidențiate: „Joc ciobănesc pentru fluiet” (stil de brâu în bătută), „Brăul și hangul pentru orchestră” (stil de brâu în sârbă, respectiv, hang în bătută), „Mi-a zis tata să mă-nșor, pentru orchestră” (stil sârbă în bătută sincopată), „Pizzicato pentru orchestră” (brâu în stilul clasic de perpetuum mobile). Într-o manieră deosebit de expresivă, dinamică și concertistică, autorul abordează și o serie de melodii instrumentale rituale de nuntă. La acest capitol, putem menționa: „Hangu de la Pivniceni”, solo trompeta (o bătută rituală de nuntă cu secțiuni rubato, la închinarea mirilor, culeasă în raionul Dondușeni), „Legătoarea” (melodie de ostropăț în ritm asimetric 7/16, interpretată în cadrul ceremonialului nupțial „la legatul mirilor”), „Cântec de pahar la masa mare pentru acordeon”, „Joc de nuntă pentru orchestră” (bătută culeasă în satul Seliște-Criuleni) ș.a. O seamă de lucrări sunt prezentate sub formă de suită de structură binară, ternară sau hexanară. În sânul acestora pot fi delimitate două categorii de bază: 1) creațiile axate integral pe ritmul tipurilor de dans și 2) creațiile axate pe combinarea ritmurilor de dans cu stereotipul dinamic al muzicii de ascultare, articulată în ritm liber, improvizatoric. La prima categorie se referă lucrările: „Un hang pentru fluiet” (suită binară), „Piesă de concert pentru orchestră” (suită ternară). În categoria a doua se înscrie suita de structură hexanară „Plai frumos, suită pentru orchestră de instrumente populare”, care valorifică melodii de horă vivace în ritm divizionar 2/4, doină, horă lentă în ritm 6/8, sârbă lentă, bătută sincopată și sârbă vivace.

Anumite lucrări orchestrale poartă amprenta dedicațiilor aniversare sovietice, un subiect-cheie

al creației motivate politic, precum relevă și titlul piesei „Hora de sărbătoare pentru orchestră de instrumente populare, închinată aniversării a 60 de ani de la formarea Uniunii RSS” [15, inv.6378-III]. Creația a fost distinsă cu premiul III în cadrul prestigiosului concurs republican pentru cea mai bună prelucrare de folclor, creație originală pentru soliști, instrumentiști și orchestră de muzică populară, ediția a V-a, anul 1983. Fondat de către Ministerul Culturii în anul 1979 și prezidat de compozitorul Constantin Rusnac, numeroasele ediții ale acestui concurs i-a oferit lui Sergiu Crețu o importantă platformă de afirmare a măiestriei interpretative și componistice. De un succes deosebit s-a bucurat contribuția sa la ediția a III-a a concursului (1981), unde excelența-i creativă a fost remarcată prin premiera a trei lucrări, printre care „Balada haiducului”, „Fantezia pentru țambal și orchestră” și suita orchestrală „Plai natal” [18, p.6].

Compartimentul cel mai consistent al creației lui Sergiu Crețu îl constituie însă lucrările pentru voce și orchestra populară. Acestea însumează circa 70 de creații, majoritatea preponderentă — cântece lirice, unele doine, romane și balade — valorificate în repertoriul interpreților Angela Păduraru, Nina Ermurachi, Veronica Mihai, Valentina Cojocaru, Maria Gheorghică, Raisa Țurcanu, Teodor Negară, Ion Paulencu, Nicolae Glib, Ion Bas, Mihai Ciobanu, Alexandru Lozanciuc ș.a.

Patrimoniul creativ al lui Sergiu Crețu merită să fie studiat și aprofundat în continuare.

#### Note:

- 1 Dirijori Al.Vasickin și Val. Vilinciuc, acesta din urmă înlocuit, în anul 1969, de Nic. Cîlcic. Cf. la subiect: Cântă orchestra Radiodifuziunii și Televiziunii moldovenești. În: Radio-Televiziune, op.cit. 1970, 29-iunie-5 iulie, p.7.
- 2 Întemeietor (1967) și dirijor (până în 1984) Dumitru Blajinu, dirijori Ion Dascăl (1981—1985), Petre Neamțu (1985-prezent).
- 3 Elaborată de noi, în baza studierii fișierelor din cartoteca, partiturilor din Biblioteca și a Proceselor verbale ale Consiliilor artistice ale TRM, materialelor de presă, surselor media disponibile.
- 4 Cf.: Applied folklore. In: American Folklore. An Encyclopedia. Edited by Jan Harold Brunvand. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1996, pp.74-44. — <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203306222/american-folklore-jan-harold-brunvand> (vizitat 05.06.2021); Applied Folklore / Folkloristics. In : Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art / edited by Thomas A. Green. Santa Barbara, California Denver, Colorado, Oxford, England, 1997, p.30-36.- <http://www.rhymesworld.com/site-buildercontent/sitebuilderfiles/2285284.pdf> (vizitat 12.02.2021).

- 5 Cf.: Baron Robert. American Public Folklore—History, Issues, Challenges. In: Indian Folklore Research Journal, 2008, Vol.5, No.8, pp. 65-86; Kirshenblatt-Gimblett Barbara. Folklorists in Public: Reflections on Cultural Brokerage in the United States and Germany. In: Journal of Folklore Research, 2000, vol.37, no.1, pp. 1-21. — [www.nyu.edu/classes/bkg/web/jfr.pdf](http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/jfr.pdf) (vizitat 19.07.2020).
- 6 Cf. la subiect: Umland Andreas. Stalin's russocentrism in historical and international context. In: Nationalities Papers, 2010, Vol. 38, No. 5, pp. 741-748; Brandenberger David, op. cit.
- 7 Cf.: Dănilă, A. Lilia Amarfi — prințesa operei. București: Editura Enciclopedică, 2002.
- 8 Redenumit „Hora”, în 1969.
- 9 Grigore Sinescu este recomandat de Serghei Lunchevici să lucreze la Atelierul de instrumente muzicale al Ministerului Culturii, unde se va afirma drept unul dintre cei mai iscusiți meșteri, reglari și acordori de țambal.
- 10 Conform mărturiilor oferite de o fotografie de epocă, din arhiva personală a regretatului Leonid Moșanu, student la acea vreme, membru al tarafului studențesc al Conservatorului din Chișinău, ulterior — muzician în Orchestra populară de estradă și în Orchestra „Folclor” a TRM (fluier, ocarină, caval).

#### Referințe bibliografice

1. Bacinschi Vadim. Țambalagiul Sergiu Crețu. În: *Sud-Vest*, august 2012, p.1.
2. Blajinu Dumitru (cu). În culisele neamului. Realizator: Tatiana Slivca. Noroc TV, 2009. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=2hSCgzOJpCI> (vizitat 15.04.2022).
3. Brandenberger David. From proletarian internationalism to populist russocentrism: thinking about ideology in the 1930s as more than just a 'Great Retreat'. Disponibil: <https://www.miamioh.edu/cas/files/documents/>

- [havighurst/2001/%202001-brandenberger.pdf](#) (vizitat 12.02.2022).
4. Brăiloiu Constantin. Viața muzicală a unui sat. În: *Opere, Vol. IV*. Prefață, traducere și îngrijire de Emilia Comișel. București: Editura Muzicală, 1979, pp.101-256.
  5. Brody Martin. „Music for the Masses”: Milton Babbitt’s Cold War Music Theory. În: *The Musical Quarterly*, 1993, Vol. 77, No. 2, pp. 161- 192. Disponibil: [https://music.arts.uci.edu/abauer/4.3/readings/Brody\\_Babbitt\\_Cold\\_War.pdf](https://music.arts.uci.edu/abauer/4.3/readings/Brody_Babbitt_Cold_War.pdf) (vizitat 15.02.2022).
  6. Cântă orchestra Radiodifuziunii și Televiziunii moldovenesti. În: *Radio-Televiziune, programul emisiunilor. Comentariu săptămânal*, 1970, 29-iunie-5 iulie, p. 7.
  7. DPA (=Dosarele personale ale angajaților ), anul, tom, fila. În: *Arhiva IPNA Compania „Teleradio-Moldova”*.
  8. Dragomir Constantin. *Folclor*. Chișinău: Literatura artistică, 1981.
  9. Dyndahl Petter, Sidsel Karlsen, Siw Graabræk Nielsen & Odd Skarber. The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway. În: *Music Education Research*, 2017, vol.19, no. 4, pp. 438-454. Disponibil: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2016.1204280> (vizitat 10.03.2022).
  10. Hardy René. Notes sur le concept de culture populaire. În: *Culture française d’Amérique*, 1993, pp. 161-174. Disponibil: <https://www.erudit.org/fr/livres/culture-francaise-damerique/construction-dune-culture-quebec-lamerique-francaise/000363co/> (vizitat 18.04.2022).
  11. Interviu cu Sergiu Crețu. Realizat de Vasile Chiseliță, 22 ianuarie, 2017.
  12. Interviu cu Vasile Roșcovan. Realizat de Vasile Chiseliță, 3 septembrie, 2017.
  13. Jameson Fredric. Reification and Utopia in Mass Culture. In: *Social Text*, 1979, No.1, pp. 130-148.- [https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/ontheroadtocollapse/syllabus2018\\_19/jameson\\_reification\\_utopia.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/ontheroadtocollapse/syllabus2018_19/jameson_reification_utopia.pdf) (vizitat 05.05.2022).
  14. Luță Valeriu. Un viitor pentru trecutul nostru. În: *Caiet pentru țambal. Caietul 4*. Chișinău: Grafema Libris, 2006, pp.5-8.
  15. P (=Partiturile muzicale pentru orchestra „Folclor”), nr. inv. În: *Biblioteca IPNA Compania „Teleradio-Moldova”*.
  16. PV (=Procesele verbale ale Consiliului artistic al Televiziunii și Radiodifuziunii Moldovenești), anul, data, pagina. În: *Arhiva IPNA Compania „Teleradio-Moldova”*.
  17. Roșcovan Vasile. Sergiu Crețu la o aniversare. În: *Literatura și arta*, 2007, 4 iunie, p. 6.
  18. Rusnac Const. Atitudine creatoare. În: *Literatura și arta*, 1981, 16 iulie, p.6.
  19. Shcherbak Andrey. Nationalism in the USSR: A historical and comparative perspective. Basic research program working paper series: Sociology WP BRP 27/Soc/2013. Disponibil: <https://wp.hse.ru/data/2013/12/12/1339827667/27SOC2013.pdf> (vizitat 15.04.2022).
  20. Андреева Е. Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX в. В журн.: *История и современность*, сентябрь 2013, № 2, сс. 214-231. // Andreeva E. Fol’klornoe dvizhenie kak kul’turnyi fenomen vtoroi poloviny XX v. În: *Istoria i sovremennost’*, 2013, no. 2, pp. 214-231.
  21. Богданов Константин. *Vox populi*. Фольклорные жанры советской культуры. Предисловие, или что фольклорного в советской культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. // Bogdanov K. Vox populi. Fol’klotnye zhanry sovetskoi kul’tury. Predislovie, ili chto fol’klornogo v sovetskoi kul’ture. Moskva: Novoie literaturnoie obozrenie, 2009. Disponibil: <https://litportal.ru/avtory/konstantin-anatolevich-bogdanov/kniga-vox-populi-folklornye-zhanry-sovetskoy-kulturny-194465.html> (vizitat 02.01.2022).
  22. Варламов Д. Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям. В журн.: *Труды Санкт-Петербургского Государственного Института Культуры*, том 207, 2015, сс. 9-22. // Varlamov D. Teoria i praktika narodnogo instrumentalizma ot poniatii k deistviam. În: *Trudy Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Instituta Kul’tury*, tom 207, 2015, pp. 9-22. Disponibil: <https://ur.booksc.me/book/50841784/90ca6c> (vizitat 16.02.2022).
  23. Гавриляченко Е. Современные формы традиционной народной музыкальной культуры (село и город). В кн.: *Вторая жизнь традиционной народной культуры в России эпохи перемен* / Под. ред. Н.Г. Михайловой. — Москва: ООО «НБ-Медиа», 2011, сс. 93-112. // Gavriachenko E. So-



- vremennye formy traditsionnoi muzykal'moi kultury (selo i gorod). În: *Vtoraia zhizn' traditsionnoi narodnoi kultury v Rossii epokhi peremen.* / Pod red. N.G. Mikhailovoi. Moskva: ООО „NB-Media”, 2011, pp. 93-112.
24. Гюнтер Ханс. Тоталитарная народность и ее истоки. В кн.: *Соцреалистический канон.* Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, сс. 378-389. // Guenther Hans. Totalitarnaia narodnosti i ee istoki. În: *Sotsrealisticheskiei kanon.* Guenther H., Dobrenko E. (red.). Sankt-Petersburg: Akademicheskii proiekt, 2000, pp. 378-389. Disponibil: <https://dokumen.pub/1nbsped-5-7331-0192-x.html> (vizitat 19.04.2022).
  25. Дорохова Е. Дмитрий Покровский и фольклорная сцена 70-90 годов XX века. В кн.: *Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. Сб. стат.* Вып. 1. Москва: ГИИ, 2010, сс. 54-73. // Dorokhova E. Dmitri Pokrovski i folklornaia stsena 70-90 godov XX veka. In: *Estrada segodneia i vchera. O nekotorykh estradnykh zhanrakh XX–XXI vekov.* Moskva: GI, 2010, pp. 54-73.
  26. Панченко Александр Ал. Политический фольклор как предмет антропологических исследований. В: *Антропологический форум, № 12 online.* / Panchenko Al. Politicheskii fol'klor kak predmet antropologicheskikh issledovani. In: *Antropologicheskii forum, no.12 online.* Disponibil: [https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/012online/12\\_online\\_panchenko.pdf](https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/012online/12_online_panchenko.pdf) (vizitat 10.06.2022).
  27. Сибиряков И. Советские массовые песни 20-х гг. как инструмент конструирования новой советской реальности. В кн.: *Советский проект. 1917—1930 гг.: этапы и механизмы реализации: сборник научных трудов.* Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2018, сс. 104-112. // Sibireakov I. Sovetskie massovye pesni 20-h godov kak instrument konstruirovania novoi sovetskoï real'nosti. În: *Sovetskii peoiekt. 1917—1930 gg.: etapy i mekhanizmy realizatsii: sbornik nauchnyh trudov.* Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2018, pp. 104-112. — [https://elar.urfu.ru/bitstem/10995/65395/1/978-5-7996-2489-7\\_2018-13.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstem/10995/65395/1/978-5-7996-2489-7_2018-13.pdf) (vizitat 15.06.2022).
  28. Соколов, Ю. М. Основные линии развития советского фольклора. В кн.: *Советский фольклор. Сборник статей и материалов, № 7.* Москва — Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1941, сс. 38-53. // Sokolov Iu. Osnovnye liniii razvitia sovetskogo fol'klora. In: *Sovetskii fol'klor. Sbornik statei i materialov, no.7.* Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1941, pp. 38-53. Disponibil: <https://www.booksite.ru/fulltext/soviet1/text.pdf> (vizitat 12.07.2022)

## UNELE TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE ARTEI INTERPRETATIVE BAIANISTICE / ACORDEONISTICE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA ANILOR 1970—1980

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.04>

### Rezumat

#### Unele trăsături specifice ale artei interpretative baianistice / acordeonistice din RSS Moldovenească în perioada anilor 1970—1980

Prezentul articol vine să elucideze unele particularități ale practicii instrumentale din RSSM în anii 1970—1980, asigurând o continuitate a studiului „Constituirea artei academice acordeonistice din RSS Moldovenească în perioada anilor 1940—1960”.

Deceniile șapte și opt ale sec. XX reprezintă etapa de consolidare a artei interpretative din țara noastră, continuând să fie determinată de evoluția școlilor de baiian / acordeon din Europa de Est (în special Rusia, Ucraina, Belarus). Perpetuarea valorilor socialiste delimitează două trasee evolutive paralele ale practicii instrumentale baianistice / acordeonistice din republică. Perfecționarea intensă a capacităților tehnice și expresive îi atribuie baiianului politimbral cu convertor o superioritate absolută din punct de vedere organologic, repertorial, instructiv-didactic, interpretativ, permițându-i să ocupe o poziție vizibilă pe scena academică. În pofida marginalizării, acordeonul politimbral cu S.B. reușește să asimileze într-o anumită măsură componentele armonicii cromatice cu butoane (repertoriul, procesul instructiv-didactic etc.) ce se aflau într-un flux intens de dezvoltare. Dacă baiianul „absoarbe” în mare parte tradițiile practicii instrumentale academice, atunci acordeonul, fiind considerat un instrument predestinat prioritar muzicii populare, condiționează cursul evolutiv al artei interpretative tradiționale.

**Cuvinte-cheie:** acordeon, baiian, academism, folclorism, artă interpretativă, RSS Moldovenească.

### Summary

#### Some specific features of the bayanistic / accordionist interpretive art from the Moldovan SSR during the years 1970—1980

The present article comes to elucidate some particularities of the instrumental practice in the MSSR in the years 1970—1980, ensuring a continuity of the study “Constitution of the academic art of accordion in the Moldovan SSR during the years 1940—1960”. The seventh and eighth decades of the XX represent the consolidation stage of the interpretative art in our country, continuing to be determined by the evolution of the bayan / accordion schools in Eastern Europe (especially Russia, Ukraine, Belarus). The perpetuation of socialist values delimits two parallel evolutionary paths of the bayanistic / accordionistic instrumental practice in the republic. The intensive improvement of technical and expressive capabilities gives the multitimbral bayan with converter an absolute superiority from an organological, repertory, instructive-didactic, interpretive point of view, allowing it to occupy a visible position on the academic stage. Despite its marginalization, the multitimbral accordion with S.B. manages to assimilate to a certain extent the components of the chromatic harmonica with buttons (the repertoire, the instructional-didactic process, etc.) which were in an intense course of development. If the bayan largely “absorbs” the traditions of academic instrumental practice, then the accordion, being considered an instrument primarily predestined for popular music, conditions the evolutionary course of traditional interpretative art.

**Keywords:** accordion, bayan, academism, folklorism, interpretative art, Moldovan SSR.

Intervalul temporal ce cuprinde anii '70–80 ai secolului XX pe bună dreptate poate fi considerat o nouă etapă în evoluția artei interpretative baiianistice / acordeonistice din RSS Moldovenească. Baiianul politimbral cu convertor (numit în perioada sovietică *mnogotembrovyi gotovo-vybornyi baiian*)<sup>1</sup> se face tot mai vizibil, atât pe scena pro-

fesionistă, cât și în procesul instructiv-didactic, totuși, rămânând într-o anumită măsură un privilegiu pentru instrumentiști. Dacă în deceniile respective în spațiul sovietic (inclusiv în RSSM) instrumentul cu convertor își consolidează poziția în mediul academic, atunci acordeonul cu S.B.<sup>2</sup> își fortifică prezența în sfera folclorică. O confirmare

în acest sens este oferită de G. Naumov și P. Londonov la începutul anilor 1970, menționând că acordeonul este „potrivit în primul rând pentru muzica populară, ușoară și de dans” [6, p. 3]. Despre ierarhia celor două tipuri de armonică cromatică (baian / acordeon) se expune compozitorul V. Simonov: „În Moldova, după cum se știe, instrumentul indispensabil al tarafului nu este baiantul, ci acordeonul. În pofida acestui fapt, baiantul la acel moment (anii 1970 — n.n.) a obținut o răspândire largă în republică, marginalizând vizibil acordeonul” [9].

În aceeași ordine de idei V. Crăciun vine cu unele precizări referitoare la ipostaza acordeonului și a baiantului în procesul de studiu la Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu”<sup>3</sup>: „La catedra Instrumente populare (...) 80 la sută din instrumente erau baiane. (...) În 1976 am fost numit șef de catedră. Era nevoie de multă diplomatie, voință, energie, dacă vreți, ca să schimbi situația. Treptat am înlocuit baiantul cu acordeoanele, iar ulterior, balalaika — cu cobza, vioara, fluierul. (...) am continuat să reabilitez instrumentele po-

pulare moldovenești (la Facultatea de interpreți de la Conservatorul Moldovenesc de Stat — n.n.). O făceam la modul elegant. Dacă unul absolvă baiantul, altul nu primeam în loc. În anul viitor anunțam deja concurs la acordeon. Astfel, treptat, reveneau acasă acordeonul, cobza, fluierul” [2].

Instrumentiștii basarabeni în continuare sunt instruiți de „școlile” întocmite de autorii ruși, ucraineni. Printre acestea se remarcă Iu. Akimov, P. Gvozdev *Progressivnaia shkola igry na baiane (chasti 1, 2)* (1970, 1976), A. Oneghin *Shkola igry na gotovo-vybornom baiane* (1974), S. Ceapkii *Shkola gri na vibornomu baiani* (1978), P. Govorușko *Nachal'nyi kurs igry na gotovo-vybornom baiane* (1980), V. Nakapkin *Shkola igry na gotovo-vybornom baiane* (1985) etc. Majoritatea surselor sunt direcționate spre studiul instrumentului cu convertor, metoda de asimilare a basului melodic, adaptarea și interpretarea lucrărilor muzicale determinate de calitățile avansate ale armonicii cromatice cu butoane etc., ceea ce reliefează o nouă etapă calitativă în parcursul evolutiv al artei interpretative baianistice.



Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu”, anul 1977. Componenta catedrei „Instrumente Populare” Rândul de sus, de la stânga la dreapta: V. Șarov — lector universitar superior, I. Mihailov — lector universitar superior, V. Pomelnikov — lector universitar, Iu. Anisicikin — lector universitar. Rândul de jos: V. Basiul — conferențiar universitar, N. Jadan — lector universitar superior, V. Koval — conferențiar universitar, V. Zagumionov — conferențiar universitar, O. Muntean — conferențiar universitar.

Dacă „școlile” pentru baian valorifică potențialul instrumentului politimbral cu convertor, atunci materialele instructiv-didactice, precum G. Naumov, P. Londonov *Shkola igry na akkordeone* (1970), V. Lușnikov *Shkola igry na akkordeone* (1975), continuă să fortifice posibilitățile expresive și tehnice ale acordeonului cu S.B.

În primii ani postbelici baianul cu S.B. a stingerit inițiativa autorilor profesioniști, iar răspândirea modelelor modernizate ale armonicii cromatice la începutul anilor 1970 a stimulat entuziasmul muzicienilor față de perspectivele de evoluție a instrumentului. Pe lângă apariția unui număr impresionant de culegeri predestinate baianului politimbral cu convertor (formate din transcripții și prelucrări ale creațiilor muzicii universale), repertoriul instrumentiștilor din RSSM fusese completat și cu lucrări originale (concerte, suite, sonate, partite, fantezii, miniaturi). Din ce în ce mai mult, potențialul tehnic și expresiv al baianului este descoperit grație compozitorilor A. Repnikov, V. Zolotariov, G. Banșcikov, A. Kusiakov, A. Jurbin, K. Volkov, S. Gubaidulina, L. Prigojin, V. Zubițki ș.a. Se lărgesc semnificativ nu numai sfera concepțiilor artistice ale lucrărilor, dar se intensifică considerabil și utilizarea tehnicilor contemporane de compoziție. Făcând referire la creațiile compuse în perioada respectivă, savantul M. Imhanițki vine cu următoarele afirmații: „crește interesul către mijloacele netradiționale ale expresivității muzicale: dodecafonie, tehnica serială, aleatorica. Se extind căutările noii palete timbrale a baianului, ce au tangențe cu diverse tipuri ale sonoristicii” [5, p. 338]. Unele tendințe ale muzicii pentru baian compusă în perioada anilor 1970—1980 sunt evidențiate de cercetătorul V. Bîcikov, punctând „distanțarea de la practica interpretativă populară și asimilarea progresivă a tradițiilor muzicii clasice și camerale-instrumentale contemporane cu reflectarea acestora în literatura originală” [3, p. 101].

Examinarea muzicii originale pentru armonica cromatică cu butoane semnată de compozitorii ruși, ucraineni, bieloruși, i-a permis lui V. Bîcikov să identifice patru etape ale direcției academice, valabile într-o anumită măsură și pentru arta interpretativă din RSSM. Astfel, ultima perioadă, ce-și are pornirea la începutul anilor 1970, dispune de următoarele trăsături caracteristice: „a) statornicirea tuturor genurilor muzicii pentru baian (sonate, suite, concerte, miniaturi); b) aprobarea anumitor modele de genuri (concert «de virtuozitate» «simfonizat»; sonata «simfonizată», suită populară ș.a. (...); c) apariția muzicii pentru copii, noilor genuri (partita, triptic, rapsodie), cât și creații ce presupun o fuziune a caracteristicilor mai multor genuri (sonata-rapsodie, simfonie concertantă, sonata-fantezie, concert-rapsodie etc.); d) crearea lucrărilor pentru baian și instrumente academice clasice (cu coarde, aerofone, de percuzie)” [3, pp. 105-106].

La consolidarea repertoriului baianistic / acordeonistic contribuie și unii compozitori din țara noastră. În majoritatea cazurilor lucrările instrumentale presupun o simbioză între genul muzical academic și sursa folclorică. Drept exemple în acest sens pot servi creațiile lui V. Simonov (*Concert pentru baian / acordeon și taraf* (1979)<sup>4</sup>, *Fantezie moldovenească pentru trei baiane* (1979), *Fantezie moldovenească „Smugleanka” pentru două baiane* (1979)<sup>5</sup>, V. Gordzei (*Suita în patru părți pentru baian, Capriciu balcanic pentru baian / acordeon*, prelucrări pentru trei baiane — *Suită de dansuri bulgărești, Suită de dansuri găgăuzești*), V. Borodin — *Rondo-scherzo de concert*. Compozitorii nu uită nici de posibilitățile polifonice ale instrumentului ce se fac remarcate în *Suita pentru baian* de D. Chițenko și *Suita polifonică „În memoria lui D. Șostakoviți” pentru baian cu convertor* (1976)<sup>6</sup> de V. Simonov.

Totodată își fac apariția și câteva culegeri realizate de autorii autohtoni, predestinate ambelor tipuri de armonică cromatică, conținând atât prelucrări ale dansurilor și cântecelor populare moldovenești, cât și creații de autor — I. Birbraier *Dansuri moldovenești pentru baian sau acordeon* (1968), O. Muntean *Narodnaia muzyka Moldavii v obrabotke dlia baiana, akkordeona* (1969), V. Ostrikov *Piese pentru baian și acordeon* (1974), I. Dubeaga *Pesni i tantsy Moldavii dlia baiana ili akkordeona* (1977), V. Șarov, V. Basiul *Crestomație de piese pentru baian* (1980), E. Croitoru *Melodii populare pentru acordeon* (1983), V. Șarov *Moldavskie narodnye melodii v obrabotke dlia baiana ili akkordeona* (1988), D. Chiroșca și P. Neamțu *Piese pentru acordeoniștii începători* (1988). Printre acestea se distinge volumul realizat de acordeonistul E. Croitoru — *Melodii populare pentru acordeon*. După cum specifică autorul, culegerea „cuprinde melodii populare provenite din diferite zone folclorice ale Moldovei, constituind o încercare de a realiza o cât mai mare apropiere de muzica națională a satului moldovenesc contemporan și de a pune în evidență particularitățile

stilului de interpretare la acordeon, caracteristice pentru regiunile folclorice date” [1, p. 3]. Grație lucrărilor din antologie, fiind compuse și prelucrate de M. Bătrânu, E. Croitoru, C. Rotaru, S. Pavlov, P. Neamțu ș.a., muzica populară capătă o evidențiată nuanță autentică în repertoriul tinerilor instrumentiști basarabeni. În același timp trebuie menționat faptul, că majoritatea culegerilor nominalizate erau direcționate în mare parte spre învățământul general (primar, gimnazial și liceal), extrașcolar (școală de arte / muzică) și profesional tehnic postsecundar (colegiu de muzică / muzical-pedagogic), ceea ce nu a satisfăcut plenar necesitățile acordeoniștilor / baianiștilor consacrați.

Intensitatea procesului de instruire a instrumentiștilor a generat fundamentarea și extinderea literaturii metodice: A. Surkov, V. Pletnev *Perelozhenie muzykal'nykh proizvedenii dlia gotovo-vybornogo baiiana* (1977), Iu. Akimov *Nekotorye problemy teorii ispolnitel'stva na baiiane* (1980), *Voprosy professional'nogo vospitania baiianista* (1980), L. Gorenko *Rabota baiianista nad muzykal'nom proizvedenii* (1982), A. Cineakov *Preodolenie tekhnicheskikh trudnostei na baiiane* (1982), Iu. Bardin *Voprosy vospitaniia baiianista* (1984), F. Lips *Iskusstvo igry na baiiane* (1985) etc.

O influență semnificativă asupra evoluției pedagogiei baianistice l-a avut culegerile de articole *Baiiany i baiianisty* (1970—1987, vol. I-VII). După cum remarcă B. Poteriaev, „spre deosebire de școlile și manualele pentru autodidacți, orientate în special spre nivelul inițial de instruire, adică spre direcția «orizontală», autorii articolelor abordează cele mai importante probleme ale învățământului superior, și anume spre mișcarea «în profunzime»” [8, p. 79].

La consolidarea literaturii metodice au contribuit și cadrele didactice de la Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu”. Printre acestea se profilează studiile realizate de V. Șarov *O zvukovom sootnoshenii klaviatur na mnogotembrovom vybornom baiiane* (1975), *O dvigatel'nykh usiliakh levoi ruki baiianista* (1976), V. Pomelnikov *Oso-bennosti fakturnogo izlozheniia na baiiane: sravnitel'nyi analiz original'nykh proizvedenii i perelozhenii* (1975), V. Basiul *Metodicheskie rekomendatsii po rabote nad zvukoizvlecheniem* (1983), V. Koval *Metodika raboty nad razvitiem ispolnitel'skoi tekhniki baiianistov i akordeonistov* (1983), *Muzykal'nye sposobnosti i ikh razvitie* (1984) etc.

Cu scopul de a elucida trăsăturile stilistice de interpretare a muzicii populare, în perioada anilor 1970 O. Muntean prezintă o amplă lucrare

*Voprosy stilia moldavskoi narodnoi muzyki i ee interpretatsiia na baiiane* (1973—1977)<sup>7</sup>, unde sunt analizate cele mai răspândite categorii ale melismaticii (apogiatura, mordentul, trilul), oferindu-se instrucțiuni metodice pentru interpretarea acestora. Totodată este demonstrată importanța metrului și a ritmului în relieful conținutului artistic al creațiilor muzicale. Prin exemple elocvente sunt expuse structurile metro-ritmice specifice melodiilor populare, venindu-se cu recomandări de interpretare.

Abordarea și deslușirea unui șir larg de probleme metodice au avut un impact simțitor asupra profesionalizării tinerilor instrumentiști. Printre acestea pot fi menționate principiile didactice în educarea și instruirea elevilor / studenților, formarea măiestriei tehnice la baiianul politimbral cu convertor, prezența scenică și problemele psiho-emoționale, procesul de studiu asupra lucrării muzicale, aspectele interpretative ale muzicii originale pentru armonica cromatică, probleme de adaptare a opusurilor instrumentale etc. Făcând referință la literatura metodică-didactică pentru baiian M. Imhanițki relatează, că „instruirea este ferm susținută de experiența multiseclară a metodicii studiului pianului, viorii, violoncelului ș.a.” [5, p. 335].

În privința influenței școlilor interpretative baianistice est-europene (Rusia, Ucraina) asupra progresului practicii instrumentale din RSSM cu unele precizări vine V. Șarov: „Organizarea frecventă a lecțiilor publice în școlile de muzică, colegii, conservatoare, a contribuit la creșterea nivelului de predare. Îndeosebi au fost memorabile lecțiile deschise ale conferențiarului universitar de la Institutul *Gnesin*, A. V. Surkov, profesorului de la Conservatorul din Leningrad, P. I. Govorușko, profesorului și doctorului în studiul artelor de la Conservatorul din Kiev, N. A. Davidov, ce au contribuit la întocmirea unei anumite direcții de instruire a cadrelor didactice din republică” [10, p. 19]. În conjunctura respectivă, datorită perfecționării procesului instructiv-didactic, în deceniile șapte și opt ale sec. XX se fac remarcăți la nivel național și internațional, instrumentiștii basarabeni V. Dolgopolov<sup>8</sup>, I. Kurtev<sup>9</sup>, V. Muntean<sup>10</sup>, V. Pomelnikov, Val. Koval, Vas. Koval, D. Chițenko, S. Valuța, T. Trofimova, A. Novoselski, N. Cerneavski, M. Țirliuc.

Chiar dacă în sfera academică baiianul are o superioritate absolută din punct de vedere organologic, repertorial, totuși acordeonul reușește într-o anumită măsură să asimileze experiența acumulată de „fratele său”, grație standardizării

tastaturii stângi (ne referim la S.B.), modului de emisie a sunetului, manierei de conducere a burdufului, similitudinii paletei timbrale. Pe lângă creațiile originale, repertoriul acordeonistic este întregit de adaptări ale opusurilor din muzica academică universală. Particularitățile constructive ale armonicii cromatice cu taste generează unele impedimente la realizarea transcripțiilor. Diapazonul restrâns al claviaturii drepte creează dificultăți de interpretare a țesutului muzical ramificat, în special a facturii polifonice, însă, principala problemă rămâne a fi sistemul S.B., ce denaturează în unele cazuri concepțiile artistice ale lucrărilor adaptate. În pofida lipsei basului melodic, totuși instrumentiștii basarabeni izbutesc să se apropie de modelul original prin intermediul registrelor transponibile ale S.B., fiind implementate reducția și amplificarea textului muzical.

În urma examinării materialelor instructiv-didactice, culegerilor, repertoriul baianistic / acordeonistic din perioada anilor 1970—1980 poate fi delimitat în trei compartimente: 1. repertoriul concertistic, ce permite de a evidenția avansatele posibilități tehnice și expresive ale instrumentului; 2. repertoriul pedagogic (crestomații, metode și școli de acordeon etc.) conceput pentru a satisface necesitățile de bază ale metodicii predării instrumentului; 3. repertoriul de divertisment (creații de muzică populară, ușoară etc.). Pe lângă sistematizarea enunțată, muzica pentru ambele tipuri de armonică cromatică este predispusă de a fi clasificată în două categorii: 1. creații originale; 2. piese adaptate.

Cuprinzând toate nivelele învățământului artistic din RSSM, curricula pentru baian / acordeon conține creații de formă amplă, piese polifonice, lucrări de virtuozitate, prelucrări ale cântecelor și dansurilor populare. Grație acestui fapt, totalitatea materialelor instructiv-didactice tind să înglobeze trăsăturile stilistice ale muzicii baroce, clasice, romantice, contemporane. Indispensabilitatea respectivelor tendințe în cadrul procesului de profesionalizare a tinerilor instrumentiști este sprijinită de A. Oneghin, relatând următoarele: „Cu cât e mai cuprinzător cercul imaginilor muzicale, cu cât sunt mai variate trăsăturile stilistice, limbajul lucrărilor interpretate, și în sfârșit, cu cât sunt studiate mai aprofundat, cu atât mai mult sunt create condiții de dezvoltare multilaterală a viitorului muzician” [7, p. 102]. Aceeași idee este susținută și de reputatul pedagog V. Zagumionov, fiind convins că „la instruirea studenților este necesar de a folosi toată bogăția stilurilor componis-

tice, integrând pe larg în repertoriul didactic lucrări ale clasicii ruse, sovietice și europene (...). În republicile unionale sunt recomandate utilizarea creațiilor compozitorilor naționali” [4, p. 5].

Pentru a reflecta elocvent particularitățile politicii repertoriale și nivelul interpretativ al tinerilor instrumentiști la începutul anilor 1980 vom prezenta unele creații recomandate în programul pentru acordeon în cadrul învățământului superior artistic [4]:

— Lucrări ale compozitorilor moldoveni: A. Berov — *Toccata*; S. Buzilă — *Scherzo, Fuga*; V. Zagorschi — *Burlesca, Novelă*; S. Lobel — *Suită în cinci părți*; S. Lungul — *Temă cu variațiuni, Capriciu*; A. Luxemburg — *Acuarele*; A. Mulear — *Umoresca, Șase piese, Tablouri muzicale*; I. Macovei — *Temă cu variațiuni, Toccata*; G. Neaga — *Canon, Toccatina, Fuga*; O. Negruța — *Improvizatie, Scherzo, Fuga*; V. Rotaru — *Ostinato, Umoresca, Dans vechi*;

— Variațiuni, prelucrări și fantezii pe teme de cântecelor și dansurilor populare moldovenești: P. Balan — prelucrarea cântecului popular moldovenesc *M-a trimis mama la vie, Hora de concert*, prelucrare a dansului popular moldovenesc *Sfredelușul*; V. Gordzei — Variațiuni pe teme de două cântece populare moldovenești *Fa Ileană, duduleană și Baba mea*; V. Șarov — *Piesă de concert pe teme populare moldovenești*; V. Basiul — *Sârba tineretului*; V. Zagumionov — prelucrări ale dansurilor populare moldovenești *Mărunțica și Sârba*; F. Jekov — prelucrarea dansului popular *Hora din Parcani*; V. Vilinciuc — *Ruseasca*; V. Radu — *Sârba ciobănașului*; A. Ranga — *Hora veselă*; I. Dubeaga — *Piesă de concert pe melodii moldovenești*; V. Ostrikov — Dans popular moldovenesc *Hangul*;

— piese polifonice pentru baian: T. Lundquist — Cinci invențiuni; N. Ceaikin — *Preludiu și fuga gis-moll, Fuga cis-moll, Passacaglia*; V. Motov — *Fuga pe trei voci*; A. Repnikov — *Basso ostinato*; Iu. Soloviov — *Preludiu, fuga și postludiu*; Iu. Șișakov — *Preludiu și fuga G-dur*;

— piese polifonice pentru alte instrumente: J. S. Bach — Preludii și fugi (Clavirul bine temperat, vol. I-II), suite franceze; N. Rimski-Korsakov — *Fuga d-moll*; C. Franck — *Preludiu, fuga și variațiuni h-moll*, op. 18; D. Șostakovici — 24 preludii și fugi, op. 87; M. Reger — *Introducere, passacaglia și fuga*, op. 127;

— forme ample pentru baian / acordeon: V. Dikusarov — *Concert nr. 1*; F. Rubțov — *Con-*

cert nr. 2; A. Holminov — Suită; N. Ceaikin — Sonata nr. 1, Sonata nr. 2; V. Vladimirov — Concert; A. Repnikov — Concert-poem, Concertino; A. Kusiakov — Sonata nr. 2; C. Miaskov — Concert nr. 1; V. Zolotariov — Sonata nr. 2; P. Creston — Concert, op. 75; O. Zvonariov — Sonata nr. 1; G. Princippe — Concert; H. Brehme — Paganiniana, op. 52; T. Lundquist — Jocul botanic;

— forme ample pentru alte instrumente: J. Haydn — Sonate pentru pian; F. Liszt — Rapsodii ungare; W. A. Mozart — Sonate pentru pian; D. Scarlatti — Sonate; D. Cimarosa — Sonate;

— miniaturi pentru baian / acordeon: E. Glebov — Fantezie; V. Dikusarov — Preludiu b-moll, Scherzo cis-moll; A. Kukubaev — Toccata; C. Miaskov — Intermezzo, Poem; A. Repnikov — Improvizație, Capriciu, Scherzo, Recitativ și toccata; N. Ceaikin — Burlesca, Intermezzo, Toccata; Iu. Șișakov — Preludiu și toccata; G. Belov — Romanță; O. Schmidt — Toccata nr. 1, op. 24;

— miniaturi pentru alte instrumente: I. Albéniz — Córdoba, op. 232; B. Bartók — Allegro barbaro Sz. 49, Improvizații pe teme populare ungare; A. Borodin — Nocturnă; C. Weber — Perpetuum mobile, op. 24; J. Haydn — Rondo ungar; M. Musorgski — Tablouri de la expoziție; N. Paganini — Perpetuum mobile, op. 11; V. Rebikov — Cântec fără cuvinte; D. Scarlatti — Pastorală; V. Trojan — Tarantella; F. Chopin — Valsuri, mazurci, nocturne, poloneze, preludii; D. Șostakovici — 24 preludii, op. 34;

— Variațiuni, prelucrări și fantezii pe teme ale cântecelor și dansurilor populare: V. Belov — Variațiuni pe tema cântecului popular rus *Step' da step' krugom*; A. Kukubaev — Variațiuni pe teme populare bașkire; V. Podgornii — Fantezie pe tema cântecului popular ucrainean *Povii, vitre, na Vkrainu*, Fantezie pe tema cântecului popular bielorus *Perepelochka*; A. Surkov — Variațiuni pe teme ale cântecelor populare rusești *Kak u nashikh u vorot, To ne veter vetku klonit*; G. Șenderiov — Variațiuni pe teme ale cântecelor populare rusești *Vo lesochke, Otdavali molodu, Poseiy lebedu na beregu, U vorot, vorot*; A. Șalaev — Prelucrarea cântecului popular rus *Barynia*; I. Matveev — Variațiuni pe teme ale cântecelor populare rusești *Oi ty, Volga, Volga-rechen'ka, Pri tumane, pri doline*.

Dacă în RSSM profilul academic este consolidat în mare parte de tradițiile școlii ruse, atunci aspectul național al artei de interpretare la acordeon este fortificat prin intermediul activității fructuoase a instrumentiștilor în sfera muzicii folclorice și ce-

lei lăutărești, precum I. Neniță, V. Duminică, P. Baranciuc, O. Nedelea, V. Rusu, M. Amihalachioaie, T. Tregubencu, M. Bătrânu, I. Tălămbuță, S. Pavlov ș.a. Datorită preluării practicii interpretative a vechilor lăutari, îmbinate organic cu trăsăturile contemporane ale muzicii populare, artiștii au reușit să reliefeze autenticul și totodată să se detașeze de prelucrările ideologizate și contrafăcute ce promovau o manieră de interpretare pseudo-folclorică. În contextul respectiv V. Șarov precizează că „numai fuziunea culturii profesionale înalte cu cunoașterea procedeelelor de interpretare a muzicii populare direcționează spre arta elevată” [10, p. 21].

În cele din urmă putem constata, că perioada anilor 1970—1980 reprezintă etapa de consolidare a artei interpretative din RSSM, continuând să fie determinată de evoluția școlilor de baian / acordeon din Europa de Est (în special Rusia, Ucraina, Belarus). O confirmare în acest sens este oferită de V. Șarov, declarând că „dezvoltarea instruirii profesionale la instrumentele cu ancie (baian / acordeon — n.n.) ar fi imposibilă în Moldova fără un sistem logic de educație muzicală și fără strânsa legătură cu școlile interpretative din Moscova, Leningrad, Kiev” [10, p. 21].

Perpetuarea valorilor socialiste delimitează două trasee evolutive paralele ale artei instrumentale baiianistice / acordeonistice din RSSM. Perfecționarea intensă a capacităților tehnice și expresive îi atribuie baiianului politimbral cu convertor o superioritate absolută din punct de vedere organologic, repertorial, instructiv-didactic, interpretativ, permițându-i să ocupe o poziție vizibilă pe scena academică. În pofida marginalizării, acordeonul politimbral cu S.B. reușește să asimileze într-o anumită măsură componentele armonicii cromatice cu butoane (repertoriul, procesul instructiv-didactic etc.), ce se aflau într-un flux intens de dezvoltare. Dacă baiianul „absoarbe” în mare parte tradițiile practicii instrumentale academice, atunci acordeonul, fiind considerat un instrument predestinat prioritar muzicii populare, condiționează cursul evolutiv al artei interpretative tradiționale.

#### Note și comentarii

1. Instrumentul respectiv posedă trei claviaturi — tastatura dreaptă și convertorul, ce dispune de S.B. (*standard bass* sau sistemul *bas-acord*) și F.B. (*free bass* sau *bas melodic*). O mare parte din muzica academică compusă pentru baiianul politimbral cu convertor în perioada anilor 1970—1980 condiționa utilizarea unei

- palette timbrale bogate ale modelelor „Ros-siia”, „Iypiter”, „Appassionata”, „Levsha” ș.a.
2. Instrumentul cu sistemul S.B. nu întotdeauna presupune și prezența basului melodic. La mijlocul anilor '70 ai sec. XX în spațiul sovietic se atestă prima apariție a acordeonului politimbral cu convertor.
  3. În anul 1963 Conservatorul de Stat din Chișinău a fost reorganizat în Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu” din RSSM. În 1984 se redeschide Conservatorul Moldovenesc de Stat, iar cel din urmă continuă să activeze în calitate de instituție independentă.
  4. Primul concert pentru baian / acordeon din practica instrumentală a RSSM a fost interpretat în premieră de Valentina și Vasili Koval.
  5. Cele două fantezii moldovenești sunt dedicate baianiștilor Vladlen Basiul și Valeri Șarov.
  6. Printre primii artiști care au interpretat suita au fost Veaceslav Pomelnikov și Valentina Koval.
  7. Atât lucrarea metodică realizată de Oleg Muntean, cât și manuscrisele menționate în alineatul anterior, pot fi consultate la biblioteca АМТАР.
  8. Concursul republican de interpreți la instrumente populare (premiul I, Chișinău, 1974). Concursul internațional din Klingenthal (premiul I, 1978).
  9. Concursul republican al studenților colegiilor de muzică (premiul II, Tiraspol, 1976). Concursul internațional al baianiștilor și acordeoniștilor „Grand Prix” (medalia de aur, Annecy, 1982).
  10. Concursul republican al studenților colegiilor de muzică (premiul I, Chișinău, 1972). Concursul internațional „Cupa Mondială” (medalia de argint, Helsinki, 1975).
- Referințe bibliografice**
1. Croitoru E. Melodii populare pentru acordeon. Chișinău: Literatura artistică, 1983.
  2. Gorincioi T. Rezistența antisovietică. [online]. Disponibil: <http://flacaratv.md/rezistent-a-antisovietica-prof-vasile-craciun-am-inlocuit-baianul-cu-acordeonul-iar-balalaika-cu-cobza-vioara-fluierul.html> (vizitat 03.07.2021).
  3. Бычков В. Академизация русских народных инструментов: синтез или самостоятельность, единство или размежевание, друзья или соперники?. В: *Труды Санкт-Петербургского Государственного Института Культуры*. Том 207. СПб-ГИК, 2015. с. 90-108 // Bychkov V. Akademizatsiia russkikh narodnykh instrumentov: sintez ili samostoiatel'nost, edinstvo ili razmezhevanie, druz'ia ili soperniki? V: *Trudy Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Instituta Kul'tury*. Tom 207. SPbGIK, 2015. s. 90-108.
  4. Загуменов В. Программа для музыкальных вузов по специальности «Народные инструменты». Специальный класс аккордеона. Кишинев: МГИИ им. Г. Музическу, 1983. // Zagumenov V. Programma dlia muzykalnykh vuzov po spetsialnosti «Narodnye instrumenty». Spetsialnyi klass akkordeona. Kishinev: MGII im. G. Muzichesku, 1983.
  5. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. // Imkhanitskii M. Istoriia baiannogo i akkordeonnogo iskusstva. Moskva: RAM im. Gnesinykh, 2006.
  6. Наумов Г., Лондонов П. Школа игры на аккордеоне. Москва: Музыка, 1970. // Naumov G., Londonov P. Shkola igry na akkordeone. Moskva: Muzyka, 1970.
  7. Онегин А. Работа над репертуаром. В: *Баян и баянисты*. Вып. №2. Москва: Сов. Композитор, 1974. с. 102-128. // Onegin A. Rabota nad repertuarom. V: *Baian i baiyanisty*. Vyp. №2. Moskva: Sov. Kompozitor, 1974. s. 102-128.
  8. Потеряев Б. О становлении баянной педагогики. В: *Вестник Челябинской Государственной Академии Культуры и Искусств*. №2 (14). ЧГАКИ, 2008. с. 77-86. // Poteriaev B. O stanovlenii baiannoi pedagogiki. V: *Vestnik Cheliabinskoi Gosudarstvennoi Akademii Kul'tury i Iskusstv*. №2 (14). ChGAKI, 2008. s. 77-86.
  9. Симонов В. Заметки из жизни одного композитора. // Simonov V. Zametki iz zhizni odnogo kompozitora [online]. Disponibil: <https://sites.google.com/site/vsimonov2/autobiography/08-kishinev> (vizitat 09.06.2021).
  10. Шаров В. О профессиональном обучении игре на баяне-аккордеоне в Молдавии. В: *Профессиональное музыкальное образование в Молдове: прошлое и настоящее*. Кишинев: МГК им. Г. Музическу, 1990. с. 15-21. // Sharov V. O professional'nom obuchenii igre na baiane-akkordeone v Moldavii. V: *Professionalnoe muzykalnoe obrazovanie v Moldove: proshloe i nastoiashshee*. Kishinev: MGK im. G. Muzichesku, 1990, s. 15-21.



Vasile GRECU

## ARTA PIANISTICĂ BASARABEANĂ LA CONFLUENȚA SECOLELOR XIX-XX

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.05>

### Rezumat

#### Arta pianistică basarabeană la confluența secolelor XIX-XX

Viața muzicală din Basarabia de la sfârșitul sec. XIX — începutul sec. XX se intensifică datorită activității artistice a unor muzicieni-profesioniști cu studii la conservatoarele din Rusia și din Europa occidentală, astfel creându-se standarde de educație muzicală și de măiestrie interpretativă, cu impact semnificativ asupra pregătirii profesionale a pianiștilor. La Chișinău, apar primele instituții muzicale: M. Voloșinovskaia, care studiasse la Viena, a deschis o școală particulară în anul 1891. Anterior, în 1890, o școală de muzică, accesibilă pentru toate clasele sociale a fost deschisă la inițiativa lui Vasile Gutor, născut la Chișinău, absolvent al Conservatorului din Sankt-Petersburg, clasa de violoncel a profesorului K. Davâdov. Totodată se manifestă premise ale școlii componistice naționale, primele lucrări pentru pian fiind realizate în stilul și formele școlilor occidentale, adaptate la stratul sonor oral autohton. Ca urmare a adaptării, valorificării folclorului muzical, se dezvoltă în arealul basarabean muzica profesionistă.

**Cuvinte cheie:** geneză, evoluție, arta pianistică, cultura muzicală, literatură muzicală.

### Summary

#### Bessarabian piano art at the confluence of the XIX-XX centuries

Since the end of the XIX century — beginning of the XX century, the musical life in Bessarabia is being intensified due to the artistic activity of some professional musicians with studies at Russian and Western European conservatories, thus creating standards of musical education and interpretive mastery with a significant impact on the professional training of pianists. The first musical institutions appear: M. Voloshinovskaya, who had studied in Vienna, opened a private school in 1891 in Chisinau. Previously, in 1890, a music school, accessible to all social classes, was opened at the initiative of Vasile Gutor, born in Chișinău and having graduated from the Saint Petersburg Conservatory in Professor K. Davydov's cello class. At the same time, premises of the national school of composition are manifested; the first works for piano being made in the style and forms of Western schools adapted to the native oral sound stratum. As a result of the adaptation and the valorization of musical folklore, professional music is being developed in the Bessarabian area.

**Key words:** genesis, evolution, piano art, musical culture, musical literature.

În formarea și dezvoltarea culturii muzicale naționale profesioniste Basarabia a parcurs o cale lungă și anevoioasă. Până în anii '90 ai secolului al XIX-lea, în spațiul cultural est-prutean nu au existat așezăminte muzicale speciale instituționalizate. Instruirea muzicală se făcea, în principal, în casele protipendadei, totuși existau două forme de educație muzicală: lecții particulare și predarea muzicii în instituții de învățământ general. Premisele pentru fondarea unor asemenea așezăminte de învățământ în spațiul basarabean sunt create la începutul secolului al XX-lea.

Asemenea premise constituie, de exemplu, sosirea în Țările Române, în acea perioadă, a numeroșilor muzicieni străini, fapt ce sporește interesul localnicilor pentru artă, ei fiind astfel

familiarizați cu muzica „evropenească” în incinta saloanelor particulare și a sălilor publice. Totodată, de aprecierea publicului se bucurau pianistele Smaranda Șaptesate, Eufrosina Lătescu, Elena Asachi, harpistele Ermiona Asachi și Săftica Palade, precum și numeroși artiști străini, care întreprind turnee artistice în Moldova. În casele familiilor din clasa de mijloc răsuna muzica instrumentală, interpretată la pian, chitară și harpă.

Dintre muzicienii stabiliți temporar la Iași, mai cunoscuți erau: J. Herfner, Fr. Rouschitzki, Fr. S. Caudella, E. Teyber și H. Ehrlich, instrumentiști, profesori și compozitori, care au activat în diferite formații orchestrale, cu un număr restrâns de participanți. Din instrumentiștii și cântăreții europeni care au evoluat în țara noastră, în prima jumătate

a secolului al XIX-lea, consemnați de T. T. Burada și O. L. Cosma în lucrările lor, vom aminti numele unor virtuozii ai timpului, precum pianistii: Ferenz Liszt, care realizează un turneu în anul 1847, evoluând la București și Iași, Sigismund Thalberg a cântat la București în 1852, Sofia Bohrer, eleva lui Ferenz Liszt — la Timișoara și Iași în anul 1847, Seymour Shiff — la Iași în 1847, Leopold Meyer — în orașe din Transilvania, la București și Iași în 1842. Activitățile cultural-artistice din perioada respectivă pun început bun în sensul racordării noastre la viața muzicală europeană, inclusiv arta pianistică [6]. Totodată, prin extinderea influenței artei apusene în domeniul învățământului, al vieții de concert, spectacolelor teatrale, însoțite de muzică, se făuresc primele creații autohtone de tip european.

În prima jumătate a sec. al XIX-lea, se desfășoară diverse activități artistice, în pensionul de fete condus de soții Germont din Iași, se învața muzica — pianul și canto; în pensiunile ieșene, conduse de Godvala și Cuculi, se ofereau copiilor din familii nobile cursuri de pian, harpă și chitară, spectacolele tinerilor fiind acompaniate de taraful lăutarilor Angheluță și Barbu Lăutarul. În pensionul vornicului T. Burada „pension pentru nobile demoazele” (1831) se studia pianul, chitara și canto.

În anul 1836 este întemeiat Conservatorul Filarmonic-Dramatic de la Iași, în cadrul căruia elevii susțineau diferite spectacole de teatru cu muzică. S-a păstrat vodevilul *Contrabandul*, scris de compozitoarea Elena Asachi-Teyber (vieneza Elena Teyber, în anul 1817 a activat ca profesoară de pian, canto și chitară în familia prințului Mihail Sturza, iar Francisc Serafim Caudella ca profesor de pian la Costăchel Sturza, primul ministru al domnitorului Mihail Sturza). Primul spectacol de operă a fost realizat tot de elevii acestei școli (opera *Norma* de Bellini, în limba română, anul 1838). Spectacolele elevilor Conservatorului au făcut concurență trupelor de operă ale interpretilor străini, fiind preferate în cercurile mondene, care, manifestând dispreț față de producțiile artistice românești, au recurs la închiderea școlilor din Iași și București [6].

Până în anii '70, în Basarabia erau guvernanți și guvernante, care locuiau în casele nobililor pe post de semi-curteni, care predau copiilor acestora limbile străine, desenul și muzica. Mai târziu, a apărut un nou tip de profesor de muzică, care, pe de o parte, lucra într-o instituție de învățământ și

participa activ în viața muzicală a orașului, iar, pe de altă parte, susținea lecții particulare de canto, pian sau alte instrumente muzicale.

Mugurii școlii componistice naționale, care apar în prima jumătate a secolului al XIX-lea, aduc și primele lucrări pentru pian, realizate în stilul și formele școlilor occidentale, adaptate la stratul sonor oral autohton. Ne referim la creația lui J. Herfner (*Potpuriu pentru pian*), a fraților Lemisch (*Potpuriu pentru pian pe cântece moldave*), a lui C. Miculi (*Hora în Moldova pentru pian*) ș.a.

Preocupările pentru promovarea artei pianistice au fost stimulate de compozitorii străini, care, atrași de muzica noastră etnică, o valorifică în creații, precum *42 de cântece moldovenești, valahe, grecești, turcești* în aranjament de pian de Fr. Rouschitzki, *Rapsodia Română* de Fr. Liszt, *Improvizații pe teme moldovenești* de A. Rubinstein, *Fantezie și variațiuni pentru pian și orchestră* (în care a inclus un cântec de dor și o horă) de S. Neslern ș.a. [6].

Culegerea lui Fr. Rouschitzki, publicată în anul 1834 la Iași în Tipografia „Albinei românești” sub conducerea lui Gheorghe Asachi, a fost dedicată generalului Pavel Kiseliiov, care a susținut proiectul de creare a școlilor generale în Cnezațele Dunărene [2, pp. 67-76]. În aceste școli, disciplinele de studiu se predau în limba română. În culegerea respectivă a fost inclus și „Cântecul Zemfirei”, pe care A. Pușkin l-a introdus în poemul „Țigani”.

Primul muzician, care ridică folclorul muzical la nivelul muzicii culte, introducând-o în circuitul european, a fost Carol Miculi (1821—1897) — compozitor, pianist, dirijor și muzicolog. Elev al compozitorilor Franz Kolberg și Frédéric Chopin, care, a devenit ulterior și redactor muzical al creației lui Fr. Chopin, C. Miculi — figură notorie în arta pianistică europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în anii 1848—1858 a întreprins numeroase turnee într-un șir de țări europene, confirmându-și virtuțile de iscusit interpret al operei lui Chopin, incluzând în programele sale de concert prelucrări ale muzicii folclorice. Prelucrările sale muzicale au fost interpretate cu mare pasiune la numeroasele serate muzicale.

Contribuția lui Miculi, prin valorificarea propriilor prelucrări de folclor, este deosebit de importantă. Cele patru *Caiete de melodii populare*, alcătuite de el, conțin 48 de melodii dedicate — după moda vremii, unor persoane de sex feminin, ce proveneau din rândurile marilor familii de

boieri. În această colecție, compozitorul include melodii variate ca gen: doine, hore și chiar cântece de proveniență cultă, cu caracter de optimism, muzicianul însă păstrându-le autenticitatea fiecărei melodii în parte.

Ca urmare a adaptării și dezvoltării folclorului muzical, acesta este valorificat în muzica profesionistă. Totodată, folclorul muzical național este introdus în circuitul artistic european.

Bunăoară, concertul, susținut de orchestra dirijată de Johann Strauss în sala Momolo din București, s-a încheiat cu suita *Ecouri din Valahia*, inspirată din folclorul românesc. Bernhard Romberg a improvizat pe melodia cântecului moldovenesc *Mititica*, folosită, apoi, alături de alte teme valahe, la compunerea unui *Capriciu pentru violoncel* [6].

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea „se accentuează contactul publicului basarabean cu muzica europeană. Relațiile cu muzicienii, școala și tradițiile din importante centre culturale au avut un impact benefic asupra vieții artistice din acest spațiu. Mulți tineri moldoveni din stânga Prutului pleacă la studii peste hotare, afirmându-se ulterior ca muzicieni de notorietate atât în țară, cât și în străinătate” [4, p. 16].

Tot în această perioadă apar prelucrările pentru pian ale lui V. Fidmann și ale lui A. Hlebovski, creații ce reprezintă lucrări muzicale originale cu denumiri, precum *Steaua, Dorul, Noaptea vine — noaptea trece, Adio, patrie, Carnavalul din Chișinău* ș.a. În aceste creații au fost utilizate diferite tehnici pianistice și limbaj muzical cu elemente de folclor [1, p. 21].

Odată cu valorificarea și interpretarea folclorului național, cu stilul specific ce îl caracterizează, s-au creat condiții pentru punerea temeliei muzicale a artei componistice basarabene, aceasta devenind un element stimulator pentru formarea artei pianistice din Basarabia. Lucrările construite în baza melosului folcloric denotă un bogat și interesant set de tehnici și mijloace de expresie, specifice muzicii naționale, fapt ce a influențat considerabil evoluția muzicală și arta pianistică din stânga Prutului.

Un rol important în evoluția culturii muzicale naționale, l-a avut teatrul, așa cum activitățile desfășurate în cadrul acestuia au contribuit la formarea gustului artistic al publicului. La Chișinău vin cu reprezentații teatrale (dramatice, lirice și de balet) trupe franceze (colectivul de dramă, operă și operetă al fraților Foureaux), italiene (de balet),

germane (trupa de dramă și balet, cea de operetă a baronesei Frisch), rusești (grupurile artistice ale lui Erohin, Babanin, Rekalovski, Gagarin, Sokolov). Spectacole de artă dramatică prezintă în capitala provinciei trupa din Iași, aflată sub îndrumarea lui Matei Millo [1, p. 8].

În viața muzicală chișinăuieană se practica concertul sub formă de recital vocal-instrumental sau serată muzicală. La început, concertul se împletea cu spectacolul teatral, în antracte se putea audia totodată piese simfonice, concerte, arii, duete. Mai târziu, concertele au devenit independente, educând gustul publicului, totodată prin educația frumosului contribuind la formarea personalităților armonioase și echilibrate, conturând identitatea cultural-spirituală și dezvoltând sensibilitatea și receptivitatea fiecăreia în parte în raport cu lumea. Din perspectivă estetică, o astfel de formare are menirea de a sensibiliza frumosul, a dezvolta capacitățile perceptive și receptive care presupun deschideri către forme și ipostaze estetice ș.a.

Odată cu deschiderea a noi instituții de învățământ cu profil muzical-artistice, interesul pentru pian a sporit simțitor în spațiul cultural din regiune. Primele școli de muzică apărute în stânga Prutului s-au afirmat nu doar prin arta componistică, ci și prin cea interpretativă și pedagogică. Alături de renumitele școli pianistice, vieneză, a lui C. Czerny, și cea londoneză, a lui M. Clementi, dar și de școlile din Franța (Paris) și Germania (Berlin și Leipzig), care, la hotarul dintre cele două secole, deveniseră centre importante ale înnoirii muzicii pianistice și, totodată, puncte de atracție pentru numeroșii pianiști-peregrini ce veneau să-și facă stagiile în instituțiile respective, unde ulterior au mers și absolvenți din Basarabia.

M. Voloșinskaia (Voloșinovskaia), care studiasse la Viena, după revenirea sa la Chișinău în anul 1891, a deschis o școală particulară, iar mai târziu, în 1898, în baza acestei școli a fost fondată școala particulară a lui N. Prokin, absolvent al Conservatorului din Sankt Petersburg. Însă, din cauza unor lipsuri financiare, severe, aceste școli au avut o existență foarte scurtă.

Anterior, în anul 1890, la inițiativa lui Vasile Gutor, născut la Chișinău în 1864, absolvent al Conservatorului din Sankt Petersburg în clasa de violoncel a lui K. Davâdov, a fost deschisă o școală de muzică accesibilă pentru toate clasele sociale, în care se preda pianul. Însă și această binevenită inițiativă nu a avut nici un sprijin din partea

autorităților. Din lipsa de susținere financiară instituția respectivă a existat doar trei ani. Peste puțin timp, V. Gutor a deschis și cea de a doua școală de muzică, activitatea căreia a durat mai mult timp — din 15 august 1900 până în perioada anului 1907 [3, pp. 60, 65].

Către sfârșitul ultimului deceniu al sec. al XIX-lea, odată cu venirea la Chișinău a lui Vladimir Rebikov, compozitor rus cu studii muzicale la Berlin, viața muzicală din Basarabia se înviorază, iar odată cu aceasta se deschid noi instituții de învățământ cu profil muzical-artistic. La 1 septembrie anul 1899, el devine director al claselor de muzică, deschise pe lângă Societatea „Armonia”. Peste un an, la 1 septembrie anul 1900, aceste clase de muzică au fost transformate și redenumite: mai întâi în Școala de Muzică, mai apoi, din anul 1919 până în anul 1936, în Conservator, fondat inițial cu denumirea Conservator de Muzică și Artă Dramatică, iar din anul 1928, redenumit cu titulatura Conservator „Unirii” [1, pp. 24-27, 39; 3, pp. 59-69].

Pe parcursul activității sale, Conservatorul „Unirii” a avut capacitatea de a fi reprezentat de un colectiv didactic impresionant și onorabil, prin competența și profesionalismul lui promovând valori estetice, moral-intelectuale și culturale. Pe lângă concertele organizate în incinta *alma mater*, studenții instituției erau participanți activi și la evenimentele publice, precum și la serate, în sălile festive ale cluburilor și ale primăriilor din orașe și alte localități din Basarabia.

Așadar, începând cu anul 1918 și până în anul 1940, la Chișinău funcționau trei conservatoare private:

- Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică, anii de activitate 1919—1936, fondat în anul 1919 — ca și Conservator Popular Moldovenesc, iar din anul 1928, devenit Conservatorul „Unirii”, care a fost reorganizat și redenumit pe parcurs de câteva ori;
- Conservatorul Municipal, anii de activitate 1936—1940;
- Conservatorul Național, anii de activitate 1925—1940 [1, pp. 39-48; 3, pp. 77-95].

Totodată, în întreaga provincie funcționau școli de canto, clase private de muzică și diferite asociații de creație.

Este firesc să fie menționate numele notorii ale artei pianistice, activitatea cărora a sporit eficiența relațiilor interculturale europene. Printre cele mai de văză și remarcabile personalități, care

se implică activ în viața cultural-artistică din Basarabia, la confluența secolelor XIX-XX, când arta sonoră, inclusiv cea de pian, își caută drumul spre afirmare, am putea distinge mai mulți reprezentanți ai școlii pianistice din partea estică a Moldovei și anume: Antonina Stadnițki, participantă la cursurile de măiestrie superioară, organizate în Elveția de Ferruccio Busoni (septembrie 1910). Drept urmare, A. Stadnițki a devenit promotoare a culturii și artei pianistice, fertilizând viața spirituală din Basarabia. În decursul activității sale, ea a colaborat cu Florica Musicescu — fiica lui Gavriil Musicescu (eleva lui R. Teichmüller) și cu absolvenții Conservatorului din Sankt Petersburg, în special cu pianistii Iu. Guz, K. Fainștein, M. Dailis, E. Sârbu, L. Volskaia și Z. Boldur, violonistul N. Vilik, violoncelistul Gr. Iațentkovski, compozitorul N. Boicenco, cu care a stabilit relații de colaborare încă în anii de studii la Sankt Petersburg, fapt ce a contribuit la succesele ei în cariera pianistică [5, pp. 307-308].

Succesorul lui Leopold Godowsky în cadrul „Școlii de măiestrie a artei pianistice” pe lângă Academia de Muzică din Viena a fost Iuliu Guz. Printre discipolii lui Iu. Guz, așa numiții pianiști ai generației tinere, care au absolvit instituții de peste hotare și s-au întors acasă, desfășurând mai apoi o vastă activitate concertistică, se numără: Litvin, Ilnițkaia, Kantorovich-Dumitrescu, Yarosevici. În perioada respectivă și-au desfășurat activitatea și alți pianiști reprezentativi precum, pianistul-compozitor V. Seroținski, J. Gorra, F. Kridlo, R. Weirich, R. Deil, G. Biber-Galperin ș.a.

Elevul clasei de pian a lui Iuliu Guz, Ștefan Neaga, considerat unul din fondatorii școlii componistice moldovenești, absolvent al Academiei Regale de Muzică și Arte Dramatice din București și al „Ecole normale de musique” din Paris, pe drept cuvânt poate fi numit unul din fondatorii repertoriului didactic pentru pian.

### Concluzii

Prin prisma evenimentelor din perioada menționată, în viața culturală se manifestă tendința de integrare a artei muzicale locale în circuitul artistic european. Datorită activității artistice a unor muzicieni-profesioniști cu studii la conservatoarele din Rusia și Europa occidentală, viața muzicală din Basarabia s-a intensificat simțitor, creând standarde de educație muzicală și de măiestrie interpretativă, cu impact semnificativ asupra pregătirii profesionale a pianistilor.

**Referințe bibliografice**

1. Boldur A. *Muzica în Basarabia. Schiță istorică*. București: Marvan, S.A.R., 1940.
2. Cosma O. L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. III. București: Editura Muzicală, 1975.
3. Ciacovschi-Mereșanu G. *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
4. Ghilaș V. „Istoria muzicii basarabene” în sintezele lui Alexandru Boldur. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale*. Muzică, Teatru, Cinema. Serie nouă. Vol. XXVI, nr. 2, 2017, pp. 14-18.
5. Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII-1 половина XX в.). Кишинев: Б. и., 2008. // Moldavsko-russkie vzaimosviazi v iskusstve v litsah i personaliakh (XVIII-1 polovina XX v.). Kishinev: B. i., 2008.
6. Cultura muzicală românească în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Disponibil: <https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/cultura-muzicala-romaneasca-in-prima-jumatate-a-secolului-al-xix-lea/> (accesat pe 29.10.2022).

## DISCURSURILE MUZICALE CULTURAL DISTINCTE ÎN NOILE ȘCOLI COMPOSITICE DE LA SFÂRȘITUL SEC. AL XIX-LEA — ÎNCEPUTUL SEC. XX

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.06>

### Rezumat

#### Discursurile muzicale cultural distincte în noile școli compositice de la sfârșitul sec. al XIX-lea — începutul sec. XX

În prezentul articol se analizează co-raportarea conceptelor muzică — identitate, în care muzica se pretează drept unul dintre elementele-cheie a identității, deoarece oferă, o percepere a sinelui, dar și a colectivității. Conceptul de identitate muzicală a fost focusul principal în crearea școlilor muzicale naționale noi (Europa de Est). Creația compositivă muzicală care tindea să întruchipeze tradiția a servit ca o resursă culturală puternică pentru naționalism încă din secolul al XIX-lea. Vectorul compositiv era îndreptat, pe de o parte de a ieși din criza curentului muzicii romantice, iar pe de altă parte de a consolida noile școli naționale în statele din Europa de Est, unde cultura muzicală academică era la o etapă relativ tânără.

În criza postromantică apelarea la formule de sorginte folclorică a adus un suflu nou, diversificând limbajul muzical și mijloacele de expresie, întru afirmarea unor popoare și culturi muzicale (Polonia, Ungaria, Cehia, Bulgaria, România) etc.

Noile state, aflate anterior sub influența marilor imperii, s-au distanțat, oarecum, de cultura muzicală occidentală, fapt care a permis, pe de o parte, crearea școlilor naționale și păstrarea tradițiilor în condițiile de schimbări esențiale în compositivă europeană, paneuropeană și mondială.

**Cuvinte-cheie:** identitate culturală, identitate cultural-muzicală, noile școli muzicale naționale, Europa Centrală, Europa de Est, imperialism, imperialism cultural.

### Summary

#### The culturally distinct musical discourses in the new compositional schools of the late XIX century — beginning of the XX century

In this article is analyzed the correlation of the concepts of music and identity is analyzed, in which music lends itself as one of the key elements of identity, because it offers a perception of the self, but also of the collective. The concept of musical identity was the main focus in the creation of new national musical schools (Eastern Europe). Musical compositional creation that tended to embody tradition has served as a powerful cultural resource for nationalism since the 19th century. The compositional vector was directed, on the one hand, to get out of the crisis of the romantic music trend, and on the other hand, to strengthen the new national schools in the states of Eastern Europe, where the academic musical culture was at a relatively young stage.

In the post-romantic crisis, the appeal to formulas of folklore origin brought a new breath, diversifying the musical language and the means of expression, in order to affirm musical cultures (Poland, Hungary, Czech Republic, Bulgaria, Romania), etc.

The new states, previously under the influence of the great empires, distanced themselves somewhat from Western musical culture, a fact that allowed, on the one hand, the creation of national schools and the preservation of traditions in the conditions of essential changes in European, pan-European and world composition.

**Keywords:** cultural identity, cultural-musical identity, the new national musical schools, Central Europe, Eastern Europe, imperialism, cultural imperialism.

Analizând co-raportarea a conceptelor muzică — identitate, muzica se pretează drept unul dintre elementele-cheie a identității, deoarece oferă, o percepere a sinelui, dar și a colectivității. Conceptul de identitate constă în discursul de auto-definire în contexte culturale ale sinelui colec-

tiv în relație cu celălalt. Din punct de vedere a proceselor sociale — diverse grupuri cultural-sociale ajung să se recunoască (identifice) drept grupuri, după anumite interese, prin conturarea elementelor identității și diferențelor prin intermediul activităților culturale, respectiv și prin muzică.

În accepțiunea generală identitatea culturală se conturează prin: 1). delimitare teritorială, 2). limba vorbită; 3). obiceiuri străvechi; 4). valori religioase.

Identitatea culturală, în același timp, se recunoaște în arii mari civilizaționale istorice precum muzica europeană de Vest, și sau Est, muzica americană sau din Orientul Apropiat etc.

Depășind sfera fundamentalismelor menționate identitățile se construiesc mai curând în jurul comunităților ce-și dezvoltă un discurs, o narațiune proprie.

Conceptul de identitate culturală, este deseori tratat în contextul unor semne identitare legate de tradiție, națiune, folclor, etnie etc.

În Europa Occidentală, identitatea este una plurală, diverse crizele, șomajul, imigrația având un impact asupra constructului identitar. În Europa Centrală și de Est, însă, apelul la naționalism a fost o expresie a realității ce a condus către construirea și consolidarea unor identități culturale.

În secolul al XVIII-lea cultura a fost tratată drept o „esență” a popoarelor; fiecare popor având „propria sa cultură” — manifest care va prinde teme în Franța, în Epoca Iluminismului. În secolul al XIX-lea are loc această mutație privind conceptul culturii îndreptat spre vectorul identitar — în mai multe societăți sunt, deci mai multe culturi. Aserțiunea în cauză a identității culturale direcționează o percepere a acesteia drept „esență națională”.

Creația componistică care relevă tradiția a servit drept resursă pentru naționalism încă din secolul al XIX-lea. Astfel, în contextul mișcărilor naționale de la sf. secolului al XIX-lea au apărut noile școli naționale, creația componistică integrând în curentul general romantic:

1. în planul sintactic, al limbajului muzical — diverse inflexiuni folclorice.

2. în planul semantic, al tematicii abordate — subiecte istorice și literare ce țin de origini culturale, legende, povestiri, a zonelor din care provin.

Creațiile muzicale de diferit gen articulează amintirile istorice, legendele, simbolurile și tradițiile oamenilor. Promovarea unui limbaj muzical cu colorit național, apelarea la diverse motive sau lexeme folclorice, quasi-folclorice și stilizări, avea menirea pe de o parte de a ieși din criza curentului muzicii romantice, iar pe de altă parte de a consolida noile școli naționale în statele din Europa de Est, unde cultura muzicală academică, componistica, era la o etapă relativ tânără — Bulgaria, Ser-

bia, Cehia, Slovacia, Ungaria, Polonia, România. Asemenea procese și tendințe de formare a unei direcții naționale, romantice fiind caracteristice componisticii moldovenești din secolul XX.

Un factor cardinal în conturarea specificității identitare cultural-muzicale a acestei zone este imperialismul, care a servit drept un pivot de anihilare a proceselor de formare a culturii proprii (academice, profesioniste) în țările Est-Europene.

Formarea școlilor naționale de componistică Est-Europene a survenit drept reacție și la supraîncărcarea discursului muzical postromantic Vest-European, și drept rezultat a negării acestuia de principiile „atonalității” Schonberg-iene. Totodată, în opoziție cu „destrămarea” legilor tonalului, noile școli componistice în mișcările naționale tindeau să păstreze acele însemne identitare caracteristice fiecărei culturi în parte, constituind acele elemente distinctive și narațiuni ale școlilor componistice.

Afirmarea identității în culturile muzicale naționale, în componistica Est-Europeană și Centrală, a impulsionat formarea școlilor componistice ce se bazau pe principiile explorării tradiției, a specificității local-regionale, în scopul consolidării muzicii naționale și a creării muzicii academice. Sinteza resurselor folclorice și a curentului european muzical a fost înfăptuită de compozitorii Zoltán Kodály și Béla Bartók (Ungaria), Leoš Janaček, Bohuslav Jan Martinů, Alois Haba (Cehia), Karl Szymanowski (Polonia), George Enescu (România) ș.a.

Creația componistică a noilor școli naționale cuprinde diverse forme și genuri muzicale, dând exemple de: sonate, concerte, simfonii, rapsodii, variațiuni, opere și balet, dar mai cu seamă suite simfonice caracterizate printr-un suflu pitoresc, de reprezentare a specificității local-zonale. Acest proces de *re/inventare a tradiției* a permis depășirea granițelor locale, sincronizarea la tendințele europene, în același timp păstrând autenticitatea identității culturale proprii, și integrarea în curentul universal muzical.

Pornind de la simfonizarea dansurilor populare și rapsodizarea cântecelor populare, compozitorii reprezentanți ai școlilor noi componistice din Europa de Est și Centrală, asimilând inovațiile curentului muzicii universale (Europei de Vest) și-au făurit un stil propriu fundamentat pe creația populară și pe procedeele muzicii moderne.

În primele decenii ale secolului XX — Béla Bartók compune *Rapsodia I pentru pian și orches-*

tră (1904), poemul simfonic *Kossuth* (1904) *Suita I pentru orchestră* (1905), numeroase Cântece și *Dansuri* maghiare, transilvănene, românești în diversă componentă, Zoltan Kodály creează *Dansurile din Galanta*, *Dansurile secuiești din Mureș*, cehul Leoš Janáček compune *Dansurile din Lassko pentru orchestră*, *Suita pentru orchestră de coarde*, *Variațiunile pentru pian* (1911), *Balada Blanik* (1920), Karl Szymanowski apelând la folclorul polonez, mai cu seamă după Primul Război Mondial, utilizează procedeul de citat în *Cântece rituale*, *Recviem țărănesc*, *Cântece din Kurpie*, *Cinci cântece din Slopievnie*, *20 de Mazurci pentru pian* (1920), baletul *Harnasie* (1931).

Probabil două dintre momente definitorii în istoria muzicii moderniste de la început de secol sunt:

1. premiera în 1913 a baletului *Le Sacre du printemps*, a compozitorului rus I. Stravinski, la zilele baletului rus de la Paris, și
2. premiera *Cvartetului de coarde Nr. 2, Opus 10* a compozitorului austriac A. Schoenberg în același an.

Dacă *Le Sacre* fuzionează în mod fauve (dar încă tonal) tendințe stilistice de neoclasicism cu cele de folclorism, neoprimitivism/neobarbarism, *Cvartetul* Schoenbergian, în special mișcările unde este adăugată voce — este considerat momentul când muzica a ajuns cert la o „atonalitate”, prin resimțirea inutilității centrului tonal în jurul căruia se constituie întreaga construcție.

În timp ce compozitorii explorează resursele tonalității lărgite, a politonalității, dar oricum în limitele tonalului, în Germania A. Schoenberg a perturbat legile armoniei clădite de veacuri revoluționând limbajul muzical, abolind ierarhia sistemului tonal-funcțional în favoarea atonalității libere (pantonalității). În primele decenii ale secolului al XX-lea, A. Schoenberg scrie al său *Harmonielehre* (1910), compune *Pierrot lunaire* (1912) punând bazele serialismului (1923) și întemeiază Noua Școală Vineză (în alte surse — a Doua Școală Vineză [a se vedea 8, pp.169-172]).

În același an, 1913 vede lumina tiparului manifestul futurist a lui L. Russolo „L'Art des bruits”, care se preocupă de lărgirea dimensiunii sunetului, propunând varietății timbrale instrumentale a orchestrei — o varietate de zgomote, sistematizate în 6 categorii de zgomote a orchestrei futuriste:

Juxtapunerea cu tradiția (emanciparea disonanței, lipsa centrelor tonale versus fundamentarea pe tradiție (a discursului tonal dezvoltat în

școlile noi naționale componistice) este aspectul definitoriu al Noii Școli Vieneze, care în tendința de a făuri o identitate proprie, a răsturnat canoanele discursului muzical propunând o nouă narațiune, care va governa și va influența prima jumătate a secolului al XX-lea spațiul panEuropean.

Noua Școală Vineză a realizat o turnură în cursul dezvoltării muzicii europene, prin *noul limbaj*, zis *noul clasicism*, practic trasând acea linie de departajare/demarcare (dodecafonică) în componistica secolului al XX-lea pentru compozitorii care urmăreau atașarea de tradiție sau formau o opoziție cu aceasta (Bartok, Stravinski, Debussy).

H. Lachenmann plasează în opoziție contradicția și identitatea, aceasta din urmă căpătând conotații negative, deoarece „sarcina sa este de a confirma în continuare acel lucru cu care suntem deja familiarizați”. Preferința pentru identitate, în opinia compozitorului, caracterizează publicul burghez: „Pentru societatea noastră arta este un mijloc de identificare. Contradicțiile nu trebuie înțelese, ci criticate” [5, pp. 261-262].

În anii '20-'30, în timp ce compozitorul rus D. Șostakoviici compune primele sale 6 simfonii, chiar și sub presiunea ideologiei socialismului realist (după anii '30), fiind învinuit de formalism și tendințe antipopulare — francezul Edgar Varèse stabilit în Franța și emigrând în SUA în anii 30, susține ideea că muzica nu ar trebui să se reducă la instrumentele muzicale existente, explorează estetica bruitistă, experimentează cu zgomotul, și evită tonurile de o sunare concretă, procedee de pionierat în direcția *muzicii concrete* și *electronice*. Utilizează instrumente neconvenționale și bandă — *Hyperprisme* (1923), pentru suflători, percuție, sirene, răget de leu, celebra Ionizare compusă în Paris, unde practic sunetele nu au o înălțime fixă (1931, pentru 35 instrumente de percuție, clopote, două sirene, clustere, cantata *Ecuatorial*, pentru 21 de instrumente de percuție și unde Martenot (1932—1934).

Fuzionarea limbajului muzical din Europa Centrală cu cel al componisticii Est-Europene care tindea să păstreze o anumită autenticitate și identitate, pe parcurs a început să se estompeze, datorită extinderii, globalizării, influențelor stilistice pe plan paneuropean totodată cu includerea în discursul muzical a noi exprimări și resurse sonore.

Din perspectivă istorică, începutul secolului al XX-lea prezintă un punct de cotitură în care preconcepțiile lăsate de moștenirea dogmatică a



teoriei muzicale din secolele XVIII și XIX, nu mai reprezintă principii fundamentale imuabile.

Afluxul de inovații și negarea limbajului tradițional, anihilarea tonalului (a- tonalitatea, a- tematismul, anti-arta, anti- estetica) bruitismul, do-decafonie, treptat au estompat/înlăturat specificul național prin rigorile noi stabilite.

Principalul argument în abandonarea resurselor folclorice, având un fundament tonal/modal/instrumental concret, fiind în epuizarea resurselor tonalității, temperării, și a mijloacelor de expresie și de emisie sonoră încă de la debutul secolului al XX-lea.

Relația și co/raportarea național-universal în secolul XX — prima jumătate se întemeiază pe configurarea noilor stiluri de creație și spirite de investigare, fie reevaluare fie de inovare, în orientările principale muzicale din acest secol — a materialului sonor bazat pe totalul cromatic (serialismul), sau pe sorginta folclorică (școlile naționale, sau și Stravinski), în baza unor epoci trecute (neoclasicismul).

Constituirea și menținerea unei identități culturale, și deci muzicale, în statele din Europa de Est s-a dovedit a fi o provocare extrem de dificilă, în condițiile multisekulare ale imperialismului cultural — Imperiul Habsburgic, Otoman, Țarist.

„Imperialismul este cucerirea și controlul unei țări de către o țară mai puternică. Imperialismul cultural semnifică dimensiunile procesului care depășesc exploatarea economică sau forța militară. În istoria colonialismului, (adică, forma imperialismului în care guvernul coloniei este condus direct de străini), sistemele educaționale și media din multe țări din lumea a treia au fost înființate ca replici ale celor din Marea Britanie, Franța sau Statele Unite și își poartă valorile. Publicitatea a făcut incursiuni suplimentare, la fel ca și stilurile arhitecturale și de modă. Subtil, dar puternic, a fost adesea insinuat mesajul că culturile occidentale sunt superioare culturilor lumii a treia [1, p. 482].

*Imperialismul cultural* a fost impus de marile puteri coloniale. Continuând ideile lui Foucault, criticul E. Said susține că imperialismul colonial a lăsat o moștenire culturală popoarelor colonizate (anterior), care se regăsește în civilizațiile lor contemporane, astfel, imperialismul cultural are o influență puternică în sistemele internaționale de putere” [6, p. 221].

La celălalt pol, drept rezistență identitară a statelor (post)coloniale se fundamentează academismul folcloric.

*Academismul folcloric*, definit de Zeno Vancea, afirmat încă din romantism în perimetrul școlilor muzicale naționale — se dovedește a fi majoritar reprezentat în acea perioadă în creația componistică din arealul românesc. „Depășindu-și calitatea empirică sub care debutase în componistica românească a secolului al XIX-lea, el își făurise și consolidase, pe măsura progresului tehnic în creație și a lărgirii orizontului profesional al creatorilor, o platformă teoretică. Dacă pe planul creației academismul folcloric se cantonase înainte de 1920 în soluții de compromis care nu izbuteau să rezolve acel conflict între forme academice și conținut inadapabil la aceste forme, ca atitudine ideologică, în schimb, el dobândise, în răstimpul a mai puțin de două decenii, un caracter mai permeabil și mai diferențiat și chiar, ceea ce e mai important, ...o conștiință a limitelor sale. Se evoluase de la utopia unirii cântecului popular la concepțiunea beethoveniană, genului rapsodic” [4, p. 23].

Problematika legată de crearea unei muzici naționale, conturată în primele decenii ale secolului XX în România, dar și în Republica Moldova a constituit soldarea unor eforturi de asimilare și valorificare atât în planul muzicii de orientare națională, cât și în planul contactelor cu muzica universală. Conectarea la experiența europeană atât a vechilor școli muzicale de tradiție veche și la tinerele școli componistice naționale este caracteristică fundamentării componisticii moldovenești din deceniile doi și trei ale secolului XX (E. Coca, Șt. Neaga, ulterior D. Gherșfeld ș.a.)

Aspirația spre universalitate condiționată de originalitatea națională pune bazele creației muzicale moldovenești în acest segment temporal. Se remarcă și direcțiile impresionismului francez, influențele Debussyste cu precădere fiind caracteristice creației componistice, pe lângă fundamentarea pe sorginta folclorului și variatele explorări ale potențialului folcloric, limbajul muzical elaborat bazându-se pe:

- modalism;
- rapsodizare, deduse din tezaurul folclorului;
- simfonizare, asimilarea stilurilor caracteristice clasicismului;
- influențe impresioniste; ceea ce a rezultat ulterior în
- îmbinarea elementelor folclorice cu cele impresioniste.

Generalizând, convingerea esențială din perioada avizată pe care se fundamentează devenirea unei școli/muzici naționale Est-Europene fiind în

considerarea folclorului drept re/generator al artei muzicale academice. Acestea aflându-și existența pe un palier îngust între tendința de „hibridizare” a formelor de gândire și creație și tendința de „omogenizare” a reprezentărilor în scopul supraviețuirii identității postimperialiste.

### Referințe bibliografice

1. Downing J., Mohammadi A., Sreberny-Mohammadi A. Questioning the media: a critical introduction (2, illustrated ed.). California: Sage Publication, 1995.
2. Foucault M. Truth and power. În: C. Gordon (ed.), *Power/Knowledge*, New York: Pantheon, 1980, pp. 109-133.
3. Foucault M. Power and strategies. În: C. Gordon (ed.), *Power/Knowledge*, New York: Pantheon, 1980, pp. 134-145.
4. Firca Gh. Reflexe ale memoriei. București: Univers Enciclopedic, 1999.
5. Lachenmann H. On Schönberg. În: *Musik als existentielle Erfahrung* [“Music as Existential Experience”]. Writings 1966 — 1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004, pp. 261-262.
6. Said E. Culture and Imperialism. New York: Pantheon Books, 1993.
7. Schiller H. Communication and cultural domination. International Arts and Sciences Press, White Plains, Abingdon, Oxfordshire: Routledge, 1976.
8. Schoenberg A. National Music 1931. În: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. California: University of California Press, 1984, pp.169-172.

Ирина СИКОРСКАЯ

**МОЛДОВСКО-УКРАИНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ  
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ПОЛИЛОГА  
«УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.07>**Rezumat**

**Relațiile muzicale moldo-ucrainene în contextul polilogiei culturale a „Enciclopediei muzicale ucrainiene”**

Articolul prezintă conceptul studiului relațiilor muzicale ucrainene-străine în „Enciclopedia muzicii ucrainene”, care este publicată de Departamentul de Muzicologie și Etnomuzicologie al Institutului „M. Rylsky”, pe exemplul legăturilor muzicale moldo-ucrainene. Se cercetează direcțiile, pe care au fost sistematizate faptele. Una dintre componentele relației muzicale bogate și de lungă durată moldo-ucrainene este creativitatea compozitorului, care vizează îmbogățirea ambelor culturi. Trebuie subliniat faptul că, relațiile de creație ale figurilor ambelor culturi au fost dintotdeauna exclusiv prietenoase și bazate pe parteneriat. Desigur, dialogul de creație al artiștilor — atât direct, cât și indirect — a început cu mult înainte de oficializarea sa în 1937, prin lansarea filialei Uniunii Compozitorilor din Moldova în cadrul organizației din Odesa a Uniunii Compozitorilor din Ucraina. În secolul trecut, relațiile s-au concentrat, în principal, pe sfera educațională și pedagogică și au fost legate de numele lui I. Vorobchevici, G. Musicescu (Muzicenco) și M. Cazanli. Unul dintre aspectele dialogului creativ mediat este apelul către compozitorii ucraineni cu privire la tema moldovenească. În secolul al XIX-lea, ea s-a manifestat în *Memoariile pământului Moldovei*, op. 85 de J. Rukgaber, *48 de cântece populare românești* de C. Miculi. Același aspect este aprofundat de un apel la poezia națională, de exemplu, în romanțele de S. Vorobchevici, E. Mandicevski, bazate pe poeziile lui Vasile Alecsandri, Alexandru Vlahuță, Mihai Eminescu, George Coșbuc etc.

**Cuvinte-cheie:** Relații muzicale ucrainene externe, legături muzicale moldo-ucrainene, „Enciclopedia muzicii ucrainene”, A. Muha.

**Summary**

**Moldovan-Ukrainian musical relations in the context of the cultural polylogue of the “Ukrainian Musical Encyclopedia”**

The article presents the concept of the study of Ukrainian-foreign musical relations in the “Ukrainian Music Encyclopedia”, which is published by the Musicology and Ethnomusicology Department of the M. Rylsky Institute, on the example of Moldovan-Ukrainian musical connections. The directions, on which facts were systematized, are investigated. One of the components of the rich and long-lasting Moldovan-Ukrainian musical relationship is composer creativity, aimed at enriching both our cultures. It should be emphasized that the creative relations of figures of both cultures at all times were exclusively friendly and based on partnership. Of course, the creative dialogue of artists — both direct and indirect — began long before its formalizing in 1937 by launching the branch of the Union of Moldovan Composers within the Odessa organization of the Union of Composers of Ukraine. In the last century, the relations were concentrated mainly on the educational and pedagogical sphere and connected with the names of S. Vorobkevych, G. Muzychenko (Muzychescu), and M. Kazanli. One of the aspects of mediated creative dialogue is the appeal to Ukrainian composers concerning the Moldovan theme. In the XIX century, it was manifested in *The Memoirs of the land of Moldova*, op. 85, J. Rukgaber, *48 folk Romanian songs* by K. Mikuli. The same aspect is deepened by an appeal to national poetry, for instance, in the romances by S. Vorobkevych, E. Mandychevsky, based on the poems of V. Alecsandri, A. Vlahutse, M. Eminescu, G. Cosbuc, etc.

**Keywords:** Ukrainian-foreign musical relations, Moldovan-Ukrainian musical connections, “Ukrainian Music Encyclopedia”, A. Mucha.

Двадцать четвертого августа 2021 года Украина отметила 30-летие восстановления государственной независимости. В историческом измерении срок небольшой, но позволя-

ющий подвести некоторые итоги и проследить определенные тенденции. На протяжении последних трех десятилетий Украина все активнее интегрируется в мировое музыкальное

пространство. Несомненно факт, что украинская музыкальная культура, имеющая богатые традиции, сегодня отличается высоким уровнем конкурентности на мировой арене. Вместе с тем, история «горизонтальных» межкультурных отношений — также не менее продуктивна и весьма продолжительна. Очевидно, что развитие и интенсивность таких связей напрямую зависела от исторической эпохи, а также от ряда объективных и субъективных факторов.

Накануне провозглашения Независимости, в начале 1990-х годов (что по времени совпало с принятием Декларации о государственном суверенитете Украины) в отделе музыковедения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии имени Максима Рыльского Национальной академии наук Украины был разработан и поныне воплощается в жизнь проект «Украинская музыкальная энциклопедия» («УМЭ»). Автором идеи, всецело одобренной и поддержанной Президиумом НАН Украины, был тогдашний директор Института, академик Александр Костюк (1933—1999). Предполагалось создать первую в мире украино-центричную энциклопедию, где были бы представлены все аспекты и составляющие отечественной музыкальной культуры как в национальном, так и мировом контексте.

Составляя словарь будущих статей, редакционная коллегия главным образом руководствовалась вкладом персоналий и институций в украинскую культуру. Прежде всего — обращение к украинской тематике, использование украинских мотивов и т. п.; гастрольная деятельность; передача опыта, создание собственной школы в педагогике и т. д. В свою очередь, мы также стремились проследить и осветить творческий путь и достижения выходцев из Украины, ставших знаменитыми в других странах. Таким образом, из содержания отдельных статей, посвященных тем или иным персоналиям и институциям, можно почерпнуть определенные сведения о межкультурных музыкальных связях.

Первым комплексно исследовать украинско-зарубежный музыкальный полилог начал доктор искусствоведения, профессор Антон Иванович Муха (1928—2008), который возглавлял наш отдел с 2000-го года до смерти. В течение всей жизни он по крупицам собирал фактологию по связям украинских деятелей

музыкального искусства с внешним миром и вкладу иностранцев в украинскую музыкальную культуру. Впоследствии это вылилось в два справочника: «Композиторы мира в их связях с Украиной» [18] и «Композиторы Украины и украинской диаспоры» [19]. Именно А. Мухе принадлежала инициатива: представить украинско-зарубежные музыкальные связи в «Украинской музыкальной энциклопедии» в виде отдельных позиций, что является уникальным явлением в мировой энциклопедистике. Поэтому в 5-ти уже изданных томах «УМЭ» (2006—2018, буквы А-П) опубликовано 32 статьи: в алфавитном порядке — от австралийско-украинских (авторства Натальи Семененко и А. Мухи) — до польско-украинских (автор Мария Загайкевич), посвященные двусторонним музыкальным взаимоотношениям разных стран с нашей Родиной. В последующих томах планируется поместить еще 13 статей: от российско — до японско-украинских. (Кстати, именно А. Муха в свое время фигурировал научным руководителем кандидатской диссертации Елены Сергеевны Мироненко, выступал оппонентом диссертаций Галины Вартановны Кочаровой, Степана Федоровича Стоянова и других молдавских музыковедов, чем внес личный вклад в научное сотрудничество наших стран).

В процессе работы над материалами к «УМЭ» сложилась определенная модель статьи о взаимодействии украинской музыкальной культуры с инонациональной, что помогло систематизировать разрозненную фактологию и привести ее к общему знаменателю. Попробую представить эту модель на примере статьи о молдавско-украинских музыкальных связях авторства упомянутого А. Мухи.

Итак, музыкальные связи Украины с различными странами мира исследованы по следующим параметрам:

Во-первых, — географическое положение и история.

Пограничное соседство наших стран повлекло многочисленные исторические совпадения и параллели. В кратком историческом обзоре автор статьи пишет: «Различные этнокультурные контакты племен, издавна населявших территории современной Молдовы и Украины, относятся еще к праисторическим временам. Общим наследием для обоих на-

родов является Трипольская культура эпохи энеолита (в румынском инварианте — Куку-тень)» [20, с. 456]. Сближению обеих культур способствовало вхождение в 10-11 столетиях Молдавии в состав Киевской Руси и Галицко-Волынского княжества. Еще одним важным и постоянным фактором духовной близости наших народов была и остается общая принадлежность к православию. Более того, на протяжении определенного времени молдавская церковь находилась в прямом подчинении Галицкой митрополии. Отсюда — обмен певчими, дьяками, послушниками, богослужебными песнопениями и т. д. «Именно с молдавских монастырей, — справедливо замечает А. Муха, — в 15-17 веках на север транслировалась традиция поствизантийского пения» [Ibidem]. Вхождение в 17 веке Украины, а в 18-19 столетии Молдавии и Бессарабии в состав Российской империи также способствовало их дальнейшему сближению.

Важнейшим фактором общности культур являются фольклорные связи. Наличие общих черт в культуре и быту молдавского и украинского народов, а также их взаимопроникновение отчетливо прослеживается в фольклоре. Явление «локальной диффузии» комплексно исследовал известный фольклорист Виктор Гацак [4]. Особенно наглядно это проявляется в пограничных районах: некоторая общность обрядов (к примеру, рождественская «Маланка», как отмечает в своих статьях украинский фольклорист Александр Курочки) [12, с. 168-174], использование народного инструментария (кобза, цымбалы, дрымба и другие, хоть они и по-разному называются: най / свыриль, чимпой / волынка, бучум / трембита, флуер / флейта или свирель) [2], не говоря уже о традиционных для народных ансамблей и оркестров: скрипка, позднее — труба, кларнет, тромбон, контрабас [28].

Несмотря на неоднократные изменения административных границ, государственного устройства, социально-политического статуса, наши страны тесно контактировали и по-дружески общались между собой во всех направлениях общественной жизни, обменивались духовными и художественными достижениями, взаимнообогащая свои национальные культуры. Так мы подошли к следующему обязательному разделу наших «диалоговых» статей, а именно — персоналий:

- представители страны-партнера, которые активно “прислужились” украинской музыкальной культуре — с одной стороны; и, соответственно,
- выходцы из Украины, которые осуществили весомый вклад в музыкальную культуру исследуемой страны.

Яркими и весьма показательными примерами в этом смысле являются знаковые для наших народов фигуры митрополита молдаванина Петра Могилы (1596—1674) [10, с. 362-364], чье имя увековечено в основанном им университете европейского образца — Киево-Могилянской академии [9, с. 434-435] и украинца Гавриила Музыческу (Музыченко, 1847—1903 [8, с. 602], имя которого с 1957 г. носила Молдавская консерватория (в 1963 г. преобразованная в Кишиневский государственный институт искусств).

Молдовско-украинские музыкальные связи в области профессионально-академического искусства начали складываться после присоединения части молдавских земель к Российской империи (с 1812 года; таким образом, и Украина, и Молдова вновь, хоть и принудительно, оказались в одной державе) и существенно активизировались во 2-й половине 19 века благодаря гастролям в тогдашней Молдавии многих солистов-исполнителей и музыкальных коллективов. В то же время, развернулась деятельность местных музыкантов, среди которых многие имели украинские корни: скрипачей П. И. Шумского, Клеоника Гулака-Артемовского, П. Каховского, виолончелиста Василия Гутора, пианистки Г. Бибер-Гальпериной, уроженок Бессарабии певиц Ефросинии (Валентины) Кузы и Лидии Липковской (племянницы Марии Заньковецкой), хорового дирижера Михаила Березовского и др. Гастроли оперных исполнителей в оперных труппах на территории современных Украины и Молдовы были распространением явлением: например, певицы Елена Де-Вос-Соболева (1901) и Мария Алешко (1911) пели в Кишиневе, а баритон Гавриил Атанасиу — в Екатеринославе (ныне — Днепр, 1908-12); в 1910-х Мария Максакова выступала в театрах Киева, Одессы, Харькова; а Григорий Мельник в 1912-16 гг. пел в Одесской опере. Очевидно, что этот список можно еще долго продолжать, но суть его состоит в том, что гастрольная деятельность — важный этап музыкальных вза-

имосвязей наших народов. А также — обязательная составляющая статей о двусторонних музыкальных взаимоотношениях. Речь идет о взаимных гастрольях от самого масштабного жанра — оперы [7] (то есть гастроль национальных театров оперы и балета, оркестров, других музыкальных коллективов) — до отдельных солистов — таких было великое множество.

На новый смысловой уровень обоюдные музыкальные связи вышли с образованием Молдавской автономной республики (1924 г.) в составе Украинской ССР (на основе приднестровских регионов Винницкой и Одесской областей), особенно после перевода в 1929 г. центра автономии из Балты в Тирасполь. При содействии и участии украинских и молдавских деятелей культуры тогда были основаны национальные молдавские коллективы, театры, общественные организации, в частности: хоровая капелла «Дойна» (художественный руководитель — профессор Одесской консерватории, основатель Одесской хоровой школы Константин Пигров), музыкально-драматический театр, симфонический оркестр, Ансамбль молдавской народной музыки при Радиокомитете и др.

В 1937 году в Одессе при местном отделении Союза композиторов (председателем правления был Николай Вилинский, 1888—1966) [16, с. 376-377] было организовано Отделение молдавских композиторов. Сначала это были преимущественно композиторы-песенники, которым оказывали творческую помощь их украинские коллеги. Национальные молдавские кадры разных музыкальных специальностей готовили в Одесской консерватории, и эта страница заслуживает самостоятельного исследования.

Разноплановые творческие связи стали более масштабными и паритетными после образования в 1940-м году Молдавской ССР в составе СССР (как известно, тогда были присоединены Приднестровье и часть Бессарабии). В Кишиневе открылись консерватория, филармония, театр оперы и балета, организован Союз композиторов Молдавской ССР и др. Это, безусловно, сыграло весьма положительную роль в профессионализации музыкальной культуры (аналогичные позитивные процессы, если не принимать во внимание насильственную идеологизацию, происходили

во Львове после его присоединения к Украине в 1939 году).

Важнейшим разделом статей диалогового дискурса является- композиторское творчество, которое включает тематику произведений, образность, использование поэзии и тому подобное. Взаимный интерес композиторов к музыке соседних народов является традиционным и в творчестве находит широкое отражение. Еще румын по происхождению Кароль Микули (чей прах покоится в Армянской церкви во Львове) первым издавал сборники молдавского, румынского и гуцульского фольклора, обработал для фортепиано 48 румынских и молдавских народных песен. Взаимосвязи музыкальных культур украинского и молдавского народов отражены во многих образцах композиторского творчества 20 столетия. Хронологически одним из первых произведений украинских композиторов этой сферы был «Танец на молдавскую тему» Станислава Людкевича, созданный приблизительно в 1900-х годах. Несколько десятков высокопрофессиональных обработок молдавских народных песен для хора или голоса с фортепиано, созданных на протяжении 1930-51 гг., принадлежат Н. Вилинскому (немало их вошло в репертуар хоровой капеллы «Дойна»). Его же перу принадлежат Три сюиты на темы молдавских народных песен для симфонического оркестра (1932, 1933, 1938-44), а также одно из первых крупных вокально-симфонических произведений о жизни молдавского народа на основе фольклорных интонаций — кантата «Молдавия» на слова Леонида Корняну (1939 г.). На молдавский фольклор ориентировался Левко Ревуцкий в своей «Колыбельной» для гобоя и струнного оркестра (1932 г.). Тогда же обработки молдавских народных песен осуществляли, работая в Одессе, Василий Золотарев, Николай Пономаренко, Константин Данькевич, Михаил Рахлис и многие другие. Среди крупных симфонических произведений украинских композиторов следует назвать «Молдавскую поэму» (1937 г.) Виктора Косенко, «Молдавскую поэму-рапсодию» (1950 г.) и симфоническую картину «Флуераш» (1953 г.) Игоря Шамо, симфоническую картину «В Молдавии» (1953 г.) Вадима Гомоляки, симфонические сюиты на темы молдавских народных песен Якова Файнтуха (1938) и М. Пономаренко (1947), «Молдовеня-

ску» Василия Смекалина (1939), «Молдавский эскиз» (1935 г.), симфоническую увертюру «Цветы, моя Молдавия» (1965) и «Молдавские напевы» для голоса с оркестром (1976) Александра Каменецкого [5, с. 5-6]. Как видно из названий, они не выходили за рамки фольклоризма, хотя и способствовали профессионализации и популяризации молдавской музыкальной культуры.

Камерно-инструментальный жанр представляют Квнтет на темы молдавских народных песен Александра Дашевского (1940), романсы для голоса и фортепиано Владимира Грудина, струнный квартет № 2 «Молдавский» Юрия Фоменко (1939 г.) и «Освобожденная Молдавия» Серафима Орфеева (1946), две «Молдавские сонатины» для фортепиано (1961, 1963 гг.) Валерия Сырохвата, тогда члена СК Молдавии. Он в соавторстве с Павлом Ривилисом написал оперу «Дзелика» по сказке Карло Гоцци (1957). «Эскиз в молдавском Стиле» киевлянина Льва Колодуба создан для различных исполнительских составов: для кларнета и фортепиано, солирующей группы кларнетов и духового оркестра, кларнета и симфонического оркестра — в каждом случае раскрываются их различные колористические возможности. Некоторые композиторы, к примеру, А. Каменецкий, В. Сырохват, после достаточно длительного периода работы в Молдове продолжили творческий путь в Украине. Среди них — и представитель младшего поколения Дмитрий Киценко. С 2002 года он живет и работает в Украине, является автором 5-и симфоний, 10-и концертов, 7-и кантат (в т. ч. «Литании» на стихи Григория Виеру) и др.

Среди молдавских композиторов — много уроженцев Украины. В числе первых следует вспомнить незабвенного Леонида Симоновича Гурова (1910-93) [17, с. 557] — признанного корифея молдавской музыки, народного артиста Молдавской ССР, многолетнего председателя правления СК Молдавии, ректора Кишиневской консерватории, автора фундаментальных произведений в разных музыкальных жанрах. Рожденный в Херсонской области, выпускник Одесского музыкально-драматического института (кл. Порфирия Молчанова и Н. Вилинского), он изначально позиционировал себя украинским композитором, в ряде произведений исполь-

зовал украинский мелос, в дни войны возглавлял Одесское отделение Союза композиторов Украины [1, с. 66-71].

Еще один важнейший вектор — двусторонние музыковедческие (в том числе и фольклорные) исследования культуры обеих стран.

Молдовско-украинские музыкальные связи интенсивно развивались также в музыкальной фольклористике и историко-теоретическом музыкознании. В частности, еще в довоенное время изучением молдавских народных песен занимались Михаил Гайдай и Владимир Харкив [13]. Николай Вилинский в своем докладе на конференции, а потом и в соответствующей статье, опубликованной в журнале «Радянська музика» [3], одним из первых осветил структурные особенности молдавской народной песни. Молдавский музыковед Зиновий Столяр опубликовал результаты сравнительного анализа особенностей украинского и молдавского музыкального фольклора в журнале ИИФЭ «Народное творчество и этнография» [21]. Ученые из Украины (Зоя Василенко, Николай Гордейчук, София Грица, Анатолий Гуменюк, Валериан Довженко, Александр Правдюк, Ким Василенко, Галина Завгородняя) и Молдовы (супруги Елена и Ярослав Мироненко, Петр Стоянов и др.) участвовали в совместных фольклорных экспедициях и конференциях, так или иначе освещали в своих трудах вопросы музыкальных связей наших стран. Украина активно, особенно в 1980-х годах, способствовала подготовке молдавских музыкально-научных кадров. В нашем Институте защитили кандидатские диссертации Елена Вдовина, Галина Завгородняя [6] (тогда — преподаватель, проректор по учебной и научной работе Кишиневского государственного института искусств, теперь — профессор Одесской национальной музыкальной академии им. А. Неждановой), Елена [14] и Ярослав [15] Мироненко, Петр [24] и Степан [27/26] Стояновы, Галина Кочарова [11]; в Киевской консерватории (теперь Национальная музыкальная академия Украины им. Н. В. Лысенко) — баянист Валерий Шаров [27] (научный руководитель — Николай Давыдов). Под руководством С. Грицы была подготовлена и защищена докторская диссертация П. Стоянова [22]. С. Грица также была научным редактором трех его моногра-

фий, опубликованных в Кишиневе [26/25]. А в Вестнике Академии наук Молдавской ССР была опубликована рецензия П. Стоянова на монографию С. Грицы [23]. В издательстве «Музична Україна» печатались сборники молдавских народных песен, а также произведения современных молдавских композиторов (например, Златы Ткач).

В наши дни в силу некоторых объективных причин молдовско-украинские связи музыкальных культур на уровне междержавных официальных взаимоотношений еще не восстановились в полном объеме. Хотя и подписан целый ряд межправительственных договоров в научно-технической и культурно-гуманитарной сферах, а именно: о сотрудничестве в сфере образования, науки и культуры (1999), о сотрудничестве между Национальной академией наук Украины и Молдавской академией наук (1996), между Министерствами культуры обеих стран (2001). Однако эти связи активно развиваются внутри каждой из стран. И тут свою важнейшую роль играет украинская диаспора, ведь важные составляющие культуры, в частности, в местах ее компактного проживания — функционирование музыкальных коллективов, групп, наличие музыкальных институций, обществ и т. п.

Так, к началу 2000-х годов в Украине проживало более 324 тыс. граждан молдавской национальности, преимущественно в селах и городах Одесской (Южная Бессарабия) и Черновицкой (Северная Буковина) областях, относительно меньше — в Николаевской, Донецкой и Кировоградской областях. В частности, в Одесской области функционируют 4 молдавских фольклорно-этнографических центра, более 20-и коллективов художественной самодеятельности. Широкою популярностью завоевали ансамбли «Извораш» — лауреат международных и всеукраинских фестивалей; детский фольклорный ансамбль народных инструментов «Хоро» (г. Сарата). Свообразным координационным центром деятельности таких коллективов служит Всеукраинская национально-культурная молдавская ассоциация [29].

В свою очередь, согласно Всесоюзной переписи населения 1989 г. в Республике Молдова проживало около 650 тысяч этнических украинцев, из них — 200 тысяч в Приднестровье (как известно, до 1940 года оно входило в

состав Украины) По данным «Энциклопедии современной Украины» [30], на 2014 г. их численность сократилась до 180 тысяч, да и те разобщены по политическим мотивам. Художественную, в том числе музыкальную деятельность здесь ведут Общество украинской культуры «Червона калина» с отделениями в Бендерах, Рыбнице, Каменке, Дубоссарах; общество «Просвіта» и др.

Таким образом, история молдовско-украинских музыкальных связей демонстрирует плодотворное сотрудничество. Положительный исторический опыт взаимоотношений в области музыкальной культуры открывает дальнейшие пути для культурной интеграции как фактора взаимообогащения наших культур, что особенно важно в условиях глобализации.

#### **Библиография/Bibliografija**

1. Абрамович Е. *Композитор Леонид Гуров. Кишинев, 1979; Завгородняя Г. Л. С. Гуров в Одесской консерватории.* В: Забытые имена. Новые страницы. Одесса: ОКФА, 1994, с. 66-71.// Abramovich E. Kompozitor Leonid Gurov. Kishinev, 1979; Zavgorodnja G. L. S. Gurov v Odesskoj konservatorii. V: Zabytye imena. Novye stranitsy. Odessa: OKFA, 1994, s. 66-71.
2. Беров Л. С. *Молдавские музыкальные народные инструменты.* Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964.// Berov L. S. Moldavskie muzykalnye narodnye instrumenty. Kishinev: Kartja moldovenjaske, 1964.
3. Вілінський М. *Про особливості структури молдавської народної музики.* В: «Радянська музика», 1938, № 4.// Vilinskiy M. Pro osoblivosti strukturi moldavskoy narodnoy muziki. V: „Radjanska muzika”, 1938, № 4.
4. Гацак В. *Фольклор и молдавско-русско-украинские исторические связи.* Москва: Наука, 1975.// Gatsak V. Folklor i moldavsko-russko-ukrainskie istoricheskie svjazi. Moskva: Nauka, 1975.
5. Деркач Т. *Життєдайність взаємозв'язків.* В: «Музика», 1976, № 6, с. 5-6.// Derkach T. Zhittedajnist vzaemozvjazkiv. V: „Muzika”, 1976, № 6, s. 5-6.
6. Завгородняя Г. *О значении пространственных представлений в процессе анализа полифонической музыки XX века.* Дис. ... канд. искусствоведения.



- Киев, 1982.// Zavgorodnjaja G. O znachenii prostranstvennyh predstavleniy v protsesse analiza polifonicheskoy muzyki XX veka. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1982.
7. К примеру, гастролі Молдавського державного театру опери і балета в Києві в 1976 році, широко освещавшіся в українській республіканській пресі (к примеру: Мамчур І. Третя зустрічю В: Газета «Культура і життя», 1976, 22 серпня.// К примеру, gastrolі Moldavskogo gosudarstvennogo teatra opery i baleta v Kieve v 1976 godu, shiroko osveshchavshiesya v ukrainsoy respublikanskoй presse (k primeru: Mamchur I. Tretja zustrichju V: Gazeta „Kultura i zhittja”, 1976, 22 serpnja.
  8. Калениченко А. *Музическу* (Musicescu, Музиченко) Гаврило Вакулович. В: *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2011, с. 602.// Kalenichenko A. Muzicheskuyu (Musicescu, Muzichenko) Gavriilo Vakulovich. V: *Ukrainska muzichna entsiklopedija*. Т. 3. Kiev: Vid-vo IMFE, 2011, s. 602.
  9. Костюк Н. *Киево-Могилянська академія*. В: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2008, с. 362-364.// Kostjuk N. Kievo-Mogiljanska akademija. V: *Ukrainska muzichna entsiklopedija*. Т. 2. Kiev: Vid-vo IMFE, 2008, s. 362-364.
  10. Костюк Н., Сjuta Б. *Могила Петро [Симеонович]*. В: *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2011, с. 434-435.// Kostjuk N., Sjuta B. Mogila Petro [Simeonovich]. V: *Ukrainska muzichna entsiklopedija*. Т. 3. Kiev: Vid-vo IMFE, 2011, s. 434-435.
  11. Кочарова Г. Полифоническая природа гармонии Д. Д. Шостаковича. Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1981.// Kocharova G. Polifonicheskaja priroda garmonii D. D. Shostakovicha. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1981.
  12. Курочкін О. Календарні звичаї зимового циклу на українсько-молдавському порубіжжі. В: «Русин». Кишинев, 2010, № 2 (20), с. 168-174.// Kurochkin O. Kalendarni zvychai zimovogo tsiklu na ukrainso-moldavskomu porubizhzhі. V: „Rusin”. Kishinev, 2010, № 2 (20), s. 168-174.
  13. Матеріали по их исследованиям хранятся в Рукописных фондах ИИФЭ.// Materialy po ih issledovaniyam hranjatsya v Rukopisnyh fondah IIFJe.
  14. Мироненко Е. Музыка молдавских композиторов для детей (пути становления и проблемы развития). Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987.// Mironenko E. Muzyka moldavskih kompozitorov dlja detey (puti stanovlenaja i problemy razvitija). Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1987.
  15. Мироненко Я. Музыкальный фольклор сел Молдавии. Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1981.// Mironenko Ja. Muzykalnyj folklor sel Moldavii. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1981.
  16. Муха А. *Вілінський Микола Миколайович*. В: *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2006, с. 376-377.// Muha A. Vilinskiy Mikola Mikolajovich. V: *Ukrainska muzichna entsiklopedija*. Т. 1. Kiev: Vid-vo IMFE, 2006, s. 376-377.
  17. Муха А. Гуров Леонід Симонович. В: *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2006, с. 557.// Muha A. Gurov Leonid Simonovich. V: *Ukrainska muzichna entsiklopedija*. Т. 1. Kiev: Vid-vo IMFE, 2006, s. 557.
  18. Муха А. Композитори світу в їх зв'язках з Україною. Київ: Музична Україна, 2000.// Muha A. Kompozitori svitu v ih zvjakah z Ukrainojju. Kiev: Muzichna Ukraina, 2000.
  19. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ: Музична Україна, 2004.// Muha A. Kompozitori Ukraini ta ukrainskoy diaspori. Kiev: Muzichna Ukraina, 2004.
  20. Муха А. *Молдовсько-українські музичні зв'язки*. В: *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2011, с. 456.// Muha A. Moldovsko-ukrainski muzichni zvjazki. V: *Ukrainska muzichna entsiklopedija*. Т. 3. Kiev: Vid-vo IMFE, 2011, s. 456.
  21. Столяр З. Зі спостережень над особливостями українських і молдавських народних пісень. В: «Народна творчість та етнографія», 1979, № 4.// Stoljar Z. Zi sposterezhen nad osoblivostjami ukrainskih i moldavskih narodnih pisen. V: „Narodna tvorchist ta etnografija”, 1979, № 4.
  22. Стоянов П. Мелос молдавской народной песни и проблемы музыкальной речи. Дис. ... докт. искусствоведения. Киев, 1992.//

- Stojanov P. Melos moldavskoy narodnoy pesni i problemy muzykalnoy rechi. Dis. ... dokt. iskusstvovedeniya. Kiev, 1992.
23. Стоянов П. Новое достижение украинской музыкальной фольклористики: Рец. на кн.: С. Грица. Мелос української народної епіки. В: *Известия АН МССР. Кишинев*, 1982, № 1, с. 78-79.// Stojanov P. Novee dostizhenie ukrainskoy muzykalnoy folkloristiki: Rets. na kn.: S. Gritsa. Melos ukrainskoy narodnoy epiki. V: *Izvestija AN MSSR. Kishinev*, 1982, № 1, s. 78-79.
  24. Стоянов П. Проблемы ритмической организации молдавской дойны. Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1979.// Stojanov P. Problemy ritmicheskoy organizatsii moldavskoy dojny. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1979.
  25. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980; Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985; Вопросы формирования лада и мелодика в молдавской песне. Кишинев: Штиинца, 1989.// Stojanov P. Ritmika moldavskoy dojny. Kishinev: Shtiintsya, 1980; Moldavskiy melos i problemy muzykalnogo ritma. Kishinev: Shtiintsya, 1985; Voprosy formirovaniya lada i melodika v moldavskoy pesne. Kishinev: Shtiintsya, 1989.
  26. Стоянов С. Вопросы динамики музыкального пространства в произведениях Белы Бартока. Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1982.// Stojanov S. Voprosy dinamiki muzykalnogo prostranstva v proizvedeniyah Bély Bartóka. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1982.
  27. Шаров В. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации. Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1992.// Sharov V. Rasshirenie muzykalno-vyrazitelnykh vozmozhnostey bajana v ego jelektronnoy modifikatsii. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1992.
  28. Целый ряд статей, посвященных общности и особенностям украинского и молдавского фольклора содержится в публикациях по материалам ежегодных научных чтений памяти академика Константина Поповича (Кишинев).// Tselyy rjad statej, posvjashchennyh obshchnosti i osobnostjam ukrainskogo i moldovskogo folkloro soderzhitsja v publikatsijah po materialam ezhegodnyh nauchnyh chtenij pamjati akademika Konstantina Popovicha (Kishinev).
  29. Всеукраинская национально-культурная молдавская ассоциация. Официальный сайт. // Vseukrainskaja natsionalno-kulturnaja moldavskaja assotsiatsija. Ofitsialnyy sayt. URL : <https://www.facebook.com/%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F-749270345175030/>
  30. Харишин М. В., Попович К. Ф., Романець, О. С., Поята В. В., Муха А. І. Молдова. В: *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт]* // гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006.// Harishin M. V., Popovich K. F., Romanets, O. S., Pojata V. V., Muha A. I. Moldova. V: *Entsiklopedija Suchasnoy Ukraini: elektronna versija [veb-sajt]* // gol. redkol.: I. M. Dzijuba, A. I. Zhukovskiy, M. G. Zheleznjak ta in.; NAN Ukraini, NTSh. Kiev: Institut entsiklopedichnyh doslidzhen NAN Ukraini, 2006. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=69610](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=69610)

Tatiana BEREZOVICOVA

## PARTITA PENTRU NAI ȘI ORCHESTRĂ DE BORIS DUBOSARSCHI: ÎNTRE BAROC ȘI CONTEMPORANEITATE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.08>

### Rezumat

#### „Partita pentru nai și orchestră” de Boris Dubosarschi: între baroc și contemporaneitate

Studiul este dedicat unei lucrări de proporții a cunoscutului compozitor Boris Dubosarschi (1947—2017). Scrisă în 2004, *Partita pentru nai și orchestră* încă nu a fost studiată de muzicologi, cu toate că o merită din câteva motive. Este o lucrare polivalentă, contopind particularitățile mai multor tipuri de ciclu instrumental: suită barocă, sonată barocă, suită modernă, simfonie, concert. Încadrată în general în stilistica muzicii preclasice, *Partita* revelează și unele trăsături ale scriiturii contemporane. O calitate aparte îi oferă îmbinarea sonorității naiului și a orchestrei de cameră. Conceptul original, limbajul muzical atractiv, partida naiului solistic plină de virtuozitate și melodism — grație acestor calități lucrarea este solicitată în practica artistică și pedagogică, fiind destinată interpretelor profesioniști și studenților de la treapta superioară a studiilor muzicale.

Articolul este un omagiu în memoria lui Boris Dubosarschi care în anul 2022 ar fi împlinit 75 de ani.

**Cuvinte-cheie:** arie, baroc, Boris Dubosarschi, ciclu pentapartit, concert, final, fugă, gavotă, nai, partită, preludiu, simfonie, suită

### Summary

#### Partita for panpipe and orchestra by Boris Dubosarsky: between baroque and contemporaneity

The study is dedicated to a large-scale work by the famous composer Boris Dubosarschi (1947—2017). Written in 2004, the *Partita for panpipe and orchestra* has not yet been studied by musicologists, although it deserves it for a few reasons. It is a multifaceted work, merging the peculiarities of several types of instrumental cycle: baroque suite, baroque sonata, modern suite, symphony, concerto. Framed generally in the stylistics of pre-classical music, the *Partita* also reveals some features of contemporary writing. A special quality is given by the combination of panpipe and chamber orchestra sonority. The original concept, the attractive musical language, the solo panpipe full of virtuosity and melody — thanks to these qualities the work is in demand in artistic and pedagogical practice, being intended for professional performers and students from the higher level of musical studies.

The article is a tribute to the memory of Boris Dubosarschi who would have turned 75 in 2022.

**Keywords:** aria, baroque, Boris Dubosarschi, concerto, finale, five-part cycle, fugue, gavotte, panpipe, partita, prelude, symphony, suite

### Introducere

Repertoriul componistic al lui Boris Dubosarschi conține lucrări de diferite genuri, printre care se numără piese vocale și corale, muzică pentru teatru etc., însă domeniul preferat pentru el a fost muzica instrumentală. În acest sens se evidențiază două cicluri originale scrise pentru nai și orchestră — vorbim despre *Vivaldiana* (1986) și *Partita* (2004), ambele având o amprență a muzicii baroce. Scopul articolului în cauză este de a examina *Partita* lui B. Dubosarschi care încă nu a atras atenția cercetătorilor.

Atribuirea de gen a *Partitei* o atașează la tendința neoclasică caracteristică sec. XX-XXI. „Dacă sec. XX aduce în muzică, ca și în celelalte arte, o

adevărată „foame” a înnoirilor, — scrie M. Ciobanu, — nu este mai puțin adevărat că vechile forme și genuri sonore nu încetează să-și păstreze atracția” [5, p. 60]. În componistica moldovenească neoclasicismul are o răspândire destul de moderată, însă, după cum menționează P. Rotaru, în muzica autohtonă, „bogată ca stil și mod de organizare a ideii prin formă, au pătruns un număr major de elemente tehnice și mijloace de expresie noi, toate aparținând cuceririlor universale ale trecutului” [8, p. 21]. Unele piese au întruchipat în mod reușit interesul compozitorilor față de muzica veche — putem cita în primul rând lucrările în care este reprodus integral modelul de suită barocă (*Partita pentru pian* de V. Sîrohvatov, *suita Comedianții*

din Tablourile simfonice *Sărbătoarea nocturnă a Oraşului Liber* de V. Zagorschi<sup>1</sup>), precum și unele piese separate din cicluri instrumentale (*Tocatina și Inventiunea* din *Suita romantică* de A. Stârcea; *Menuetul și Aria* din *Suita pentru violoncel și pian* de Gh. Neaga; *Fuga și Giga* din *Suita polifonică în memoria lui D. Șostakoviici pentru acordeon* de V. Simonov; *Arieta și Tocata* din *Suita pentru orgă* de D. Chițenco etc.)<sup>2</sup>.

Reflectând asupra manifestării fenomenului de neoclasicism în muzică autohtonă, V. Axionov afirmă că printre cele mai pregnante elemente ale acestuia sunt „forma și principiul de suită, la fel genul de concert și principiul concertistic ale căror origini se localizează (...) în suita preclasică și concertul baroc reînviat și modernizat în cursul sec. al XX-lea” [2, p. 132]. Tocmai această idee este exemplificată prin ciclurile nominalizate ale lui Boris Dubosarschi. Astfel, *Vivaldiana* reproduce modelul concertului baroc, reprezentând o stilizare a operelor lui Antonio Vivaldi [7, p. 727], iar *Partita* relevă tiparul suitei baroce.

În majoritatea surselor teoretice partita este plasată în același rând cu suită. Ca și suita preclasică, partita conține câteva părți contrastante, numărul și caracterul de gen ne fiind limitate riguros, deși în structura ciclului s-au stabilit patru dansuri „obligatorii” (allemanda, curanta, sarabanda și giga), la care pot fi adăugate unele piese facultative (gavota, menuetul, *bourrée rigaudon* etc.) încorporate de obicei între ultimele două părți, precum și o piesă plasată la începutul ciclului (*praeludium, praeambulum, ouverture* etc.) [4, p. 335].

Totodată, există și o altă opinie: astfel, M. Kałaşnik consideră că suita și partita sunt „două genuri diferite, independente, care (...) și-au păstrat sensurile semantice și principiile organizării specifice, individuale în conștiința artistică a secolelor următoare” [13, p. 2-3]). Suita, în viziunea autoarei, se manifestă ca un gen mai conservativ, iar partita este deschisă spre inovații: „dacă suita avea numere obligatorii și a stabilit ordinea succesiunii lor, apoi partita a rezistat formalizării (...), rămânând în esență o fantezie cu o calitate genuistică insesizabilă, instabilă, din care cauză și efemeră,

1 Ambele lucrări sunt analizate în monografia autoarei articolului de față [3, p. 34-45].

2 Studiile speciale consacrate neoclasicismului lipsesc în muzicologia noastră, dar unele observații și examinarea mai multor piese ce țin de acesta pot fi găsite într-o serie de cercetări [1; 2; 3; 8; 11; 12; 16 etc.].

parcă absentă” [14, p. 64-65]. Putem împărtăși această opinie în acea măsură în care ea se referă la practica componistică a sec. XX: partita contemporană demonstrează o mare diversitate de gen, de la asemănare cu suita preclasică până la refuzul complet al modelelor stabilite — este de ajuns să comparăm, spre exemplu, partitele semnate de K. Penderecki, A. Pärt, E. Denisov, S. Gubaidullina, compozitorii din Moldova V. Sirohvatov, V. Bitkin, B. Dubosarschi.

*Partita pentru nai și orchestră* de Boris Dubosarschi este un ciclu-stilizare. Neavând astăzi posibilitatea de a reconstrui cu exactitate istoria apariției *Partitei*, putem doar presupune că printre factorii ce au servit drept imbold pentru compozitor a fost dorința de a aduce un omagiu lui J. S. Bach, în primul rând celebrelor sale *Partite pentru vioară solo* — o mostră de creativitate și o piatră de încercare pentru orice violonist (să nu uităm că însuși B. Dubosarschi a fost un excelent interpret la vioară și violă). În această ordine de idei nu pare întâmplător faptul că toată *Partita* este pătrunsă de mici formule intonațional-ritmice ce aduc aminte de lucrările lui J. S. Bach.

Încercând să deducem, care a fost motivația compozitorului de a crea la începutul sec. XXI o astfel de lucrare, putem cita ideea expusă de C. Stoianov despre „gestul componistic” contemporan care „caută seninătatea unei „copilării” pierdute”: „Există, indubitabil, nostalgia simplității și a clarității; se impune stilul direct ca expresie a noii obiectivități” [10, p. 6]. Probabil, anume aceste sentimente și au constituit pentru B. Dubosarschi motivul de a reveni la rădăcini, la imagini baroce pătrunse de claritate, seninătate și joc — calitățile proprii maestrului care și-a păstrat „copilărescul” în suflet, ceea ce poate fi resimțit și în *Partită*.

### Caracterizarea generală a ciclului

*Partita pentru nai și orchestră* este alcătuită din cinci părți: 1. *Prelude*. 2. *Gavotte*. 3. *Aria*. 4. *Fuga*. 5. *Finale*. Din structura *Partitei* reiese că autorul respectă parțial construcția „tipizată” a ciclului baroc. Contrastul principal este observat între părțile ciclului care includ sferile imaginilor motrice, dansante, lirice, iar în cadrul părților este aplicat principiul de monoafectivitate (lipsa de contrast emoțional, chiar dacă compartimentele părților conțin diferite teme), ceea ce este caracteristic canonului baroc. Singura excepție reprezintă *Finale*.

Genurile primelor trei părți pot fi întâlnite în suitele și partitele preclasice. Astfel, Preludiul

este prezent în mai multe suite pentru clavecin de G. F. Händel și de J. S. Bach (toate *Suitele engleze* și *Suitele pentru violoncel solo*, *Partita nr. 1 pentru clavecin* și *Partita nr. 3 pentru vioară solo*). Gavota este introdusă în multe cicluri bachiene (*Partita nr. 6 pentru clavecin*, *Partita nr. 3 pentru vioară solo*, *Suitele franceze* nr. 4, 5 și 6, *Suitele engleze* nr. 3 și 6, *Suitele orchestrale* nr. 1, 3 și 4). Aria face parte din câteva suite de Händel și Bach și din partitele bachiene pentru clavecin nr. 4 și 6.

Începând cu partea a patra, B. Dubosarschi la prima vedere se îndepărtează de la schema tipică barocă: părțile sub denumirea *Fuga* aproape lipsesc în suitele și partitele lui Händel și Bach. Însă în mai multe suite sunt prezente piesele scrise în forma fugii și "mascate" sub alt titlu, ca, de exemplu, *Allegro* la Händel (*Suitele pentru clavecin* nr. 2, 3, 4, 6, 8) sau *Gigue* la Bach (*Suitele engleze* nr. 3, 4, 5, 6, *Suitele franceze* nr. 1, 2, 3, 4). Prin urmare, introducând în *Partita* sa o parte intitulată *Fuga*, B. Dubosarschi, de fapt, rămâne fidel modelelor preclasice, cu toate că nu respectă tradiția în mod formal. În același timp, partea numită *Fuga* este prezentă în toate cele trei *Sonate pentru vioară solo* ale lui Bach: astfel, putem concluziona că partea a patra conferă *Partitei* lui B. Dubosarschi profilul unui ciclu mixt ce îmbină trăsăturile suitei și sonatei baroce.

Contopirea diferitelor tipuri de ciclu devine încă mai vădită în ultima parte intitulată *Finale*. Asemenea denumire nu se regăsește în suitele sau partitele baroce, apărând în suita modernă: drept exemple pot servi *Suita d-moll pentru orchestră* (după Chopin) op. 11 de M. Balakirev; *Suita simfonică Din Evul Mediu* de A. Glazunov; *Suita pentru două pianouri fis-moll* și *Suita pentru orchestra de estradă* de D. Șostakovici; *Dansuri simfonice* din musicalul *West Side Story* de L. Bernstein; un șir de suite scrise de compozitori din Republica Moldova, precum *Suita din muzica filmului Armaghedon* de V. Poleacov; *Suita nr. 2 din muzica baletului Andrieș* de Z. Tkaci; *Suita pentru orchestra de coarde* de Gh. Neaga; *Suita pentru țambal și cvartetul de coarde* de B. Dubosarschi; *Suita pentru pian* de Gh. Mustea etc.

Cu toate că titlul ultimei piese raportează *Partita* lui B. Dubosarschi la categoria de suite moderne, nu putem ocoli cu vederea faptul că *finalul* a devenit un element organic mai întâi în cadrul ciclului sonato-simfonic din perioada clasic-romantică, după care a pătruns și în genul de suită. Respectiv, *Partita* lui B. Dubosarschi a reflectat în mod indirect și caracteristici ale ciclului

sonato-simfonic bine structurat și încheat, cu funcția compozițională pronunțată a părții finale.

Trăsăturile genurilor postbaroce pot fi depistate și în organizarea tonală a *Partitei* lui B. Dubosarschi, părțile căreia nu sunt scrise într-o singură tonalitate, asemenea suitei baroce. În schimb, aici este observat un alt factor de unificare, și anume principiul simetric ( $e-a-e-h-e$ ) ce are un caracter reglementator<sup>1</sup>.

### Structura și conținutul părților

Prima parte — *Prelude* (*Maestoso* =84, 3/2) este scrisă în forma concentrică având și trăsăturile formei de sonată cu repriza inversată (Tabelul nr. 1). Relațiile tonale dintre secțiunile *a* și *b* permit interpretarea acestora ca teme ale grupurilor principal și secundar din forma de sonată, deși ele nu contrastează evident una cu alta. Din cauză lipsei de contrast lăuntric este omisă și tratarea ca o secțiune aparte, în locul ei fiind introdus episodul-interludiu *c*.

Tabelul nr. 1. Schema formei p. I, *Prelude*

Forma de sonată/ concentrică	Expoziția formei de sonată		Episod- interlu- diu c (+a)	Repriza inversată	
	a (TP)	b (TS)		b1 (TS)	a1 (TP)
Nr. de mă- suri	21	17	8 (4+4)	8	10
Planul tonal	e	h - g - e - d	d - a	d - e	e

*Prelude* creează o atmosferă de maiestrate severă specifică sarabandei care în vremea lui J. S. Bach, conform lui B. Iavorski, era „o expresie a elegiacului trist și solemn” [19, p. 43]. Pe fondul acompaniamentului acordic și al bătăilor măsurate de timpane ce evocă imaginea unui cortegiu funerar, apare cantilena pătrunzătoare a naiului (Exemplul 1). În partida instrumentului solistic sunt împletite unele formule ritmic-intonationale ce amintesc creațiile lui J. S. Bach, în primul rând, de partitele pentru vioară solo.

Tonul emoțional crește treptat: tema naiului captează registrul tot mai înalt, iar armonia devine din ce în ce mai disonantă, atribuindu-i discursului particularitățile limbajului modern.

Temă a două *b* are un caracter apropiat de prima, având doar o linie melodică mai sinuoasă

<sup>1</sup> După cum menționează M. Lobanova, „pentru compozitorii germani din epoca barocului «sime- tria» însemna «ordinea»” [15, p. 209].

Exemplul 1. P. I, *Prelude*, tema a.

Exemplul 2. P. I, *Prelude*, tema b.

Exemplul 3. P. II, *Gavotte*, tema a.

să și desen ritmic mai uniform, fără delimitări în segmente prin opriri pe note lungi (Exemplul 2). Fiecare din cele trei inele ale secvenței include saltul ascendent la septimă micșorată sau mică — intonații pe care le putem găsi într-o serie de lucrări ale lui J. S. Bach, în special, în *Allemande-Double* din Partita nr. 1 și *Allemande* din Partita nr. 2 pentru vioară solo.

Secțiunea *b* este formată ca o linie unică de creștere dinamică, desfășurându-se de la sonoritatea modestă a naiului și coardelor, prin stratificarea polifonică și conectarea instrumentelor de suflat și timpanelor, până la atingerea punctului culminant în m. 38. Factura contrapunctică disonantă, planul tonal ce include tonalități îndepărtate față de *e-moll* (*g*, *d*) introduse prin contrapunere — aceste caracteristici conferă limbajului o amprentă a muzicii moderne.

Secțiunea-interludiu *c* are trăsăturile unei mici cadențe-recitativ a naiului desfășurate pe pedala acordică a coardelor. În repriză temele ex-

poziției sunt expuse în inversiune și într-un alt raport tonal: tema *b* începe în *d-moll*, iar tema *a* este prezentată în tonalitatea de bază *e-moll*, astfel planul tonal fiind tratat mai liber decât în forma de sonată clasică. În ultima secțiune se atinge culmi-nația implicând întreaga orchestră. Tema naiului, ”planând” în cel mai înalt registru și fiind dublată de primele viori în octavă, dobândește aici o nuanță de măreție eroică.

Pentru partea a II-a — *Gavotte* (*Moderato*, =92, 2/2) B. Dubosarschi a ales o soluție compozițională individuală care nu copiază modelele baroce: piesa este scrisă în forma de lied mare tripartit cu repriza concentrată în care lipsește prima secțiune *a* (Tabelul nr. 2).

*Gavotte* reprezintă un scherzo care aduce un contrast simțitor în dezvoltarea ”acțiunii” ciclice. Este o piesă dansantă, cu salturi vioi, accentuate prin procedeul *staccato*, cu persistența zburdalnică a secvențelor — toate acestea creând starea de spirit a unui joc vesel (Exemplul 3). Asemănă-

Tabelul nr. 2. Schema formei p. II, Gavotte

Forma	A						B		A <sub>1</sub>			
	a	a <sub>1</sub>	b (a)		punte	a <sub>2</sub>	c		b <sub>1</sub>	punte	a <sub>3</sub>	
Nr. de măsuri	8	8	4	4	10	5	8	8	10	7	4	4
Planul tonal	a	a	a-C	F-d-C	C-e	e-C	a	D-A	A-D	C-a	a	a

Tabelul nr. 3. Schema formei p. III, Aria

Formă	Introducere	a	Punte	b	Punte	a	Punte	Coda
		(a + a <sub>1</sub> )		(b + b <sub>1</sub> )		(a + a <sub>1</sub> )		
Nr. de măsuri	1	10+14	3	11+13	2	10+14	3	10
Planul tonal	e	e-h	h-a-g	g-b-f-a	a-e	e-h	h-e	e

tor gavotelor baroce, piesa revelează metru binar, construcții pătrate și anacruză specifică de o jumătate de măsură, deși tipul general de mișcare și structura melodică produc asocieri cu *Bourrée* din a Partita nr. 1 pentru vioară solo de J. S. Bach.

Secțiunea centrală *B* se distinge prin noi nuanțe stilistice, îndepărtându-se de la modelele baroce și abordând genurile de dans caracteristice muzicii ușoare din secolul al XX-lea. Astfel de modele se pot găsi în comedii muzicale teatrale sau în filmele-comedii — fapt ce subliniază suplimentar caracterul de scherzo al piesei.

Un contrast puternic cu gavota-scherzo îl asigură a treia parte — *Aria* (*Largo*, 3/2) compusă în formă de lied cu priză exactă (tabelul 3).

La baza *Ariei* stă o temă duioasă și, în același timp, concentrată, al cărei prototip de gen poate fi sesizat în cantilenele vocale lirico-dramatice (exemplul 4).

Secțiunea *b* este bazată pe o temă expusă într-un dialog imitativ al oboiului și naiului, reluată în *b*<sub>1</sub> de orchestra completă (lipsită doar de timpane) cu stratificarea texturii în șapte linii melodice independente. Valul dinamic încetinește în codă care se termină cu un pasaj arpeggiat al naiului, ca un fel de "ascensiune spre cer", oprindu-se pe sunetul tonicului în registrul înalt.

Partea IV — *Fuga* (=92, 3/8) — joacă rolul unui al doilea scherzo în ciclu, fapt confirmat prin indicația autorului: *Vivace scherzando* (Exemplul

Exemplul 4. P. III, *Aria*, tema *a*.

Exemplul 5. P. IV, *Fuga*, tema.

Exemplul 6. P. V, *Finale*, compartimentul *Adagio*.

Exemplul 7. P. V, *Finale*, compartimentul *Allegro*.

5). Caracterul vioi, grațios al muzicii este apropiat de *gigă*, care, potrivit lui V. Herman, „apare ca o piesă de dans foarte mișcată, concepută într-un metru ternar” [6, p. 93] și dobândește „dezvoltări polifonice aproape de însușirile fugii” [ibidem].

Piesa este realizată în formă de fugă tripartită foarte răspândită în muzică preclasică, nefiind lipsită și de unele particularități specifice. Astfel, tema fugii își schimbă permanent profilul melodic, modificându-se intonațional și metroritmic pe parcursul formei, însă aceste ”inovații” ale lui B. Dubosarschi pot fi comparate cu cele ale lui J. S. Bach, care, după cum menționează V. Protopopov, foarte des varia melodia temei [17, p. 184].

A două trăsătură specifică a fugii ar fi planul tonal al secțiunii mediane, care este construit în mod liber, incluzând tonalitățile îndepărtate față de tonalitatea de bază *h-moll* (*E, gis, H*), un lanț eliptic (*Fis — Gis — B*) și o mișcare secvențială pe cercul cvintelor (*es — as — cis — fis*), revenind astfel la tonalitatea de bază în repriză. Cu toate acestea, și în fuga preclasică pot fi găsite unele devieri de la ”normă”: după cum observă M. Ettingher, în fugile baroce și mai ales la Bach, „în secțiunile dezvoltatoare tema este adesea expusă într-o tonalitate care depășește înrudirea diatonică” [18, p. 248]. Evident că B. Dubosarschi a realizat acest aspect într-o altă manieră, în cursul gândirii componistice contemporane.

Partea V — *Final* — este cea mai atipică piesă a ciclului în sensul modelelor structurale ale barocului. Aici compozitorul pentru prima dată se abate de la principiul de monoafectivitate folosit în părțile anterioare: concepută ca ”un ciclu într-un ciclu”, piesa este scrisă într-o formă constituant-contrastantă tripartită, *Adagio* (=60) — *Allegro* (=120) — *Maestoso*. Fiind întâlnită și în

suita barocă, astfel de structură este mai caracteristică începutului de ciclu: amintim părțile inițiale din partitile pentru clavecin de J. S. Bach (*Sinfonia* din Partita nr. 2, *Overture* din Partita nr. 4), din suitele pentru flaut, vioară și continuo de G. Ph. Telemann (*Grave — Vivace* în *Suita B-dur*; *Grazioso — Allegro* în *Suita E-dur*; *Dolce — Allegro — Dolce — Allegro — Adagio* în *Suita d-moll*) etc. În ceea ce privește părțile finale baroce, ele de obicei reprezintă niște compoziții monotematice bazate pe o mișcare în caracter de dans vioi (cel mai des, de *gigă*, dar nu numai — vom aminti celebra *Badinerie* din *Suita nr. 2 pentru orchestră* de J. S. Bach).

*Finale* începe cu compartimentul introductiv *Adagio*, unde naiul domină în mod absolut, fiind susținut de pedalele armonice ale coardelor (Exemplul 6). Coloritul emoțional general, structura intonațională a melodiei, factura expunerii conferă muzicii unele asemănări cu *Prelude* — astfel se formează un arc tematic între părțile extreme ce asigură unitatea ciclului.

Al doilea compartiment, *Allegro*, este scris în forma de lied, unde prima secțiune reprezintă fugato la patru voci. Tema se aseamănă cu cea a *Contrapunctului 9* din *Arta fugii* lui J. S. Bach, crescând dintr-un motiv inițial activ ce se bazează pe două salturi energice ascendente, urmate de niște forme generale de mișcare cu șaisprezecimi (Exemplul 7).

Tema este prezentată în tonalitățile tradiționale pentru expoziția fugii (*e — h — e — h*, răspuns tonal), dar nu este expusă cu exactitate, modificându-și relieful intonațional și numărul de măsuri (5, 6, 4, 5). O altă deviere de la tiparul fugato-ului baroc o reprezintă combinarea caracteristicilor polifonice cu cele omofonice: pe



parcursul *Allegro*-ului este menținută o pulsație armonică cu optimi (la fel ca și în *Aria*, fiind încă o dovadă a legăturii între părțile ciclului).

Secțiunea mediană are un caracter dezvoltator, bazându-se pe o temă apropiată temei fugato-ului. Sfârșitul compartimentului este marcat de stratificarea țesăturii, extinderea diapazonului orchestral și încetinirea treptată a tempo-ului — astfel se pregătește culminația generală a finalului — *Maestoso*. Pe un val dinamic, la nuanța *ff* apare tema primei părți, *Prelude*, care aici dobândește o sunare puternică, cu adevărat dramatică. Ea capătă rolul unui „moto” tematic care, potrivit V. Sandu-Dediu, „asemenea principiului ramei, încadrează o piesă muzicală, putând reveni inclusiv pe parcursul acesteia, totdeauna însă în momente în care valoarea ei cadențială, concluzivă este întărită: finalul părții I (care a și enunțat-o) sau (și) finalul propriu-zis al lucrării” [9, p. 216]. Reminiscența tematică conferă finalului însemnătatea părții generalizatoare, iar ciclului întreg — profilul specific unor simfonii din sec. XIX-XX în care ultima parte se manifestă ca un punct suplimentar de „greutate” dramaturgică, totalizând tot conceptul lucrării. Ca urmare, *Finale* confirmă caracterul polivalent al *Partitei* lui B. Dubosarschi particularitățile de gen ale cărei includ, în afara proprietăților mai multor specii ale suitei, și unele trăsături ale ciclului sonato-simfonic clasic-romantic.

### Concluzii

*Partita pentru nai și orchestră* de Boris Dubosarschi reproduce particularitățile genurilor baroce (suitea, partita, parțial sonata) cristalizate în muzica sec. XVIII, în special în creația lui J. S. Bach și G. F. Händel. Despre aceasta mărturisesc mai mulți factori, precum structura ciclului pentapartit bazat pe contrastul realizat prin tempo, măsură, gen, tip de factură; caracterul de gen al părților (*Prelude*, *Gavotte*, *Aria*, *Fuga*); respectarea în cadrul pieselor (în afară de finalului) a principiului de monoafectivitate; limbaj muzical stilizat (reproducerea structurilor melodice, metroritmice, facturale, a cadențelor melodic-armonice tipice baroce); încrustarea în melodie a unor formule-aluzii ce evocă fragmente din lucrările cunoscute ale lui J. S. Bach (temele nu se citează în mod direct, dar sunt percepute foarte natural în contextul pieselor); desfășurarea variancică a melodiei cu utilizarea activă a secvențelor ca procedeele tipice baroce de expunere și dezvoltare a materialului tematic.

Cu toate acestea, B. Dubosarschi nu se manifestă în *Partită* drept un adept absolut al modelelor preclasice. Lucrarea aparține unui compozitor contemporan, ceea ce poate fi sesizat în diferite aspecte, cum ar fi mijloacele tonal-armonice, formele arhitectonice atipice barocului introducerea unor modele de gen specifice muzicii sec. XX etc.

*Partita* este o lucrare polivalentă, manifestând unele trăsături caracteristice altor genuri și perioade istorice. Astfel, ea a fost influențată de suitea modernă, ceea ce s-a reliefat în organizarea tonală a ciclului (prezentarea părților în diferite tonalități) și planul tonal al părților; structură lăuntrică a pieselor, unde sunt evitate formele bipartite baroce, prevalând formele tripartite în diferite variante (forma de lied mic și mare, forma de sonată, forma tripartită constituent-contrastantă).

În *Partita* lui B. Dubosarschi se fac sesizate unele principii de structurare specifice ciclului sonato-simfonic, în primul rând organizarea compozițional-dramaturgică pronunțată a ciclului din punct de vedere al funcțiilor părților: p. I (*Prelude*) ca primul „pol de greutate” al cărui impuls se face resimțit în tot ciclul; p. III (*Aria*) ca „centrul liric”; p. II (*Gavotte*) și p. IV (*Fuga*) cu funcția de scherzo; p. V (*Finale*) cu funcția de încheiere-generalizare ce „încununează” toată concepția lucrării. Sunt depistați și alți factori ce asigură unitatea ciclului, cum ar fi: principiul de simetrie arhitectonică (forma concentrică a părții I; formele de lied cu repriză în p. II, III, IV; o „carcasă” a ciclului formată de părțile I—III—V care manifestă asemănare în sfera de imagini, tematismul, planul tonal); legăturile tematice și facturale între părți (avem în vedere atât un arc tematic puternic trasat între părțile extreme, cât și diferite aluzii melodice, inclusiv încrustarea motivelor din lucrările lui J. S. Bach, asemănările între tema inițială din *Prelude* și mai multe teme din părțile ulterioare, tipuri de scriitură etc.).

Astfel putem concluziona că ciclul *Partitei pentru nai și orchestră* a lui Boris Dubosarschi bazat pe principiul compozițional de modelare stilistică, are un profil complex, eterogen, unind în sine particularitățile mai multor modele de gen. Mai adăugăm că ciclul relevă trăsăturile concertului instrumental ale cărui însușiri pot fi observate atât în rolul naiului în expunerea și dezvoltarea materialului tematic, cât și în dialogarea solistului și orchestrei. Însă în studiul nostru acest aspect nu a putut să fie examinat în detalii, problematica în cauză meritând să devină subiect al unei alte investigații.

Referințe bibliografice

1. Axionov V. Studii muzicologice. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012.
2. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
3. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015.
4. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală, 1978.
5. Ciobanu M. Forme muzicale. București: Editura Fundației România de Măine, 2006.
6. Herman V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura muzicală, 1982.
7. Mironenco E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 703-732.
8. Rotaru P. Forme și genuri muzicale preclasice în interpretare modernă: soluții oferite de muzica instrumentală autohtonă. În: *Arta, Seria arte audio-vizuale*, Chișinău: Grafema, 2010, pp. 21-29.
9. Sandu-Dediu V. Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2013.
10. Stoianov C. A. Neoclasicism muzical românesc: secolul XX. București: Editura Fundației România de Măine, 2005.
11. Аксенов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. // Aksenov V. Zhanry simfonicheskoy muzyki v Moldove (30-80-e gody XX veka). Kishineu: Bulat Art Glob, 1998.
12. Бельх М. Партита для фортепиано В. Сырехватова в аспекте новаций XX века. În: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 2 (22), с. 74-80. // Belykh M. Partita dlya fortepiano V. Syrokhvatova v aspekte novatsiy XX veka. În: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 2 (22), s. 74-80.
13. Калашник М. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1991. // Kalashnik M. Interpretatsiya zhanrov syuity i partity v tvorcheskoy praktike XX veka (na primere fortepiannykh tsiklov ukrainskikh kompozitorov). Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Kiev, 1991.
14. Калашник М. К процессу формирования профессионального тезауруса будущего преподавателя музыки: современные аспекты изучения музыкальных жанров. В: *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Серія 16, 2012, с. 64-69. // Kalashnik M. K protsessu formirovaniya professionalnogo tezaurusu budushchego predpovatelya muzyki: sovremennye aspekty izucheniya muzykalnykh zhanrov. V: *Naukoviy chasopis NPU imeni M.P. Dragomanova*. Seriya 16, 2012, s. 64-69.
15. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. // Lobanova M. Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki. Moskva: Muzyka, 1994.
16. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу, 2014. // Mironenko E. Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX-XXI vekov (instrumentalnye zhanry, muzykalnyy teatr). Kishineu, 2014.
17. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Москва: Музыка, 1981. // Protoporov Vl. Printsipy muzykalnoy formy I. S. Bakha. Moskva: Muzyka, 1981.
18. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва: Музыка, 1979. // Etinger M. Ranneklassicheskaya garmoniya. Moskva: Muzyka, 1979.
19. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2018. // Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira. Nosina V. O simbolike «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha. Moskva: Izdatelskiy dom «Klassika-XXI», 2018.

Ana GHILAȘ

## MODALITĂȚI INTERMEDIALE DE CREARE A TEATRALITĂȚII ÎN DISCURSUL ARTISTIC

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.09>

### *Rezumat*

#### **Modalități intermediare de creare a teatralității în discursul artistic**

În articol este abordată problema teatralității, în special modul de creare a acestui fenomen cultural în textul dramaturgic și în textul artistic narativ. Teatralitatea înțeleasă ca aspect cultural, estetic se îmbină în unele tipuri de discursuri cu teatralitatea în viață, mai ales în proză. Dacă în textul dramaturgic structura lui (dialog — didascalii) constituie un prim element al teatralității, atunci tehnici teatrale din spectacol (ad spectatores, monologul, corporalitatea actorului ș.a.) sunt elemente ce se regăsesc și în textul literar narativ sub forma auctorialității, a diverselor forme de psihologism ș.a. În acest context, un rol important în crearea teatralității îl are și intermedialitatea ca interacțiune a codurilor specifice anumitor discursuri artistice sau non-artistice. Investigăm relația teatralitate — intermedialitate din punct de vedere teoretic și metodologic, cu unele exemplificări din texte artistice ori din spectacole.

**Cuvinte-cheie:** intermedialitate, transmedialitate, teatru, dramaturgie, proză

### *Summary*

#### **Intermediate ways of creating theatricality in artistic discourse**

The article addresses the issue of theatricality, especially the way of creating this cultural phenomenon in the dramaturgical text and in the narrative artistic text. Theatricality understood as a cultural and aesthetic aspect is combined in some types of speeches with theatricality in life, especially in prose. If in the dramaturgical text its structure (dialogue — stage directions) constitutes a first element of theatricality, then the theatrical techniques from the show (ad spectatores, the monologue, the actor's corporeality, etc.) are elements that can also be found in the narrative literary text in the form of authoriality, of various forms of psychology, etc. In this context, an important role in the creation of theatricality is played by intermediality as the interaction of codes specific to certain artistic or non-artistic discourses. We investigate the relationship between theatricality and intermediality from a theoretical and methodological point of view, with some examples from artistic texts or performances.

**Key words:** intermediality, transmediality, theater, dramaturgy, prose

Epoca contemporană este una multimedia-lă, iar într-un discurs artistic receptorul regăsește coduri ale diferitor texte, artistice și non-artistice, astfel încât alta devine conștiința omului care pătrunde în universul unor asemenea discursuri culturale. Problema interferenței artelor a fost abordată mai complex în știință începând cu anii 1970—1980, când se manifestă mai pregnant rolul intermedialității atât în structura textului artistic cât și în metodologia interpretării diverselor tipuri de discursuri [4].

În articol ne propunem să disociem relația dintre teatralitate și mediile artistice sau non-artistice în structurarea textelor dramaturgice și a celor narrative, cu unele exemple din spectacole teatrale, realizate în baza creației lui Ion Druță. În așa mod, evidențiem semnificațiile noi pe care le generează asemenea tipuri de inter-

cursivitate în înțelegerea teatralității ca fenomen cultural, estetic și social. La baza metodologiei investigației sunt conceptele teoretice de teatralitate, intermedialitate și transmedialitate. În plan general, amintim că teatralitatea presupune reprezentare, scenicitate, spectaculozitate, preponderența structurii dialogale a discursului dramaturgic, respectiv anumite tehnici de înlănțuire a replicilor, cum este buclajul și tipurile lui sau diverse forme ale dialogului teatral (stihomitia, polilogul, falsul dialog etc.) și ale monologului (tirada, solilocviul, aparteu), mimica, gestualitatea personajului și, de asemenea, didascaliiile ca metatext.

Într-un text dramaturgic și în cel teatral, ca și în discursul teatral este esențială relația dintre teatralitate și literaritate în înțelegerea semnificațiilor și mesajului lucrării, mai ales că la etapa contemporană formele comunicării artistice și

ale poeticității, precum literaritatea, teatralitatea, dramaticitatea ș.a., „colaborează” în mod original atât în structura discursului dramaturgic, cât și a celui narativ sau liric. Asemenea aspecte intermediale sunt abordate teoretic de mai mulți cercetători care pun accent pe faptul că relațiile de intermedialitate presupun nu citarea propriu-zisă, ci corelarea textelor, iar interacțiunea lor se manifestă la nivelul sensurilor ori al sistemelor de mijloace expresive ale limbajelor diferitor genuri, specii ale artelor [8]. Amintim, în acest context, ideile teatrologului german Hans Thies Lehmann, care a remarcat specificul teatrului din anii 1970 — 1980 și rolul implicării artelor în același discurs artistic [aici: teatral — n.n.] prin „îmbinarea sau mutarea frontierelor dintre medii, cu ample sau vizibile semnificații de dislocare a dramei bazată pe acțiune” [6, pp. 31-32]. Asemenea aspecte de „dislocare a dramei” relevă dramaturgia lui Ion Druță, dar și proza sa, asupra căreia vom reveni în articol.

În ce privește aspectele intermedialității ca mod de realizare artistică a unui discurs și ca perspectivă de interpretare a acestuia, ne orientăm, în principal, la opiniile cercetătorilor A. A. Hansen Löve [12], I. Rajewsky [8], punând accent pe tipul de intermedialitate ce presupune modelarea facturii materiale a unei alte forme de artă în textul dramaturgic sau în cel narativ, ambele genuri fiind caracterizate prin literaritate și teatralitate în același timp. Este vorba de intermedialitatea numită *convențională* sau *transpoziție medială* (teatralitatea literaturii, muzicalitatea artei plastice, plasticitatea muzicii, filmicitatea prozei ș.a.). Prezintă interes din acest punct de vedere caracterul vizual al dramaturgiei și al prozei, perspectiva spațială sau rolul codului biblic în structura și respectiv în semnificațiile acestor discursuri, aspecte ce presupun și procesul de *transmedialitate*. În acest context, un rol important în afirmarea teatralității în creația lui Ion Druță îl are modul de reflectare, de transpunere în textul dramaturgic sau în cel literar narativ a principiilor formative ale genurilor din arta plastică (peisaj, tablou, portret ș.a.), din arta muzicală (specificul cântecului tradițional, interpretarea corală, muzicalitatea și ritmicitatea frazei) sau din arta cinematografică (montajul paralel, montajul introspectiv ori cel retrospectiv) ș.a.

Noi ne referim la textul dramaturgic, ca esență a literarității și teatralității, în special la didascalii, precum și la textul narativ, specificând rolul

interacțiunii limbajelor artistice și non-artistice în crearea teatralității. Având în vedere că noțiunea și paradigma intermedialității este una amplă, din punct de vedere metodologic se impune faptul că la analiza unui text se poate recurge la mai multe tipuri de intermedialitate, așa cum inter- și transmedialitatea sunt procese interrelaționale și, respectiv, cercetarea uneia duce la studierea celeilalte. În acest sens, sunt evidențiate mecanismele traducerii conținutului unui mediu în limbajul celuilalt mediu. Totuși, vom avea în vedere faptul că rezultatul unei asemenea investigări depinde de sistemul de coordonate de la care pornește cercetătorul: analiza intermedială din punct de vedere al teoriei teatrului sau al teoriei literaturii, ori din perspectiva teoriei filmului sau a studiilor artelor, a religiei. Cercetările vor da rezultate diferite. Pornind de la aceste deziderate în analiza intermedială, vom evidenția care sunt modalitățile și tipurile de intermedialitate specifice universului artistic al lui Ion Druță, în special în crearea teatralității.

În studiile realizate anterior la această temă, am accentuat rolul intermedialității în didascaliiile din textele dramaturgice ale lui Ion Druță, evidențiind formele structurale și valențele teatrologice ale limbajului muzical, pictural, religios în crearea atmosferei, a pre-mizanscenelor sau în caracterizarea spirituală, morală a personajului [5, pp. 153-166]. Generalizând aspectele investigației intermediale în didascaliiile drugiene, constatăm că teatralitatea ca spectaculozitate, ca scenografie este realizată artistic prin tipul de intermedialitate convențională, ce presupune folosirea limbajului, codurilor și procedeelelor altor arte în textul de bază.

Intermedialitatea *referențială*, numită și *ekphrasis* ori media-citare are un rol important în crearea imaginii teatrale în textul dramaturgic sau/ și în cel narativ al lui Ion Druță. Autorul apelează la ekphrasis muzical, exprimat în special prin prezența unui element primordial și esențial al teatralității — corul. În forma intermedială de ekphrasis corul interpretează cântecul *A ruginit frunza din vii*, care este descris, comentat de narator și de personaj în textul narativ (nuvela *Glasurele*) în forma stilului indirect liber, fapt ce demonstrează o „contopire” dintre narator și personaj — o trăsătură a prozei subiective, lirice și, totodată, un aspect al teatralizării prozei. Ultima afirmație este susținută și de alte elemente specifice teatralității: privirea sau perspectiva naratorului, a personajului (satul-spectatori și corul

de copii audiat, privit, reacția la cele descrise și exprimate în/prin cântec ș.a. în nuvela *Glasurele*). Ca element intermedial, cântecul este descris de personaj (copil, oameni din sat, profesor) și de narator, contribuind astfel la crearea atmosferei din acțiune, la cunoașterea vieții și sufletului unui neam (nuvela *Glasurele*, romanul *Clopotnița*). Menționăm totuși că doar în nuvela *Glasurele* acest cântec este descris, „trăit” de personaj, autorul conferindu-i formă ekphrastică, în timp ce în romanul *Clopotnița* el are funcție structurală de motiv, laitmotiv, trecând, de fapt, în registrul intertextualității.

Ekphrasis muzical este descrierea lirică, poetică a *Baladei* lui Ciprian Porumbescu din drama *Păsările tinereții noastre* a lui I. Druță, descriere creată din diferite coduri: vizual, pictural, liric (metaforă, simbol, comparație, asonanță, aliterație), susținute și de ekphrasis psihologic și de cel reflexiv. „Ekphrasis psihologic transmite procesul și rezultatul efectului imaginii [vizuale, auditive — *n.n.*] asupra receptorului, percepția operei de artă. În acest tip de ekphrasis descriptiv, accentul este transferat de pe descrierea operei pe descrierea impresiei subiective (...)” [13, p. 54]. În exemplul din textul druțian realizarea ekphrasisului muzical se îmbină cu a celui de tip psihologic, reflexiv și explicativ, acesta din urmă însemnând interpretarea textului artistic întru relevarea sensului profund al imaginilor simbolice, ceea ce creează efectul numit „iluzie de ekphrasis”, când este dezvăluită nu atât opera primară, cât cel care o contemplă [9, p. 129].

În drama druțiană, acțiunea descrisă în didascalii este realizată artistic prin îmbinarea elementului de folclor muzical nupțial — *Jalea miresei* — cu discursul muzical academic — *Balada* lui Ciprian Porumbescu, creată prin valorificarea artistică a folclorului. Autorul prezintă aici un teatru în teatru — spectacolul nunții, cu scena/obiceiul *Iertarea miresei* pentru realizarea unui spectacol teatral care, de altfel, a fost realizat într-o scenă plină de nostalgie, filozofie, durere și bucurie, cu trăsături ale specificului național bine reliefat în regia lui Ion Sandri Șcurea la Teatrul *Luceafărul*, în anul 1972. Cu funcție lirică și predominant cognitivă pentru spectatorii altor culturi scena a fost realizată în spectacolul (1972) și filmul- spectacol (1974) montat de Ion Ungureanu și Boris Rovenskih la Teatrul Mic din Moscova [5, pp. 167-176].

Importanța cercetării rolului elementului muzical în creația druțiană l-a subliniat Vladimir

Axionov, care a specificat că textele lui I. Druță „cuprind nu numai structuri și procedee muzicale provenite din muzică, dar și simboluri muzicale, și semne sonore”, cercetătorul generalizând că opera artistică a acestui autor „pune la dispoziția muzicienilor un material bogat și fertil” și că este „paradoxal faptul că acest material și-a găsit o modestă reflectare în creația componistică” [1, p.37]. Asemenea aprecieri ale specificului operei druțiene presupun abordarea altui tip de intermedialitate în imagină artistică al autorului, cea multimedială.

Astfel, intermedialitatea *multimedială* rezidă în faptul că același text poate fi sursă pentru mai multe forme de comunicare artistică: înscenări teatrale, film, animație, artele plastice ș.a. Dacă ne referim la spațiul cultural din Republica Moldova, am putea exemplifica prin rescrierea textelor epice (romane, nuvele) în texte dramaturgice de către Ion Druță, prin crearea scenariului pentru teatrul muzical — opera *Casa mare* (scenariu V. Teleucă, compozitor M. Kopytman, dirijor I. Ciudnovski) ori înscenarea romanului *Frunze de dor* în viziunea regizorului Alexandru Cozub la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, spectacole-filme (*Păsările tinereții noastre*, *Horia*) după dramaturgia druțiană ori filmele artistice după scenariul, ulterior text în proză ale autorului — *Ultima lună de toamnă* (Moldova-Film), filmele de scurt metraj după nuvela *Murgul în Crimeea* (*Hai, murgule, hai...*), capitolul *Nopti de vară, nopti de câmpie* din romanul *Povara bunătații noastre*, realizat artistic în filmul de scurt metraj *A iubi*.

După montarea dramei *Casa mare* la Teatrul Armatei la Moscova (1961), la Chișinău, în anul 1969, a avut loc premiera operei muzicale *Casa mare* la Teatrul de Operă și Balet. Analizând acest discurs artistic, după drama lui I. Druță, pe un libretto scris de Victor Teleucă, care „a păstrat contururile arhitectonice ale textului dramatic”, cercetătorul V. Axionov scoate în evidență arta compozitorului Mark Kopytman. Opera e prezentată drept „o chintesență a unor constante stilistice vizând îmbinarea organică a exponenților folclorici cu aspecte caracteristice creației componistice universale, textul muzical fiind unul modern” [1, p. 38]. Modernitatea se manifestă prin alternanța „lexicului muzical modern (...) cu cel arhetipal (...) extraistoric. O asemenea funcție o are simbolul muzical al *Periniței*, compozitorul apelând la diferite variante ale acestui cântec de joc: de la imitarea versiunilor lăutărești și citarea variante-

lor propuse de G. Enescu la transfigurarea radicală a acestui simbol sonor” [1, p. 39]. Rolul corului relevă teatralitatea operei muzicale, amintind de semnificațiile protoscenice ale acestui personaj, dar și evidențiind relația prototeatru — creație populară, teatru popular. Corul de bărbați (interpretând cântecul tradițional *Crește floarea în grădină/trece dorul și-o anină...* „sună concomitent cu varianta majoră a Periniței, iar strofa cântată de femei (*râde floarea...*), este dublată de orchestră” [1, p. 40]. Astfel că realizarea artistică a dramei druțiene în alt gen artistic — opera — relevă noi semnificații ale textului în alt mediu de comunicare, compozitorul accentuând și elementul liric, psihologic, dramatic al discursului prim — textul dramaturgic. Teatralitatea se manifestă și prin prezența corului de bărbați și al celui de femei, care exprimă atitudine, dar și creează atmosfera sau are funcție narativă.

Viziunea cinematografică a lui Ion Druță se manifestă în toată creația sa — dramaturgie, proză, eseistică. Acest specific al imaginarului artistic al autorului a constituit obiectul de cercetare al filmologului Ana-Maria Plămădeală care scria în monografia colectivă *Fenomenul artistic Ion Druță*, în anul 2008: „(...) îndrăznim să lansăm ideea absolut necesară a criteriului cinematografic în hermeneutica operei druțiene” [7, p. 382], la finalul unei analize a creației druțiene din această perspectivă [7, pp. 374-382]. Cercetătoarea specifică „dezinvoltura [lui I. Druță — n.n.] în manipularea cu categoriile timpului și spațiului, caracterul audiovizual al metaforei, predominarea valențelor montajului introspectiv” [7, p. 374] și al celui paralel, funcția dramaturgică a peisajului și a muzicii ș.a. — toate fiind, de fapt, aspecte esențiale intermediare în dramaturgia și proza acestui autor.

Tehnica montajului în literatură a însemnat o trecere de la linearitatea textului, de la consecutivitatea evenimentelor din subiectul operei epice spre accentuarea relațiilor spațiale, ce se realizează concomitent. De aici și un rol mai mare acordat vizualului, privirii, perspectivei ca modalitate de structurare a imaginii, ca afirmare a spațio-timpului. „Gândirea artistică prin montaj ca tehnică a dat posibilitatea de a transforma timpul (...). Iar proza și dramaturgia le-a urmat” [10, pp. 39-40], fapt demonstrat de creația lui Ion Druță și de investigațiile realizate de specialiști din diverse domenii: cinematografie, muzicologie, naratologie ș.a. Astfel, structura fragmentară sau nuvelistică a primului roman *Frunze de dor*, ca și al *Baladelor*

*din câmpie* scoate în evidență tranziția de la proza scurtă și tradițională (în cel de a doua lucrare capitolele au titluri aparte), relevând căutările creatoare ale unor forme narative actuale, ce ar corespunde imperativelor timpului și, în special, noilor paradigme culturale. Este vorba de sincretismul artelor, de rolul vizualului în cunoașterea artistică a lumii, de lărgirea perspectivei în descrierea omului în lume și a lumii sale etc. Tehnica montajului din film se observă nu doar în primele scenarii ale lui Ion Druță, ci și în primul său roman *Frunze de dor*, fapt ce demonstrează astăzi și spectacolul montat după adaptarea, dramatizarea acestui text de către Alexandru Cozub la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău. Discursul teatral demonstrează că regizorul a știut să se mențină între opinia autorului, structura romanului și construirea scenariului.

În lucrarea recentă a lui Ion Druță *Daciada: baladă arhetipală* (2022) se manifestă foarte bine toate aspectele intermedialității, lucrare din care expunem un fragment, în care se îmbină vocea Autorului și elementele de clarobscur, vizualul ș.a., cu valențe intermediare: „Talentele sunt modeste de felul lor. Cu cât e mai talentat omul, cu atât e mai modest. În noaptea ceea răcoroasă cu lună plină, mergeau ei pe tăcute, spre aceeași biserică, unde au fost cununați. Poetul ducea într-o mână o căldare cu cărbuni, în cealaltă un felinar stins. Nu mai era nevoie să-l aprindă, luna bătea din plin și se vedea aproape ca ziua. Furnica ducea într-o mână o legăturică cu vreascuri, în cealaltă o pungă cu șervete curate. Deși umbrele lor, lungite cum nu se mai poate, se prelingeau pe garduri, pe prisperle și pereții caselor, iar pașii lor tulburau zgomotos liniștea nopții, nici o javră nu a lătrat, nici o lumină nu s-a aprins” [2, p. 63].

Teatralitatea personajului este realizată în proză în special prin aspectul estetic numit psihologism. Amintim că psihologismul unei opere epice presupune plăsmuirea imaginii artistice prin mijlocirea unor procedee și tehnici ce contribuie la reliefaarea, sugerarea anumitor stări, trăsături de caracter, tipologii psihice sau umane ale personajului. Se știe că există diferite forme de psihologism în proză: psihologism în formă sumativă sau iconică, când naratorul comentează replica personajului, fapta lui, pentru a descoperi, a evidenția motivul comportamentului acestuia. În cazul când naratorul descrie doar specificul comportamentului personajului, gestul, mimica acestuia, psihologismul este numit indirect, rea-

lizat artistic prin aspecte exterioare (peisajul, detaliul de portret, interiorul, tăcerea personajului ș.a.). Psihologism în formă directă este descrierea acțiunii prin mijlocirea vorbirii personajului (vorbire directă orală sau scrisă, vorbire indirectă, monolog interior, visul). Prin intermediul unor asemenea tipuri de psihologism se creează și teatralitatea personajului, dar și teatralitatea acțiunii dramatice [A se vedea mai detaliat: 5, pp. 87-100].

**Concluzii.** Intermedialitatea caracterizează deschiderea formelor artistice, colaborarea mediilor în realizarea unei imagini noi, cu semnificații ample. Or, media înseamnă și mediu și comunicare, dar și sens, idee și construcția textului. În creația lui Ion Druță se manifestă diferite tipuri de intermedialitate — convențională, referențială, multimedială, ce contribuie la crearea teatralității personajului și a acțiunii, atât în proza artistică cât și în textul dramaturgic, în special în didascalii. În textul artistic narativ teatralitatea se manifestă prin descrieri de natură ca element dramaturgic didascalic și, respectiv, scenografic, dar și prin elemente de psihologism, care în proză se realizează prin diverse procedee artistice, caracterizând astfel teatralitatea personajului.

#### Referințe bibliografice

1. Axionov V. Druță-Kopytman: Casa Mare. În: *Arta. Seria Arte audio-vizuale*, 2009, pp. 37-41.
2. Druță I. *Daciada: baladă arhetipală*. București: Editura Academiei Române, 2022.
3. Druță I. *Scrieri în 4 volume. Vol. 2*. Chișinău: Editura Hyperion, 1990.
4. Ghilaș A. Interferența artelor în abordarea discursului artistic: aspecte teoretico-metodologice. În: *Educația din perspectiva valorilor*. Tom IX: Summa Theologiae. Editori: Octavian Moșin, Ioan Scheau, Dorin Opriș. București: Editura Eikon, 2016, pp. 136-139.
5. Ghilaș A. Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță. Chișinău: Editura Epigraf, 2021.
6. Lehman H.T. *Teatrul postdramatic*. Traducere din limba germană de Vicror Scoradeț. București: Editura UNITEXT, 2009.
7. Plămădeală A.-M. Dimensiunea cinematografică a operei lui Ion Druță. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, pp. 374-382.
8. Rajewsky Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermedialités*, no 6, 2005, pp. 43-64.
9. Taylor J.C. Two visual excursions. În: *The language of images*, edited by W J.T. Mitchell. Chicago, 1980.
10. Ремез О. Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля. Москва: Просвещение, 1983. // Remez, O. Masterstvo rejisora. Prostranstvo i vremea spektaklea. Moskva: Prosveschenie, 1983.
11. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. В: Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Выпуск 12, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001, с. 149-154. // Tishunina, N.V. Metodologhiya intermedialnogo analiza v svete mezhjdistsiplinarnyh issledovaniy. V: Metodologhiya gumanitarnogo znaniya v perspective XXI veka, Sbornik k 80-letiyu prof. M.S. Kagana, Vypusk 12, Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2001, pp. 149-154.
12. Ханзен-Лёве О. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду (пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого). Москва: Изд-во РГГУ, 2016. // Hansen-Love O. A. Intermedialnosti v russkoy literature: Ot simbolizma k avangardu (per. s nemețkogo B.M. Skuratova, E. Iu. Smotritskogo). Moskva: Izdatelistvo RGGU, 2016.
13. Яценко Е. В. „Любите живопись, поэты”. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. В: Вопросы философии, 2011, nr. 11, p. 47-57. // Jacenko E. V. „Ljubite zhivopis, pojety”. Jekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrechenskaja model. V: Voprosy filosofii, 2011, nr. 11, p. 47-57.

## „(MONO)DRAMELE UNOR NECUNOSCUTE” DE LA TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU” DIN CHIȘINĂU

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.10>

### Rezumat

#### „(Mono)dramele unor necunoscute” de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău

Personajele feminine ale monospectacolelor din Sala Studio „Valeriu Cupcea” a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău se avântă, în surdina sau tumultuos, „În căutarea eului pierdut”.

Cu o probă de talent de înaltă calitate, Diana Decuseară a demonstrat acest lucru în monodrama regizată de Vitalie Druceac *Mi-e frică de Marea Neagră* (2010), după piesa *Nudiștii* de Irina Nechit, dedicată problemelor și condiției femeii în societate.

Frământările interioare ale Îndrăgostitei din spectacolul *Scrisoarea unei necunoscute* (2014), după Stefan Zweig, în regia lui Nugzar Lordkipanidze (Georgia), sunt redată în profunzime de Ana Tkacenko, care exteriorizează în filigran transformarea dramatică și scenică a eroinei sale.

În monospectacolul *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine* (2017), regie Nelly Cozaru, ghemul vieții „Păsării Măiestre a cântului românesc” este depănat iscusit de Ecaterina Mardari, care își poartă cu măiestrie personajul pe drumul vârstelor vieții omenești.

Tonalitățile monologurilor actrițelor sunt subtile și adecvate, echilibrând umorul și ironia cu tristețea omniprezentă, fără să gliseze în patetic. Cele trei spectacole sensibilizează spectatorii și îi invită de la o terapie colectivă până la o participare cathartică.

**Cuvinte-cheie:** monospectacol, monodramă, monolog, personaj, convenție scenică, joc dramatic.

### Summary

#### „(Mono)dramas of unknown women” at „Mihai Eminescu” National Theater in Chisinau

The female characters of the mono-shows in the „Valeriu Cupcea” Studio Hall of the „Mihai Eminescu” National Theater in Chisinau soar, mutely or tumultuously, „In search of the lost self”.

With a test of high quality talent, Diana Decuseară demonstrated this in the monodrama directed by Vitalie Druceac *I'm afraid of the Black Sea* (2010), after the play *Nudistii* by Irina Nechit, dedicated to the problems and condition of women in society.

The inner turmoil of the Beloved from the show *Letter from an unknown woman* (2014), by Stefan Zweig, directed by Nugzar Lordkipanidze (Georgia), are rendered in depth by Ana Tkacenko, who externalizes in filigree the dramatic and scenic transformation of her heroine.

In the Maria Tănase one-man show *I would die, death does not come to me* (2017), directed by Nelly Cozaru, the knot of life „The Master Birds of the Romanian Song” is skillfully handled by Ecaterina Mardari, who masterfully carries her character on the road of the ages of human life.

The tonalities of the actresses' monologues are subtle and appropriate, balancing humor and irony with omnipresent sadness, without slipping into the pathetic. The three performances sensitize the spectators and invite them from a collective therapy to a cathartic participation.

**Keywords:** mono-show, monodrama, monologue, character, stage convention, dramatic play.

Prin tehnica monologului sau a autocomunicării — acest dialog artistic răsturnat între Eu-vorbitorul și Tu-ascultătorul — dramaturgii, regizorii și actorii unui monospectacol, pornind de la „dramaturgia perspectivei unice” [8], accentuează mișcarea sufletească a personajului, care

pare a se dedubla. În cadrul convenției scenice și al jocului dramatic, orice actor al unui monospectacol, în mod absolut solitar, își asumă responsabilitatea de a (re)trăi și de a reda lumile interioare ale personajului/lor într-un moment de răscruce al existenței sale/lor.



Protagonistele din monospectacolele *Mi-e frică de Marea Neagră* (2010), *Scrisoarea unei necunoscute* (2014) și *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine* (2017) din Sala Studio „Valeriu Cupcea” a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău fac vizibile unele momente ale vieții personajelor lor — femei ale căror universuri sunt dominate de bărbați și ale căror acțiuni sunt provocate de ei. Or, „Performance-ul centrat pe corpuri și pe persoane în general este izbitor de des un „teritoriu al femeii” [2, p. 194]. Eroinele, întruchipate de actrițele Diana Decuseară, Ana Tkacenko și Ecaterina Mardari fără patetisme și artificii inutile, încearcă să lanseze poduri de dialog cu trecutul și cu prezentul lor, cu sine însuși și cu cei din jur.

În articolul *Eul în dialog cu sine însuși: remarci asupra structurii monologului dramatic de la Shakespeare la Samuel Beckett* [4], cercetătorul german Wolfgang G. Müller scria că monologul dramatic ia adesea forma unui „dialog interior”, distingând *monologuri ale conflictelor de conștiință, monologuri de decizie, monologuri interioare și drame monolog*. Pe 29 și 30 mai 2010, în Sala Studio „Valeriu Cupcea” de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, a avut loc premiera unui monospectacol al conflictului de conștiință cu denumirea scenică *Mi-e frică de Marea Neagră*. Spectacolul a fost rezultatul colaborării fericite dintre poeta, ziarista, dramaturgul Irina Nechit și trio-ul Vitalie Druceș — regizor, Tatiana Popescu — scenograf, Diana Decuseară — în rolul monodramatic. Montarea dramei *Nudiștii* a Irinei Nechit, câștigătoare a premiului UNITEM din 2009, a fost spectaculoasă și în sensul realizării unei experiențe rar practicate în Republica Moldova de punere în scenă de către un teatru național a piesei învingătoare într-un concurs local de dramaturgie.

Monologul-tiradă al eroinei, aflate la răspântia vieții sale, debutează cu o suită de întrebări: „... Unde mă aflu? Ce zi e azi? Marți? [...] Cum am putut? Cum am ajuns aici? De ce toate astea mi s-au întâmplat mie? De ce tocmai mie?” [7]. Frazele, pronunțate de către actriță cu un larg registru de nuanțe interogative, sugerează ostentația acesteia de a pătrunde în niște adevăruri metafizice pentru a-și explica... frica și de a înțelege lucrurile secrete pentru a obține... libertatea.

Cum am accentuat într-o cronică, „eroina Dianei Decuseară este măsurată în „Patul lui Procust” la propriu — dezgolindu-se în fața spectato-

rilor dintr-un pat de clinică psihiatrică, și la figurat — fiind ba „întinsă”, ba „scurtată” de existența ei formată din niște situații-limită. Protagonista re-trăiește experiența practicilor abuzive de ajustare a oamenilor, a gândirii și simțirilor acestora la anumite reguli unice. Or, refrenul-leit-motiv pe care îl repetă „*Oamenii se împart în buni și răi, frumoși și urâți, slabi și grași, fricoși și curajoși, proști și deștepți, periculoși și nepericuloși*”, sună mai mult a suspiciune și interogație, decât a certitudine și afirmație” [1].

Întreaga mișcare scenică a actriței se realizează în dependență de prepozițiile spațiale: *de, pe, după, lângă* ... pat, unicul element scenografic plasat în mijlocul scenei pe un suport pătrat înclinat, sugerându-ne o insulă ca simbol al evadării în/din sine sau în/din marea de probleme. Monologul eroinei etalează tentativa ei de evadare din tiparele sociale prestabilite, de încălcare a „ordinii” conjugale „normale” și de ripostare în fața violenței în familie. Din lipsa unui Tezeu în stare să-i supună soțul, un tip gelos și sadic, acelorași tratamente pe care i le rezerva soției, și să-i pună capăt vieții și practicilor lui, femeia încearcă să creadă că l-ar fi eliminat ea însăși prin asasinare (i)reală.

Experiențele psihice traumatizante ale protagonistei, care confundă registrele temporale și mintale, transcriu un dosar psihologic feminin care adună cu fiecare amintire re-povestită argumente ale ratării ei pe plan social și personal. Ea suferă eșec în eforturile sale desperate de a se opune perfecțiunii aparente și minciunii cu pretenții de adevăr ale vieții familiale, în care i se impune chiar de către mama ei: „*Rabdă... Rabdă și iartă...*” [7]. Criza de personalitate i se intensifică odată cu conștientizarea *fortunii labilis* ce i se „scurge” ca într-o clepsidră odată cu nisipul din buzunare pe care îl scoate și „il cerne din palmă în palmă” [7].

Codul de simboluri vegetal și acvatic din monodramă și din spectacol sunt puse în relație cu trăsăturile intime ale eului feminin. Or, unul dintre motivele-cheie ale poeziei Irinei Nechit, apa, în care „se privește” și din care „iese la suprafață / imaginea ei / cea adevărată” [6], este prevalent și în acest spectacol prin omniprezența imaginară a mării și prin absența reală a apei. Astfel, protagonistă (ne) cere cu exasperare: „*Apă... Mi-ați adus un pahar cu apă? Se poate? Nu? Apă...*” [7].

Eroina autoarei Irina Nechit și a actriței Diana Decuseară transpune în scenă îndrăzneala de a rupe tăcerea și de a lua atitudine critică, infirmând

atât imaginile tradiționale asociate feminității, cât și atitudinea mizantropă și misogină într-o societate patriarhală ca a noastră. Ele ne conving de faptul că, într-adevăr, mintea femeii, sensibilitatea ei, orizontul și percepția sa asupra lumii sunt diferite și complementare și că, posibil, această alteritate e mult mai relevantă din cauza... fricii.

Prin întreaga sa prezență scenică, Diana Decuseară exteriorizează fie o frică arhetipală de acel „ceva întunecat” sau de acel „bulgăre întunecat din piept” de care se teme chiar și soțul eroinei sale din monodramă; fie o frică atavică a victimei de a nu-și enerva călăul, care în acest caz este soțul protagonistei, ea amintindu-și cuvintele lui: „Tu știi că eu sunt un păianjen? Te-am prins în plasa mea. Hu-u-u-u! Te zbați ca o muscă în plasa mea!” [7]; fie o frică în fața unei mări de întrebări fără răspunsuri și de situații imprevizibile cărora puținii sunt capabili să le facă față.

Evoluția agitată a însinguratei și înfricoșatei eroine de pe patul de spital asemeni unei corăbii naufragiate vrea să ne transpună ideea că frica este o boală care roade logica și pune sub semnul întrebării umanismul oamenilor. Și totuși, cum spunea Paulo Coelho „a-ți fi frică înseamnă că iubești viața”, ceea ce ne transmite convingător și energic prin evoluția sa scenică Diana Decuseară — actriță cu un diapazon actoricesc foarte larg.

Chiar dacă monospectacolul *Mi-e frică de Marea Neagră* nu a fost încadrat în campania anti-violență în familie, Irina Nechit le dă femeilor acea „gură de apă” de care au nevoie, colaborând și la culegeri de istorii orale și interviuri dedicate problemelor și condiției femeii în societate: *Femeia în labirintul istoriei, Democrația la feminin, Femeia ca factor de stabilitate în zonele de conflict*.

Din labirintul dorinței de a cunoaște fericirea încearcă să găsească ieșire și Îndrăgostita / Necunoscuta din monospectacolul *Scrisoarea unei Necunoscute* după Stefan Zweig, montat de regizorul georgian Nugzar Lordkipanidze în Sala Studio „Valeriu Cupcea” a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău în 2014. Actrița Ana Tkacenko scrie cu penița și citește în fața publicului fragmente din scrisoarea confesiv-decizională pe care destinatarul o va primi mult prea târziu. Împânzită de mărturii fruste, epistola îi dezvăluie bărbatului și spectatorilor iubirea secretă și consumată în tăcere pe care femeia i-a purtat-o toată viața. Textul solilocului nu reliefează o acțiune, ci urmărește evoluția unor stări sufletești, conflictul devenind interiorizat.

În monologul său, actrița își trece personajul prin toate ipostazele metamorfozei feminine: de la preadolescenta îndrăgostită de vecinul ei scriitor și femeia care își asumă pasiunea mistuitoare și i se dăruiește, încălcând normele unei morale rigide, până la mama care își pierde copilul. Dilema protagonistei este căutarea identității: „Dar și eu m-am abandonat cu totul: cine eram acum în întuneric, lângă tine? Eram copilul înflăcărat de pe vremuri, mama copilului tău, sau o străină?” [12]. Astfel, Ana Tkacenko scoate în evidență schimbările interioare și scenice ale eroinei printr-o gamă întregă de sentimente pe care le exteriorizează perfect: naivitatea copilăriei, dragostea adolescentină, iubirea tinereții, instinctul matern, decepțiile maturității. Deci, pe tână necunoscută ajungem să o cunoaștem anume grație talentului actriței, care, într-adevăr, cum se confesa, este „potrivită” să joace în acest monospectacol... care „vrea să transmită o viață de om... o viață plină, diferită de cea a altora” [10]. Ana Tkacenko își poartă personajul solitar pe traseul vieții sale, adunând picătură cu picătură momente dramatice în paharul transfigurărilor sale funeste.

Solilocul protagonistei nu este delirul unui fan dezechilibrat, care nu mai cunoaște limitele adorației, ci, evitând melodrama, descrie cu o sensibilitate ieșită din comun sacrificiul, pierderea, singurătatea. Actrița (re)simte și (re)transmite acest sentiment, susținând: „Cred că multe din tristețile eroinei mele își au, ca sursă, o profundă singurătate. Prin acest spectacol vreau să transmit un mesaj: priviți în jur, există oameni care au nevoie de ajutorul vostru!” [5]. Or, singurătatea, care are drept cauză perfecțiunea lucidă a lucrurilor de suprafață din lumea modernă, reprezintă o metatemă a monodramei și a acestui monospectacol, în care eroina se avântă în căutarea sinelui într-un moment decisiv al vieții sale.

„Monologul teatral, e drept, — specifică teatrologul german Hans-Thies Lehmann — face posibil o privire în interiorul protagonistului, așa cum o realizează în felul său și planul apropiat din film” [2, p. 176]. Prezentarea filmului vieții exterioare a Necunoscutei într-un decor minimalist, alcătuit din mobilier de lemn vechi, două cufere, o masă, un scaun lângă ea și unul în mijlocul scenei, o lumânare, o peniță și o călimară, dezvăluie atmosfera casnică intimă, dar și precaritate, disperare, asumare și zbucium interiorizat. Prin puterea gândurilor, cuvintelor și rândurilor sale dureroase, protagonista își de-

rulează povestea spre punctul culminant — momentul conștientizării definitive de a rămâne o Necunoscută pentru unicul bărbat iubit: „*Dar nu m-ai recunoscut. Nu, nu m-ai recunoscut, nicio dată nu am părut mai străină față de tine decât în acea secundă*” [12].

Chiar dacă „*era atât de timidă, atât de lașă, atât de sclavă, atât de slabă în fața lui*” [12], ca în fața scaunului gol din centrul scenei, eroina Anei Tkacenko reușește să re-trăiască totul și să se depășească pe sine. Ea nu cerșește mila sau regretele acestuia și nu așteaptă un răspuns la acest testament-confesiune, asigurându-se că scrisoarea va ajunge în mâinile lui după ce ea va muri de boala ce i-a răpit și copilul. La final, absolut senină și resemnată, ea nu este pusă sau nu se pune în fața dilemei hamletiene de a pleca sau a nu pleca, de a se stinge sau a nu se stinge ca lumânarea de pe masă, căci oportunitățile de a face o alegere le-a consumat deja asumat. De la primele până la ultimele cuvinte, tonalitățile monologurilor sale sunt subtile și adecvate, fără acrobații vocale și deghizări iluzioniste. Prestația actriței a echilibrat tristețea omniprezentă cu tragicul de profunzime, fără să gliseze în patetic. Întrebată „Ce i se întâmplă unui actor când pătrunde, împreună cu personajul său, în zona tragică a existenței?”, Ana Tkacenko recunoaște că „... Spectacolul a pornit de la venerația pe care o port pentru opera lui Stefan Zweig. M-am legat de nuvela „Scrisoarea unei necunoscută” cu vreo 18 ani în urmă... Trăiesc niște stări foarte ciudate când se apropie ziua reprezentației. Cu două zile înainte de spectacol sunt urmărită de o melancolie, de o sensibilitate excesivă. De fapt, atât corpul, cât și rațiunea acumulează energie pentru seara când joc „Scrisoarea...” [5].

Timp de mai mulți ani, acest monolog teatral din Sala Studio, atât prin vorbele, cât și prin tăcerile, rostite cu atâta delicatețe și pătrundere de actrița Ana Tkacenko, a potențat și a amplificat atmosfera de entropie dublă în care sunt atrași spectatorii. Prin in/expirația intensă și continuă a emoției din interior spre exterior și a sentimentului de incertitudine persistent până la final, publicul este invitat la o terapie colectivă. Aceasta și grație concepției regizorale, „încheiate perfect la toți nasturii” ideatici și structurali.

În această (mono)dramă sfâșietoare, una dintre cele mai frumoase și triste incursiuni în psihicul feminin, este sonorizată în surdină fragilitatea umană. Cu o înaltă măiestrie artistică, cu multă sensibilitate și profunzime, Ana Tkacenko dezvă-

luie inocența, senzualitatea, nostalgia și gingășia maternă a Necunoscutei.

Monospectacolul *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine* a fost montat de Nelly Cozaru în Sala Studio „Valeriu Cupcea” a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău în 2017, scenografie — Adrian Suruceanu, video — Ion Usatâi. Acest muzical lirico-dramatic are la baza subiectului evenimente din biografia cântăreței Maria Tănase, supranumită Păsărea Măiastră a cântului românesc. Destinul artistei în alb-negru e povestit de ea însăși prin monologul verbal și muzical al actriței Ecaterina Mardari. Confesiunile patetice și expresive ale protagonistei ne conduc prin Raiul, Purgatoriul și Infernul vieții Măriei Tănase.

Monospectacolul s-a născut, mai întâi, ca spectacol de masterat, construit din documente de arhivă, articole din ziare, citate, interviuri, spectacolele radiofonice etc. Cum subliniază și regizoarea monospectacolului Nelly Cozaru, „Despre Maria Tănase s-au scris multe cărți și articole, s-au montat emisiuni radiofonice și televizate, s-au editat zeci și zeci de discuri, au avut loc mii de evenimente: anul Maria Tănase, festivalul Maria Tănase... Se pare însă că nu de-ajuns, din moment ce și astăzi, când am celebrat 103 ani de la naștere, numele ei mai stârnește atâta emoție și interes” [9]. Maria Tănase este nu doar o legendă, ci și un mister al culturii românești, viața scurtă a căreia a exemplificat destinul specific artistului care trăiește la superlativul absolut. Referindu-se la compararea cântăreței române cu Edith Piaf, regizoarea Nelly Cozaru confirmă: „Așa este. Ambele cântărețe au trăit în aceeași perioadă, au avut destine dramatice. Generozitatea fără margini, risipa fără reținere, un suflet altruist fără măsură, lipsa de inhibiții, urcușurile și coborâșurile și multe-multe altele — compun similitudinile celor două mari destine... Din acea clipă, am visat să realizez un spectacol dramatic care ar vorbi spectatorului nostru, mai ales generațiilor tinere, despre Maria Tănase, devenită simbolul cântecului românesc. Împreună cu tânăra actriță, Tinca Gorcenco, am încercat să compunem un recital despre viața artistică a celei care a fost și rămâne veșnic o voce inconfundabilă, inegalabilă, unică — o surprinzătoare și emoționantă lecție de ambiție, curaj, speranță și demnitate pe care ne-o servește Maria Tănase — „Maria cea fără de moarte”, neuitata și celebra Pasăre Măiastră a neamului nostru” [9].

Astfel, pentru Tinca Mardari acest rol este o adevărată provocare, actrița recunoscând: „Este o mare responsabilitate să o joci pe Maria Tănase. Încerc să redau nu doar vocea acesteia, ci și să transmit felul cum a trăit, iubirile înflăcărâte și fulgerătoare, durerile, dorurile și zbuciumul” [3]. Or, firul acestei povești-rememorare este depănat într-un spectacol care acționează dublu: prin „dictatura” rostitului și a cântatului într-o porție text/muzică bine gândită. Deci, cum spectacolul este compus și verbal, și muzical, actrița își asumă responsabilitatea de a (re)trăi și a reda istoria personajului său și prin partituri vocale, punând suflet, pasiune, spontaneitate în cântecele interpretate. Totodată, Ecaterina Mardari mărturisește: „Din start mi-a fost foarte greu, pentru că în acest spectacol mai și cânt, și atunci îmi era greu să ajung la timbrul vocal, trebuia să-mi ajustez vocea la acele note specifice doar Mariei Tănase” [3]. Prin aplecarea înspre sine a personajului său, actrița reușește să oglindească iubire absolută, suferință, extaz, agonie, umilire, glorie, voie bună, tristețe amară — sentimente (re)trăite de marea cântăreață Maria Tănase, dar și de alți mulți artiști renumiți. Astfel, alternanțele dintre monoloagele-confesiuni și melodiile cântate sunt firele din care s-a țesut atmosfera poetică a acestui spectacol.

Condiționalul din titlul *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine* exprimă acțiunea ca dorită sau eventuală, ca și în prima strofă a cântecului: „*Foaie verde, mărăcine / Aș muri, moartea nu-mi vine / Aș trăi și n-am cu cine / Aș trăi și n-am cu cine*”. Cântecele plin de jale poate fi definit ca o doină, o incantație rituală sau chiar un bocet și un strigăt mioritic: „*Foaie verde și-o lalea / Când o fi la moartea mea / Să-mi chemați ibovnica / Să mor cu ochii la ea / Să-mi puie mâna sub cap / Să mă-ntrebe de ce zac. / Și să-i las cu jurământ / Până m-o băga-n pământ / Să-mi facă groapa adânc / Să nu putrezesc curând / Să putrezesc la opt ani / Să fac voia la dușmani*”. Astfel, cuvintele și muzica sunt cele care revelează, dar și ascund comunicarea în scenă. Momentele muzicale alternează cu cele monologale, comprimând acțiunea și intensificând tensiunea.

Meritul actriței este că demonstrează nu doar simțul scenei și intuiție artistică, ci, mai ales, talent și stil în incarnarea cântăreței Maria Tănase la diferite vârste umane și artistice. Or, scriitoarea Alina Nelega nota: „In monodramă, poate mai mult decât în orice altă formă dramatică, drumul

personajului este foarte evident. Transformarea lui dramatică și scenică” [11]. Regizoarea Nelly Cozaru a făcut posibil acest lucru, construind tensiunea monospectacolului cât mai efectiv cu mijloace scenice — muzică, ritm, tempo. Costumele cântăreței, decorul clasic minimalist și autentic, secvențele video se integrează armonios în mesajul complet.

Astfel, amestecul eclectic de estetici teatrale a generat dialogul dintre muzică, poezie și teatru și a creat o ambianță care hipnotizează publicul. Marea încărcătură emoțională a monologurilor eroinei sensibilizează spectatorii și îi invită la o anume participare cathartică. Actrița Ecaterina Mardari conduce acest monospectacol cu multă energie și forță controlată, stabilind o comunicare triplă: cu cântăreața Maria Tănase, cu ea însăși, cu publicul. Ca și în celelalte monospectacole, unicul „narator”, al cărui criteriu principal este comunicarea și reversibilitatea comunicării, își dezgolește sufletul fie dintr-o vină tragică, fie dintr-o „veselie” tristă, dar mai ales dintr-o mare... solitudine..

Primul monospectacol este o exteriorizare a sentimentelor, al doilea — o interiorizare, al treilea — o pendulare între cele două stări, fiecare confesiune monologală constituind o încercare de a intra în dialog. Or, monodrama este o filosofie a dialogului exprimată prin relația actorului cu autorul, cu textul, cu personajele invocate, cu rolul, cu sine însuși, cu spațiul, cu publicul etc. Cele trei spectacole sensibilizează puternic, seduc, mobilizează și transformă spectatorii, (con)ducându-i de la o terapie colectivă până la o stare de catharsis.

Autorii, regizorii și actrițele acestor monospectacole jucate în Sala Studio a Teatrului Național „M. Eminescu” din Chișinău fac niște incursiuni psihanalitice în universul feminin. Tonalitățile monologurilor interpretelor sunt subtile și adecvate, păstrând intacte misterul și esența dramelor protagonistelor, dar și ale unei feminități indescifrabile și necunoscute. Actrițele Diana Decuseară, Ana Tkacenko și Ecaterina Mardari — absolvente ale Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău — au etalat, echilibrat și fără patetism, sensibilitate, ținută și măiestrie actoricească.

## Referințe bibliografice

1. Khalil-Butucioc D. Cui (nu) îi este frică de Marea Neagră...?. În: *Yorick*, Numărul 53, 29 noiembrie — 6 decembrie 2010, București, România. Disponibil: <http://yorick.ro/cui->

- [nu-ii-este-frica-de-marea-neagra/](#) (vizitat 10 iunie 2022).
2. Lehmann H.-T. Teatrul postdramatic. București: Editura UNITEXT (Colecția FNT), 2009.
  3. Mardari Tinca: „Tinca Mardari — Responsabilitatea să o joci pe Maria Tănase”. Disponibil: <https://romaniamea.md/actual/tinca-mardari-responsabilitatea-sa-o-joci-pe-maria-tanase> (vizitat 15 iulie 2022).
  4. Müller W.G. Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett. În: *Deutsche Vierteljahrsschrift Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56, Stuttgart, 1982, pp. 314-333. Z [HM 5: H 148].
  5. Nechit I. „Nu am timp de scamatoriile politicienilor. Visez să revenim în scenă”. Interviu cu Ana Tkacenko. În: *Gazeta de Chișinău*, 19 iunie 2020. Disponibil: <https://gazetadechisinau.md/2020/06/19/nu-am-timp-de-scamatoriile-politicienilor-visez-sa-revenim-in-scena/> (vizitat 15 iunie 2022).
  6. Nechit I. Cartea rece. Chișinău: Ed. Cartier, 1996.
  7. Nechit I. Nudiștii. Manuscris, 2009.
  8. Nelega A. Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic. Cluj-Napoca: Editura EIKON, 2010.
  9. Teatrul Național „M. Eminescu”. Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine. Disponibil: <https://tnme.md/spectacole/maria-tanase-as-muri-moartea-nu-mi-vine/> (vizitat 15 iunie 2022).
  10. Tkacenko Ana: „Teatrul este crucea pe care mi-am ales-o și pe care trebuie s-o duc cu demnitate”, 09.04.2015. Disponibil: <https://unica.md/tu-si-el/discutii-intre-fete/ana-tkacenko-teatrul-este-crucea-pe-care-mi-am-ales-o-si-pe-care-trebuie-s-o-duc-cu-demnitate/> (vizitat 15 iunie 2022).
  11. Tompa A., Alina Nelega. Dialog despre monolog și forma lui extremă, monodrama. În: *Observator cultural*, Nr. 321, Mai, 2006. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/dialog-despre-monolog-si-forma-lui-extrema-monodrama-2/> (vizitat 1 iunie 2022).
  12. Zweig S. Frica. Scrisoare de la o necunoscută. Iași: Polirom, 2016.

## IDENTITATEA SPECTACOLELOR TEATRULUI MOLDOVENESC ACADEMIC MUZICAL DRAMATIC DE STAT „A.S. PUŞKIN” ÎN ANII ’70 AI SECOLULUI TRECUT

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.11>

### Rezumat

#### Identitatea spectacolelor teatrului moldovenesc academic muzical dramatic de stat „A.S. Puşkin” în anii ’70 ai secolului trecut

În articolul de față sunt analizate spectacolele Teatrului Moldovenesc Academic Muzical Dramatic de Stat „A.S. Puşkin”, puse în scenă în anii ’70 ai secolului trecut, în care s-au manifestat identități culturale și civice, și anume: *Egor Bulăcirov și alții* de M. Gorki, *Tigrul și hiena* de S. Petőfi, *Trenul blindat 14-69* de Vs. Ivanov, *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, *În noaptea unei eclipse de lună* de M. Karim, *Revizorul* de N. Gogol, *Dincolo de ușa verde* de R. Ibraghimbekov, *Cerbii albaștri* de A. Kolomiêt, *Un interviu la Buenos Aires* de H. Borovik, *Slugă la doi stăpâni* de C. Goldoni, *Cât o fi să mai trăim* de O. Iosseliani, *Premiul* de A. Ghelman, *Azilul de noapte* de M. Gorki, *Solo pentru orologiu* de O. Zagradnic, trilogia *Cărările*, *O barcă în pădure* și *Dulăii* de N. Haitov, *Ciocărlia* de J. Anouilh.

De asemenea, în articol sunt examinate și spectacolele marcate de identități culturale, naționale și civice, printre care: *Dragostea nu-i sfetnic rău* de A. Marinat, *Păsările tinereții noastre* de I. Druță, *Două fete și-o neneacă* de V. Alecsandri, *Președintele* de D. Matcovschi, *Amintiri din copilărie* și *Harap Alb (Amu cică era odată...)* după I. Creangă, *Tata* de D. Matcovschi.

**Cuvinte-cheie:** spectacolele, anii ’70 ai secolului trecut, identități culturale, naționale și civice

### Summary

#### The performances of the Moldovan Academic Musical Dramatic State Theater “A.S. Pushkin” in the 1970s

The present article analyses the performances of the Moldovan Academic Musical Dramatic State Theater „A.S. Pushkin” staged in the 1970s, in which cultural and civic identities were manifested, and namely: *Egor Bulăcirov and others* by M. Gorki, *The tiger and the hyena* by S. Petőfi, *The armored train 14-69* by Vs. Ivanov, *Romeo and Juliet* by W. Shakespeare, *On the Night of a Moon Eclipse* by M. Karim, *The Inspector General* by N. Gogol, *Beyond the Green Door* by R. Ibraghimbekov, *The Blue Deer* by A. Kolomiêt, *An interview in Buenos Aires* by H. Borovik, *Servant to two masters* by C. Goldoni, *As long as we are going live* by O. Iosseliani, *The Prize* by A. Ghelman, *Night Asylum* by M. Gorki, *Solo for the clock* by O. Zagradnic, the trilogy *The Paths*, *A boat in the forest* and *The Dogs* by N. Haitov, *The Lark* by J. Anouilh.

The article also examines the shows marked by cultural, national and civic identities, among them: *Love is not a bad counsel* by A. Marinat, *The Birds of our youth* by I. Druță, *Two girls and a nanny* by V. Alecsandri, *The Leader* by D. Matcovschi, *Childhood Memories* and *Harap Alb (Once upon a time...)* by I. Creangă, *Father* by D. Matcovschi.

**Keywords:** A.S. Pushkin, performances, the 1970s, cultural, national and civic identities.

În anul 1970, la Chişinău are loc premiera piesei *Egor Bulăcirov și alții* de Maxim Gorki. În virtutea întâmplării sau în mod deliberat, după spectacolul *Complotul împărătesei* de A. Tolstoi, pus în scenă în anul 1969 de către Ian Frid, profesorul regizorului Valeriu Cupcea, acesta din urmă a optat pentru o piesă care continua să dezvăluie tema prăbuşirii vechii lumi. Acţiunea spectacolului are loc în ajunul Revoluţiei din februarie din

Rusia, când iese în evidenţă criza de conştiinţă a burgheziei. Bulăcirov intuieşte „dispariţia cea mare” — moartea vechii societăţi burgheze. Însă doar el conştientizează această „dispariţie mare”, căci „alții” se află în aşteptarea morţii iminente a lui Bulăcirov însuşi.

Maestrul Eugeniu Ureche a creat chipul complex și contradictoriu al unui om puternic, inteligent, al unui negustor, om de afaceri care, spre

sfârșitul vieții, își dă seama că a trăit toată viața „pe o stradă greșită”, cu oameni străini lui, printre care: evlavioasa stareță a mănăstirii Melania — actrița Domnica Darienco, popa Păun — Arcadie Plațânda, proasta, lacoma și minciunoasa lui soție Xenia — Ecaterina Cazimirova și „alții” de teapa lor. Protagonistul reușește să dezvolte o relație specială doar cu fiica sa Șura — Viorica Chirca, care a încercat să-și înțeleagă tatăl și care simțea instinctiv apropierea revoluției. Atmosfera furtunii pre-revoluționare lua naștere chiar în viața oamenilor, în relațiile dintre ei [8, p. 10].

Este puțin probabil ca, după piesa *Egor Bulâcirov...*, Valeriu Cupcea să inițieze, în anul 1971, punerea în scenă a dramei istorice *Tigrul și hiena*, scrisă de poetul revoluționar maghiar din secolul al XIX-lea Sándor Petőfi. Această lucrare s-a încadrat organic în continuarea studiului, inițiat de teatrul moldovenesc, privind condițiile și experiența luptei sociale. Sándor Petőfi este unul dintre autorii Programului revoluției democratice, ajuns renumit prin poemele sale care chemau la revoluție — *Cântec național, Trimiteteți regii la spânzurătoare* și care devine unul dintre liderii revoltei din anii 1848—1849. În drama sa *Tigrul și Hiena* poetul se ridică împotriva societății bazate pe sentimente „nobile”. Lupta perfidă a prințului nelegitim Boriș, care pretindea la tron lăsând în urma sa cadavre, cu bicisnicul rege Bela al II-lea Orbul, care în epoca luptelor feudale din secolul al XII-lea chema la pace, conduce în final la moartea ambilor.

Sub conducerea lui Valeriu Cupcea, actorul, regizorul și scenaristul studioului „Moldova-film” Mihail Badicov pune în scenă piesa *Trenul blindat 14-69* de Vsevolod Ivanov. Într-un mic episod istoric este reflectat întregul dramatism al luptei revoluționare. Acțiunea are loc în anul 1919. Trenul belogvardist 14-69 se îndrepta spre Orientul Îndepărtat, fiind atacat de partizanii-bolșevici din acea regiune. Protagonistul piesei este poporul revoluționar, iar rolul lui Verșinin, liderul răsculațiilor, este interpretat de Eugeniu Ureche, care modelează chipul unui adevărat erou popular, născut de revoluție.

Aceste trei spectacole — *Egor Bulâcirov și alții, Tigrul și Hiena și Trenul blindat 14-69* — erau legate între ele prin singurul fir invizibil al morții inevitabile a asupritorilor poporului.

În spectacolul *Romeo și Julieta* de William Shakespeare, pus în scenă în anul 1971 de către Andrei Băleanu și Arcadie Plațânda, sunt utiliza-

te unele mijloace scenice moderne de exprimare, bazate în mare parte pe plasticitatea corpului și jocul dinamic al actorilor pe fundalul unui decor abstract, cu construcții geometrice ce se asemănau cu echipamentele pentru gimnastică. Într-o atmosferă severă, subordonată unui singur ritm, se dezvăluia drama iubirii dintre Julieta — Viorica Chirca și Romeo — Victor Soțchi-Voinicescu.

După *Romeo și Julieta*, în același an, regizorul Andrei Băleanu pune în scenă spectacolul *În noaptea unei eclipse de lună*, o tragedie încărcată de un profund conținut filozofic, scrisă de Mustai Karim, celebru poet și dramaturg bașkir modern. În confruntările dramatice dintre oameni, generate de mari pasiuni și de lupta psihologică internă a individului cu sine, în conștientizarea nevoii de a se elibera de trăirile meschine și egoiste, sub ochii spectatorului se formează o personalitate umană înzestrată cu libertate interioară [2, pp. 181-182].

În anul 1972, sub conducerea artistică a lui Valeriu Cupcea, Andrei Băleanu montează spectacolul *Revizorul* de Nikolai Gogol. Principalul mesaj al piesei constă în exprimarea atitudinii contemporane față de personajele unei comedii scrise în secolul al XIX-lea. Hlestakov, interpretat de tânărul și talentatul actor Vitalie Rusu, apare ca un om de nimic, ridicol, minciunos, jalnic și mizerabil, aflat într-o situație anecdotică. Fără să vrea, el provoacă o furtună care smulge vălul bunăstării, al mulțumirii de sine și al impunității de pe funcționarii de toate rangurile. Dându-se drept un cinovnic important, o celebritate din Petersburg, el scoate la iveală visele sale tainice de mărire și venerație. Capul orașului (Eugeniu Ureche) se vede pe sine nobil la Petersburg, general cu o putere de decizie deosebită. Anna Andreevna (Ecaterina Cazimirova) visează să comunice cu o persoană de rang înalt, iar Bobcinski (Petre Pankovski) îi înaintează lui Hlestakov singura, dar arzătoarea sa rugămintă — de a le povesti acolo, la capitală, diversilor senatori și amirali despre faptul că există pe lumea aceasta, în cutare și cutare oraș, un oarecare Piotr Ivanovici Bobcinski. Și toate acestea se întâmplă într-un orașel cu un turn de veghe înclinat și cu acoperișuri strâmbe, unde domnește fărădelegea și sărăcia [5, pp. 68-69].

În 1973, Valeriu Cupcea pune în scenă spectacolul *Păsările tinereții noastre* de Ion Druță. Spectacolul are la bază conflictul dintre Pavel (Petru Baracci), care se străduia să modernizeze satul, pentru a le oferi locuitorilor săi o viață modernă, mai confortabilă, și înțeleapta sa mătușă

Ruța (Domnica Darienco), un adevărat filozof rural, care se teme de reformele ce puteau distruge tradițiile străvechi și ar fi promovat degradarea morală a sătenilor.

Semnificația filozofică a spectacolului este dezvăluită în forme artistice perfecte. Personajele sunt îmbrăcate în funcție de vârsta și caracterul lor. Tineretul nu este străin de moda modernă. Însă la nuntă dansează în costume naționale străvechi, care nu sunt spectaculoase, ci simple, rustice, uzate de timp. În condițiile noi, tradițiile continuă să dăinuie. Cearta dintre Pavel și mătușa Ruța se încheie cu împăcarea lor sub cerul liber, însoțită de amintirile lui Pavel despre ciocârlii și cele ale Ruței despre cocostârci — păsările tinereții lor [6, p. 87]. Spectacolul *Păsările tinereții noastre* s-a remarcat prin identități culturală, națională și civică, ceea ce i-au asigurat elogiile criticilor și mulți ani de succes la public.

În 1972, regizorul Veniamin Apostol pune în scenă piesa lui Rustam Ibraghimbekov *Dincolo de ușa verde*. Spectacolul este prezentat în cadrul Festivalului de dramaturgie a popoarelor URSS de la Chișinău, fiind înalt apreciat de critici. Regizorul acordă atenția principală dezvăluirii caracterelor personajelor ce locuiesc la primul și cel de-al doilea etaj al vechiului oraș sudic, relațiilor și destinelor lor. Harnica gospodină Zeinab (Constanța Târțău) îi ține din strâns pe toți vecinii și, în primul rând, pe soțul ei Nuri — un cizmar cuminte și binevoitor (Chiril Știrbu). Plus la aceasta, deșteapta Zeinab are o inimă mare și este gata să-l ajute pe orișicare ajungea într-o situație dificilă.

Piesa *Cerbii albaștri*, scrisă în anul 1973 de dramaturgul ucrainean Alexei Kolomieț, este pusă în curând în scenă de către mai multe teatre din fosta Uniune Sovietică și se bucură de un mare succes în rândul publicului spectator. Regizorul Andrei Băleanu pune în scenă poemul erotic-romantic *Cerbii albaștri* în 1975. Spectacolul atrage imediat atenția criticilor și capătă o popularitate imensă în rândul publicului. Fiind dedicat eroismului soldaților sovietici în lupta împotriva fascismului, în centrul acțiunii se află dragostea tânărului ostaș rus Kravțov (Vitalie Rusu) și a unei fete dintr-un sat ucrainean — Alionca (Dina Cocea). Protagonistul merge pe front în căutarea iubitei sale, luptă cu mult curaj, însă își întâlnește iubita abia după 20 de ani. În tot acest timp, ea rămâne fidelă iubitului său și, în pofida tuturor obstacolelor, aparent de netrecut, trăiește cu convingerea că îl va întâlni numaidecât [4, p. 58].

Dragostea și fidelitatea, purtate cu încredere prin grozăviile războiului, au inspirat și au încântat publicul spectator.

Pe motivele piesei *Chirița în Iași*, în 1974 Valeriu Cupcea pune în scenă piesa *Două fete și-o neneacă*. Această performanță a atras imediat atenția publicului și a criticilor. Spectacolul ridiculizează nu doar ambițiile absurde de a pătrunde în *beau monde*-ul „capitalei”, manierele false, pronunția distorsionată a cuvintelor noi, ci, în principal, parvenitismul ca fenomen social. În spectacol este prezentă multă muzică populară moldovenească, creând atmosfera unei sărbători populare, ceea ce contribuie la marele succes și durata lungă de viață a spectacolului [2, pp. 171-172].

În 1975, Valeriu Cupcea montează comedia *Dragostea nu-i sfetnic rău* de Alexei Marinat — o piesă fără pretenții din viața colectivității, primită cu interes de public. Spectacolul este susținut de poezii de Petru Cărare, cu muzică și dansuri moldovenești, care se încadrează organic în scenele pline de culoare ale unui vodevil dinamic și incitant, fiind demonstrat timp îndelungat pe scena principală a teatrului și prezentat cu mare succes în turnee [3, p. 74].

Spectacolul *Pașii comandorului* de V. Koroștăliov (versiune moldovenească de Aureliu Buisoioc), dedicat ultimelor zile ale marelui poet rus A.S. Pușkin, este pus în scenă de Veniamin Apostol. Lucrarea a stârnit un profund interes, dar și critici controversate. Unii teatrologi au văzut lacunele spectacolului în slăbiciunea fundamentului său dramatic, alții — în redarea statică, monotonă a chipului lui A.S. Pușkin. Dar, într-un fel sau altul, spectacolul a fost calificat de critici drept un eșec creativ al teatrului.

În piesa *Slugă la doi stăpâni*, pusă în scenă de Veniamin Apostol în 1975, aceasta fiind bazată pe o lucrare strălucită, plină de duh și veselie din epoca Renașterii italiene, domnește o atmosferă de sărbătoare, de optimism și voieșie debordantă, care inspiră și însuflețește publicul spectator.

Un eveniment notabil în viața teatrală moldovenească din anul 1975 îl constituie producția primei piese de teatru scrisă de Dumitru Matcovschi — *Președintele*. Intriga spectacolului se bazează pe evenimente din viața satului moldovenesc din primii ani ai colectivizării. Și, deși piesa și spectacolul sunt în mare parte imperfecte, procesul de montare dă naștere unei noi etape în activitatea lui Veniamin Apostol, asociată cu descoperirea de către el a unei noi direcții poetice și



metaforice în arta scenică. Ilarion (Victor Ciutac), președintele colhozului, o persoană înzestrată cu abilități intelectuale și cu o mare putere de voință, experimentează drama imposibilității de realizare a dorințelor sale arzătoare, cărora și-a dedicat întreaga viață — crearea unei gospodării colective ideale, în care totul să servească oamenilor. Spre deosebire de Ilarion, fratele său Ion (Arcadie Plațânda), care visează să ia locul președintelui gospodăriei, are grijă, în primul rând, de bunăstarea sa, pe care spera să și-o asigure într-o funcție de conducere. După moartea neașteptată a lui Ilarion, acesta rămâne în memoria oamenilor ca un președinte ideal, un simbol al onoarei, al slujirii dezinteresate oamenilor.

În anul 1975, Andrei Băleanu pune în scenă piesa *Solo pentru orologiu*, în care sunt abordate teme precum cordialitatea și spiritualitatea, pe de o parte, și răutatea, lipsa de omenie, pe de altă parte. Retras la pensie, fostul portar de hotel Frantișek Abel (Arcadie Plațânda) își dedică viața colecționării unor obiecte rare, care au propria lor istorie și se asociază cu amintiri dragi lui. Cel mai valoros lucru pentru Abel este un orologiu. Dânsul simte în mod intuitiv timpul pe care ceasornicul îl numără în mod constant. Dar nepotul său Pavel (Iuri Negoită) și iubita sa Dașa (Diana Barcaru) îl tratează pe Abel și pe prietenii săi, bătrâni singuratici care locuiesc într-un azil, cu bătaie de joc și cu insulte. În fiecare vineri bătrânii se adună în micul apartament al lui Abel, unde, fie că doar pentru o vreme, uită de azil și se dedau unor amintiri fantastice dintr-o viață trecută. Dar pentru Pavel și Dașa, care duc o viață fără de griji, pătrunsă de lene, distracții și dans, toate acestea sunt o excentricitate, ciudată și de neînțeles. Visul lui Pavel este de a-și trimite bunicul la un ospiciu și de a deveni proprietarul deplin al apartamentului acestuia.

În 1976, Valeriu Cupcea apelează la drama contemporană *Un interviu la Buenos Aires*, scrisă la acea vreme de Henrik Borovik, în care se povestește despre evenimentele din Chile de după răsturnarea președintelui socialist Salvador Allende. Spectacolul începe cu un prolog — un fragment din poezia *Doar un om* de Pablo Neruda și include piese muzicale ale cântărețului chilian Victor Jara, muzică corală chiliană în aranjamentul compozitorului Ghennadi Kazakov și dansuri chiliene puse în scenă de Alexandru Bikhman. Spectacolul se încheie cu un epilog — un fragment din poezia lui Andrei Lupan *Răspuns*.

În 1976, Veniamin Apostol montează spectacolul *Cât o fi să mai trăim*. Această „comedie amară” a georgianului Otar Iosiliani s-a dovedit a fi foarte apropiată de sufletul locuitorilor Moldovei, care urmăresc cu durere depopularea satelor în care rămân doar bătrânii, părăsiți de copiii lor, cei care le-au fost întregul sens al vieții. Spectacolul a fost înalt apreciat de critici și s-a bucurat de un mare succes în rândul publicului.

În 1976, Andrei Băleanu pune în scenă spectacolul *Premiul*, după o piesă scrisă de Alexandru Ghelman. Cu doi ani mai devreme, regizorul Serghei Mikaelian realizase în baza scenariului de autor filmul *Premiul*, care a avut un mare succes, fiindu-i decernat Premiul de Stat al URSS. În spectacolul lui Andrei Băleanu, acțiunea tensionată se dezvoltă sub forma unor dispute aprinse într-un spațiu închis, la ședința biroului de partid al trustului de construcții. Aceste discuții dezvăluie personajele și caracterele lor. Echipa de construcții condusă de maistrul Potapov (Vitalie Rusu), care refuză un premiu, se opune conducerii trustului în frunte cu managerul acestuia Pavel Batarțev (Eugeniu Ureche). Angajata departamentului de planificare Dina Milenina (Domnica Darienco), maistrul Oleg Kocinov (Constantin Constantinov), operatorul de macara Alexandra Motroșilova (Lidia Valeanschi), șeful de șantier Victor Cernicov (Chiril Stirbu), organizatorul comsomolist Tolia Jaricov (Veaceslav Madan), șeful departamentului de planificare Boris Șatunov (Petre Pankovschi) își apără cu ardoare pozițiile. În aceste dispute se dezvăluie caracterele lor, se manifestă principiile lor morale, relațiile etice din echipă. Ca urmare a acestor discuții aprinse, iese la iveală faptul că Potapov are dreptate și că conducerea trustului a dat dovadă de incompetență. Aceste erori manageriale au condus la staționări în procesul de producție, în urma cărora au fost tăiate salariile muncitorilor, de unde și s-a format premiul anual. Acesta s-a dovedit să fie mai mic decât banii reținuți din salariu. Spectacolul inspire oamenilor speranța că într-o luptă dreaptă cineva poate totuși apăra adevărul.

În anul 1977, Andrei Băleanu montează spectacolul *Azilul de noapte* de Maxim Gorki. Urmând propriile reguli, Andrei Băleanu respectă cu strictețe textul dramei și încearcă să exprime cât mai convingător ideile cuprinse în aceasta prin intermediul actorilor implicați în distribuție. Și, deși toate personajele azilului de noapte duc același mod mizerabil de viață, fiecare dintre ele își duce

traul în mod individual. Ei toți supraviețuiesc cu visele vieții lor din trecut, în același timp fiind cu toții „drojdiile societății”. Rolurile au fost interpretate de Victor Soțchi-Voinicescu — actorul, Anatolie Mândru — Baronul, Satin — Victor Ciutac, care rostește celebrele cuvinte despre măreția Omului. Spectacolul confirmă ideea credinței în om, în forța sa, în demnitatea umană.

Andrei Băleanu, care nu prea agreea genul comediei, montează totuși cu succes comedia *Om și gentleman*, o piesă ușoară scrisă de dramaturgul italian Eduardo de Filippo. În ritmul expresiv și dinamic al spectacolului, plin de umor cu note amare, s-a dezvăluit conținutul social al lucrării.

În 1977, sub conducerea artistică a lui Valeriu Cupcea, Vitalie Rusu pune în scenă piesa *Amin-tiri din copilărie* după celebra povestire a lui Ion Creangă. Designul artistic al spectacolului aparținând lui Anatolie Șubin, iar muzica fiind semnată de Eugeniu Doga, autorii au reprodus atmosfera epocii și lumea poetică imaginativă a lui Ion Creangă și Mihai Eminescu. În ciuda faptului că spectacolul a fost construit, într-o oarecare măsură, din scene fragmentare, autonome, care s-au succedat una după alta, în ansamblu lucrarea a păstrat unitatea sa stilistică, dând naștere unor chipuri impresionante [2, p. 212].

În 1978, Veniamin Apostol pune în scenă un triptic de piese într-un act — *Cărările, O barcă în pădure și „Dulăii”*, semnate de scriitorul bulgar Nikolai Haitov. Tripticul este dedicat Decadei artei bulgare în URSS. În diferite subiecte, luate din viața unor săteni obișnuiți, sunt dezvăluite teme precum percepția poetică a naturii de către om, demnitatea umană și unele idei umaniste. În piesa *Cărările*, cizmarul Vlașo (Mihai Curăgău) defrișează timp de 50 de ani, fără nici o recompensă, potecile din munți. El refuză să folosească exploziv, pentru a nu speria păsările din pădure, și înconjoară cu grijă fiecare piatră, ca nu cumva să-i tulbure sufletul. Acest lucru îi provoacă nedumerire șefului lucrărilor de construcție (Dmitri Dimitrov), care optează pentru eficacitate și practicisim în activitatea sa. Însă în adâncul sufletului acesta îl înțelege pe Vlașo.

În piesa *Cărările*, dragostea și atitudinea grijulie față de natură stârnesc admirația publicului și îi amintesc despre necesitatea de a o proteja.

În piesa *O barcă în pădure*, tânăra țărancă Ghina (Viorica Chirca), încalcă interdicția de a-și face „araci” din copacii uscați din pădure, folosiți la sprijinirea plantelor de tutun. Pădurarul Marin

(Nicolae Darie), care a prins-o pe contravenientă, o conduce în sat pentru a-i întocmi un proces-verbal. În drumul lor lung, pădurarul află că această tânără drăguță și plină de suflet este singură, că are un copil despre care vorbește cu multă tandrețe. Ea află că Marin este la fel de romantic ca și ea, că visează ca într-o zi să se culce pe fundul unei bărci, să plutească pe râu și să privească la nori. Timid din fire, pădurarul crede cu tărie în triumful dreptății, se comportă înduioșător și stingher cu această femeie și, deși nu are prea multă carte și gândește fărănește, este curajos și lipsit de apărare, dovedindu-se a fi o persoană apropiată din punct de vedere spiritual pentru Ghina. La rândul ei, Ghina demult nu mai așteaptă nimic bun de la viață. Toate gândurile sale sunt doar la faptul cum să-și crească fiica. Și iată că această întâlnire neașteptată din pădure cu bărbatul în uniformă, atât de stângaci și atât de chipeș, promitea ceva nou, fericit în viața ei.

În piesa *Dulăii* spectatorul urmărește relațiile tensionate din punct de vedere psihologic dintre zootehnicianul (Iurie Negoită) și ciobanii care păzesc turma de oi a fermei colective — Falc (Victor Ciutac) și Nacio (Arcadie Plațânda). După ce zootehnicianul îi spune lui Falc că a făcut dragoste cu soția acestuia, consideră că nu l-a umilit destul de tare pentru a resimți din plin bucuria suferinței pe care i-a provocat-o. Cu scopul de a economisi resursele alimentare, el cere să fie omorât unul dintre cei doi câini ai ciobanilor. Pentru Falc, uciderea bătrânei cățele Cutra, care l-a salvat pe prietenul său Nacio de lup, sau pe câinele lor preferat Șaric, este o adevărată tragedie care nu numai că îi stârnește furie, ci îl face să se gândească la sensul vieții și la destinația omului pe pământ. Reflecțiile și disputele dintre Falc și Nacio îi conduc în cele din urmă spre singura ieșire din situația creată — să se opună zootehnicianului din toate puterile. În piesa *Dulăii* sunt apărute sentimente precum demnitatea umană, simțul datoriei, memoria, recunoștința și nevoia de a lupta împotriva răului care distruge tot ceea ce este mai bun într-o persoană.

În 1979, Veniamin Apostol, împreună cu Ion Bordeianu, pun în scenă piesa *Tata* de Dumitru Matcovschi, scenografia fiind semnată de Anatolie Șubin. În pofida unei compoziții fragmentare a piesei, care, în esență, este un scenariu de autor după propriul roman *Toamna porumbeilor albi*, reprezentația s-a dovedit a fi originală, atrage atenția criticilor și prezintă un mare interes

din partea publicului. Spectacolul reflectă într-o formă artistică credibilă viața satului moldovenesc modern. Rolul lui Lisandru, care determină tonul întregului spectacol, este interpretat de Victor Ciutac. Protagonistul redă lumea spirituală a eroului său cu o precizie uimitoare. Cufundat în grijile cotidiene, acesta nu-și pierde generozitatea și puritatea spirituală.

Acest plugar, care rămâne mereu soldat, pe care îl doare inima nu numai pentru fiul său, care locuia departe de el, la oraș, nu doar pentru soția sa, care este internată în spital, nutrește mereu o atitudine părintească față de toți oamenii din jur. Chipul lui Lisandru capătă semnificația unui simbol al frumuseții morale a unei persoane [7, p. 147].

În anul 1979, un eveniment important în viața teatrală a Moldovei devine înscenarea de către Andrei Băleanu a dramei *Ciocârlia*, semnată de dramaturgul francez Jean Anouilh. Regizorul accentuează sensul filozofic umanist al dramei, iar chipurile volumetrice, create de actrițele Dina Cocea și Galina Druc — Jeanne d'Arc, Victor Ciutac — inchiuzitorul Cauchon, Nicolae Darie — Baudricourt, Constantin Adam — curajosul soldat Lair, Anatolie Mândru — tânărul călugăr Ladvenu, crează o atmosferă tensionată vizibilă a luptei eroice, în care sunt apărute demnitatea umană, libertatea și dragostea. [1].

În anul 1979, Andrei Băleanu, în colaborare cu Ion Puiu, pun în scenă piesa *Harap Alb* (*Amu cică era odată...*) după povestea cu același nume de Ion Creangă, pe care o adaptează pentru scenă. În spectacol, într-o manieră modernă, este dezvoltată pluralitatea de sensuri a basmului, sunt glorificate dreptatea, înțelepciunea, curajul, tenacitatea și sunt blamate viclenia, răutatea, trădarea și alte metehne morale ale oamenilor.

În anii '70 ai secolului trecut, Teatrul Moldovenesc Academic Muzical Dramatic de Stat „A.S. Pușkin” a devenit renumit prin succesele sale de creație, asigurate de regizorii Valeriu Cupcea, Veniamin Apostol și Andrei Băleanu. Spectacolele acestor regizori, bazate atât pe dramaturgia universală, cât și pe cea națională, clasică și modernă, au reflectat atmosfera spirituală, viața oamenilor, au scos în evidență problemele stringente ale vremii. Acestea au trezit un mare interes atât printre locuitorii Moldovei, cât și ai altor țări. Teatrologii și criticii de teatru scriau despre spectacolele teatrului moldovenesc, care coincideau cu imperati-vele timpului.

#### Referințe bibliografice

1. Badiu V. Evocarea Janei d'Arc. În: *Literatura și arta*, 1980, 31 ianuarie.
2. Cemortan L. Prietenul nostru teatrul. Chișinău: Literatura artistică, 1983.
3. Cemortan L. Valeriu Cupcea, actor și regizor. Chișinău: Business-Elita, 2008.
4. Ciocoi Gh. Cerbii albaștri. În: *Moldova Socialistă*, 1975, 25 martie. Cit. după *Ultima partidă de șah cu Andrei Băleanu*, p. 58.
5. Druță I. Vitalie Rusu — o expoziție pe scena teatrului moldovenesc. În: *Rampa 1973/74*. Chișinău, 1976, pp.67-70.
6. Крус Ю. Птицы нашей молодости. În: *Scena 1974/75*. Chișinău, 1977, p. 87-90. // Krus Ju. Pticy nashej molodosti.
7. Tozlovanu V. Note la un profil. În: *Nistru*, 1982, nr. 10, pp. 147-147.
8. Панфил Н. Русская классика в Молдавском театре им. Пушкина. В: *Teamp*, 1972, № 8, с. 10-12. // Panfil N. Russkaia classica v Moldavskom teatre im. Pușkina. V: *Teatr*, 1972, nr. 8, s. 10-12.

## PROBLEMS OF THEATRICAL ART IN THE XXI CENTURY

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.12>

### Rezumat

#### Probleme ale artei teatrale în secolul XXI

Din ultimele decenii ale secolului XX până în prezent, procesele globale de integrare au un caracter total în toate sferile activității umane. În general, rapiditatea cosmică a dezvoltării tehnologiilor și, în special, a tehnologiilor informaționale au îndepărtat de mult granițele dintre diferite țări și civilizații. Această mișcare triumfală a globalizării pe planeta noastră este un proces destul de dificil, plin de rezistențe. Procesul său continuu este cu mult înaintea deliberării și evaluării cuprinzătoare a posibilelor consecințe pozitive și negative generate de acest eveniment. În ciuda faptului că Globalizarea istorică este un proces complet natural, care cu siguranță nu a început doar în ultimele decenii ale secolului XX; unii oameni consideră epoca Renașterii ca fiind începutul ei. Există oameni care cred că acest proces provine din cele mai vechi timpuri, alături de dezvoltarea culturilor tradiționale ale omenirii. Cu toate acestea, ulterior în istoria ulterioară, depășește granițele tradiționale ale culturii și joacă adesea un rol distructiv față de ea. În timpul discuțiilor despre globalizare, apar adesea viziuni catastrofale și apocaliptice. Pe de o parte sunt cei care consideră globalizarea drept inevitabilă din punct de vedere istoric și o ocazie cuprinzătoare progresivă, în timp ce alții subliniază natura periculoasă a acestei ocazii pentru caracterul distinctiv și dezvoltarea diferitelor culturi și civilizații.

**Cuvinte cheie:** globalizare, artă teatrală, cultură tradițională, teatrul contemporan.

### Summary

#### Problems of Theatrical art in the XXI century

From the last decades of the XX century to the present, the overall processes of integration have a total character in all spheres of human activity. In general, the cosmic quickness of development of technologies and especially information technologies have long removed the borders between different countries and civilizations. This triumphal move of globalization on our planet is a quite difficult process full of resistances. Its ongoing process is far ahead of comprehensive deliberation and assessing of possible positive and negative consequences raised by this occurrence. Despite the fact that historically globalization is a fully natural process, which certainly has not started only in the last decades of the XX century; some people consider the renaissance epoch as its beginning. There are people who think that this process originates from ancient times alongside with the development of mankind's traditional cultures. However, subsequently in later history, it goes beyond the traditional boundaries of culture and often plays a destructive role towards it. During the discussions around globalization, there often appear catastrophic and apocalyptic visions. On the one side are those who consider globalization as historically inevitable and a progressive comprehensive occasion, while others emphasize the dangerous nature of this occasion for distinctiveness and development of different cultures and civilizations.

**Keywords:** globalization, theatre arts, traditional culture, contemporary theatre.

From the last decades of the XXth century up to date the overall processes of integration already has a total character in all spheres of human activity. In general, the cosmic quickness of development of technologies and especially information technologies have long been torn the borders between different countries and civilizations. This triumphal move of globalization on our planet is quite difficult process full of resistances. Its ongoing process is far ahead of comprehensive de-

liberation and assessing of possible positive and negative consequences raised by this occurrence.

Despite the fact that historically globalization is fully natural process, which certainly has not started only in the last decades of the XX century, some people consider the renaissance epoch as its beginning. There are people who think that this process originates from the ancient times together with the development of mankind's traditional cultures. However, subsequently in the later histo-

ry it goes beyond the traditional culture's boundaries and often plays destructive role towards it. During the discussions around globalization there often appear catastrophic and apocalyptic visions. On the one side are those who consider globalization as historically inevitable and progressive comprehensive occasion, while others emphasize the dangerous nature of this occasion for distinctiveness and development of different cultures and civilizations.

The essence of globalization supposedly means rapprochement and mutual enrichment of different ethnic groups, communities, governments and different civilizations, their harmonious co-existence in the common calm world, which evidently is only welcomed. The problem is that the ideal theoretical model of globalization so far quite differs from its ongoing version in reality. The reality shows us that instead of different cultures' mutual enrichment with diversity it is developing and settling the total unification, which might provoke destruction and leveling of different national cultural values. Despite the fact that under the idea of globalization it is considered dialogue between different cultures, in reality on the current phase (at least for now) we have received only a monologue. This in the first place and mainly is expressed in dissemination and rooting of social conceptions and cultural values, created to date by western civilization. Different kind problems oblige us newly comprehend and define supposedly already clear notions like for instance identity. Today the matter of identity appears to many of us as the only main problem, which concerns to the interests of every individual, community, different governments, culture of nations and civilizations. There is a fear that as a result of globalization the universe will be imposed with united, faceless monotonous vulgar mass culture. The economic factor, domination of market rules that promotes production of mass culture and dissemination is named as its main reason. The cultural values became a product which must be sold a lot and most importantly with the highest possible price and as it's impossible to transform real values of culture into the mass culture product, the circulation of pseudo-cultural values has gained unprecedented coverage.

In terms of total settling of Euro-Atlantic civilization's values there is a real danger of losing other civilizations' values, which in itself will cause disappearance of this civilizations and I

think today no one has answer on what we get as a result of it.

Only wise reconciling of the achievements of globalization and experience formed during centuries of reached to date civilizations will let us surmount the negative occurrences of our time, caused by current processes, and the final success of this most complicated process won't cost mankind the disappearance of civilizations and cultural diversity.

At the same time modern world still has all chances to preserve the diversity of civilizations and cultures, where the special mission belongs to traditional cultures of different nations. And exactly here, the theatre art can play firmly defined role.

Our country has centuries-old history. We, Georgian nation have one of the ancient traditional cultures. There are known 14 alphabets in the mankind history to date and one of them is Georgian.

Due to we never were notable for multiplicity, we were often conquered by the neighboring Empires. But nevertheless, we were able to retain our identity, distinctiveness, religion and culture. It's just 20 years that we gained independence after the collapse of U.S.S.R and like others we are facing resolution of very difficult tasks, how and in which way to become identified nowadays? How to become an organic and self-sufficient part of modern changing world and at the same time to maintain our traditional culture and values? At the same time in the united world by the conceptual beginning of the globalization, where the national boundaries could be deleted, it's quite possible that such notions as ethnical and national identity, based on behavior norms and centuries-old historical traditions of nations, followed from the national values, become the most important argument for unification of the world.

The intensive contact of the Georgian theatre with the World's theatre universe has started from the 70<sup>th</sup> of the XXth century. With a quite big success Georgian theatres are acquainting their performance not only with Europe, but Eastern countries and USA. They have participated in Edinburg's, "Biteph -12", Avignon's, Cervantino's, Athens's, Berlin's, Milan's, Jerusalem's, Pert's, Adelaide's, Istanbul's, Chekhov's, Bratislava's, Shakespeare XI, Antalya's, Glasgow's, Braunschweig's, Japan's and New York's, Seoul's theatre Olympiads and international festivals (the list will take as very

far). “The Caucasian Chalk Circle”, Richard III”, King Lear”, staged by Robert Sturua have made the Rustaveli theatre of the world’s importance. The newspaper “Scotsman” wrote about “The Caucasian Chalk Circle” staged by Robert Sturua on the Edinburg’s festival: “Yesterday evening in the Royal Lyceum Theatre was shown one of the most brilliant performances of Edinburg festival. For a long time I haven’t seen more expressive actor than Ramaz Chkhikvadze”. Mikheil Tumanishvili’s performance “Don Juan” of the film actor theatre is in the number of ten top performances at Edinburg’s festival. “If you want to see the real Moliere, please go to Georgia and see “Don Juan” — wrote Pitter Brook, exited by the performance.

Georgian Stage Directors — Robert Sturua, Temur Chkheidze and others systematically are staging performances outside of Georgia; foreign stage directors are coming to Georgia and staging performances. For instance, the International Arts and Culture Fund of Great Britain (UK NFA International Arts And Culture, UK) has been cooperating with Tbilisi’s Marjanishvili Theatre already for a long time.

There were implemented many projects of British Councils and British National Theatre on the Rustaveli Theatre’s stage. On the other hand Georgian actors are working in many countries of the World. A special success was achieved by “Synetic Theater”, established by Georgian actors Paata and Irina Tsikurishvili in the USA. This theatre exists already for 10 years and has taken a special place in the theatre life of Washington. The theatre owns several dozen of nominations.

From the 90<sup>th</sup> of the XXth century, was created foundation to the International art festival “Sachuqari”, named after Georgian Stage Director- Mikheil Tumanishvili. There were participating theatre groups from Italy, Spain, England, USA, Jerusalem, and post-Soviet and Eastern European countries. Exactly with help of this festival Georgian audience got familiar with Vanessa Redgrave’s, Pitter Brook’s, Anatoly Vasiliev’s and others’ creative work. The festival “Sachuqari” was replaced by “Tbilisi International Theatre Festival”, which is more dimensioned and it’s held already for the third year. The festival is also planned on this autumn. Since 2011 it (TBS INTERNATIONAL) became a member of European

Theatre Union. World’s many countries were participating in this festival. Exactly with this festival theatre specialists and amateurs got familiarized with works of such Stage Directors as Nekroshu’s “Hamlet”, “Othello” (OKT theatre of Lithuania), G. Streller’s “Two Master’s Servant” of Milan’s piccolo Theatre, which turned into theatre classics, Iran’s puppet show (creative director Behruz Garibpuri), Japan’s RINKOGUN’s theatre, John Malkovich, a theatre actor, Theatre laboratory of Korea “Sadari Movement Laboratory”, and theatre troupes of different countries, the list of which will take us very far. The symposium of professional critics is also held in the framework of the festival. Here are participating western and eastern theatre scientists and critics. The settling of modern mass cultural standards in the theatre art is clearly seen on such festivals, no matter where they are taking place. The examples of it are hundreds and thousands of conceptually totally empty performances in the whole world. The authors of these performances are only interested in the right organizing and successful distribution of all resources they have! Generally the main problem of the World’s Theater Art is the same everywhere, (unfortunately except already very rare exception) the “inanimate theatre” as Pitter Brook named it almost half century ago became prevalent. But shifting the blame of everything on the changes caused by globalization won’t be equitable. There is also our fault in created situation; the theater world (as well as many others) wasn’t ready for such changes, and as if paralyzed, as a result there is a lack of new creative ideas!

It is forming such impression that theatres have refused the elucidation of fundamental issues of human existence together with audience, they forgot that the boards of stage aren’t only elevated so that everyone could see the show well, but that it’s especially evolved place in the given space, where people with help of people are trying to elucidate the fundamental issues of existence!

The process of globalization is historically inevitable event, which compelled everyone, who was touched, to revalue a lot of things, first of all itself. The Theatre Art is also compelled to do it, but we need to remember that it is not only a show, but bearer of sacramental essence.

Svetlana TALPĂ

## ASPECTE METODICE ALE STILULUI DANSULUI (H)OSTROPĂȚ ÎN REPERTORIUL FORMAȚIILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.13>

### Rezumat

#### Aspecte metodice ale stilului dansului (H)ostropăț în repertoriul formațiilor din Republica Moldova

Studiul abordează o largă paletă de interpretări ale dansul (H)ostropăț din cadrul repertoriul formațiilor de dans din Republica Moldova în secolul XXI. (H)ostropăț — reprezintă un dans ceremonial ce însoțește diverse acte rituale din cadrul nunții tradiționale, fiind o expresie a unui limbaj specific de comunicare care a determinat însăși estetica dansului, formele sale de expresie, normele stilistice ale repertoriului ș.a. Dansul (H)ostropăț, fiind parte din sistemul de valori al culturii populare, cu unele aspecte de ritual și de divertisment, evidențiază importanța practicii profesionale coregrafice și rolul formațiilor de dans din cadrul instituțiilor culturale a activității tradiționale artistice de amatori. Autoarea își focalizează atenția pe configurarea aparatului metodologic al cercetării repertoriului formațiilor de dans ca paradigmă a unei noi direcții stilistice și a identității culturale pe tărâmul artei coregrafice contemporane. Se constată că tendințele simplificării structurii ritologice a nunții, comprimării cadrului temporal și spațial de desfășurare, modernizarea concepției ceremoniale și a fluxului de dansuri noi, create de artiștii profesioniști sau adaptate din repertoriul dansurilor populare, neotradiționale și naționale din regiune au marcat esențial structura repertoriului formațiilor tradiționale de dans.

**Cuvinte-cheie:** dans, metodologie, repertoriu, formație de dans, coregrafie

### Summary

#### Methodical aspects of the (H)ostropat dance as an indispensable part in the repertoire of dance groups from the Republic of Moldova

The study addresses a wide range of interpretations of (H)ostropat dance from the repertoire of dance groups in the Republic of Moldova in the XXI century. (H)ostropat — represents a ceremonial dance that accompanies various ritual acts in the traditional wedding, being an expression of a specific language of communication that determined the very aesthetics of the dance, its forms of expression, stylistic norms of the repertoire, etc. The (H)ostropat dance, being part of the value system of popular culture, with some aspects of ritual and entertainment, highlights the importance of professional choreographic practice and the role of dance groups in cultural institutions of traditional amateur artistic activity. The author focuses her attention on the configuration of the methodological apparatus of researching the repertoire of dance groups as a paradigm of a new stylistic direction and cultural identity in the realm of contemporary choreographic art. It is found that the tendencies of simplifying the ritual structure of the wedding and of compressing the temporal and spatial framework, the modernization of the ceremonial conception and the flow of new dances, created by professional artists or adapted from the repertoire of folk, neo-traditional and national dances in the region, have essentially marked the structure of the repertoire of the traditional dance groups.

**Keywords:** dance, methodology, repertoire, dance group, choreography.

Atât în Republica Moldova, cât și în România, dar și în alte țări din estul Europei și din spațiul ex-sovietic, au loc importante mutații de ordin economic, social, demografic, cultural care influențează, în mod direct sau indirect, procesele de existență, continuitate și modernizare a culturii tradiționale, și în deosebi a dansului popular.

Noi forme și tipuri de dans, bazate pe elemente populare, tradiționale și etnice, se impun pentru a răspunde necesităților societății aflate în tranziție.

Pe suprafața pământului există o varietate imensă de dansuri tradiționale care prezintă diferențierea de la o țară la alta, de la un popor la altul. Toate aceste creații artistice ale omenirii au evoluat

în același timp cu dezvoltarea popoarelor care le-au produs, reflectându-le talentul și caracteristicile spirituale, și păstrându-se până în zilele noastre cristalizate în forme artistice de o valoare flagrantă.

Obiectul cercetării noastre reprezintă tipologia și structura dansului folcloric în spațiul românesc, și anume din cadrul repertoriului formațiilor de dans din Republica Moldova, prin distingerea diversității mijloacelor expresive. În acest scop desemnarea dansului (*H)ostropăț*, ca parte facultativă a repertoriului formațiilor de dans din Republica Moldova, derivă din suscitarea tradițiilor, în special a actelor rituale din cadrul nunții tradiționale și a reprezentărilor scenice.

Nunta este considerată un moment de sărbătoare în viața fiecărei persoane, întrucât implică întemeierea unui nou legământ și armonizarea unor noi relații între două familii sau neamuri diferite. Acest moment se face pentru un bun augur cu o serie de tradiții și obiceiuri. „De asemenea și din riturile nuptiale naționale care scot în evidență nu numai tradițiile populare dar și valoarea, și necesitatea confecționării și oferirii zestrei miresei — totalitatea bunurilor oferită miresei sau mirelui de către părinții lor când se căsătoresc, simbolul bogăției, hărniciei și a statutului ei/lui social la momentul căsătoriei dar și în continuare [4, p. 171].”

Dansurile populare românești sunt studiate concomitent cu folclorul muzical, prezentarea artistică și portul tradițional, deosebindu-se prin muzicalitate, ritmică, structură, desen și mișcări. În anumite localități din Republica Moldova, dansurile populare sunt practicate în formă unică, având trăsături irepetabile, manieră și catrene în rimă pronunțate de către interpreți în timpul dansului, adică *strigături*, care au constituit o parte componentă a dansului, în deosebi la *Hora satului* [2, p. 81].

Condițiile geografice și climaterice, precum și alte fenomene naturale reprezintă principalii factori, ce influențează specificul național în baza căruia ia naștere dansul popular. *Demarând de la varietatea dansurilor populare românești de pe teritoriul Basarabiei este propusă următoarea clasificare a acestora:*

- *Dansuri de ritual, tradiționale (Călușarii, Căluțul, etc.)*
- *Dansuri de nuntă -lirice, de glumă ((H)ostropăț, Zestrea)*
- *Dansuri de colectiv, care redau specificul național (Bătuta, Sârba flăcăilor, Haiduceasca, Voiniceasca)*

- *Dansuri de muncă (Coasa, Poama, Săsâiacul)* [3, p. 425].

De asemenea, repertoriul colectivelor de dans din Basarabia, în dependență de perioada anului, se îmbogățește cu jocuri teatralizate cu măști de Anul Nou (*Capra, Cerbul*), care sunt similare melodiilor în ritm asimetric, similare (*H)ostropățului* [4].

În Republica Moldova, folclorul este împărțit în numeroase zone folclorice, în funcție de regiuni (de Nord, de Sud, de Est, de Vest, din stânga Nistrului) sau sub-regiuni ale unui raion. De asemenea, folclorul ajunge să fie divizat chiar și în funcție de sate sau comune. Acest sistem de diviziuni evidențiază multitudinea de obiceiuri, tradiții, datini care, însumate, relevă identitatea poporului, existența lor străveche.

Astfel, dansul popular, în dependență de rolul său social este grupat în anumite categorii, cum ar fi: dansuri rituale, legate de obiceiurile calendaristice și de familie; dansuri ne-rituale; dansuri sociale etc., unde se încadrează și dansul (*H)ostropăț*. Analizarea detaliată a lucrărilor de cercetare ne-a permis structurarea acestuia în grupe ca: *ceremonial de nuntă, ritual de Anul Nou și divertisment* (Fig. 1).

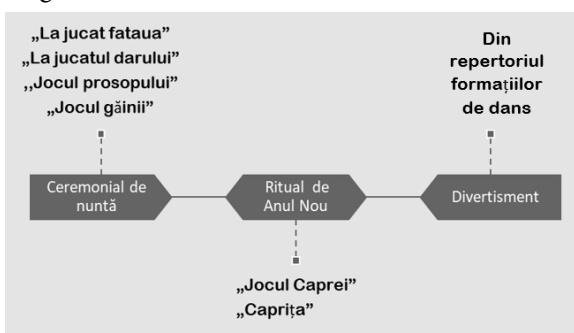


Fig. 1. Gruparea dansului (*H)ostropăț*

Un aspect important al nivelului actual, privind cercetarea patrimoniului imaterial din Republica Moldova, și anume al dansului (*H)ostropăț*, îl reprezintă muzica tradițională de nuntă. Conform cercetătorului muzicolog, V. Chiseliță, dansul (*H)ostropăț* este *dans ceremonial ce însoțește diverse acte rituale din cadrul nunții tradiționale, care de obicei se axează pe melodii instrumentale specifice, majoritatea în ritm ternar asimetric, de structură anaestică, încadrată în măsura muzicală de 7/16. Dansul (H)ostropăț este însoțit și de cântece vocale, iar cel mai frecvent — de strigături și de chiotul druștelor și vorniceilor, având un caracter ciclic și marcând stadii importante ale desfășurării ceremo-*



nialului: schimbul darurilor sau pocloanele la mireasă și la mire, închinarea colacilor către nuni și miri, legatul nunilor cu prosoape rituale, scoaterea zestrei de la mireasă, servirea bucatelor tradiționale în cadrul banchetului ritual (masa cea mare), jocul găinii, închinarea paharelor, celebrarea și cinstirea mirilor, nunilor, socrilor, bucătăreselor și a altor personaje ale nunții. Creații similare după caracter ritmic și după funcție se întâlnesc în România, în nordul Bucovinei și în sudul Basarabiei (actualele regiuni Cernăuți și Odessa, Ucraina), în țările din Balcani, inclusiv în Orientul Mijlociu, la turcii sud-pontici și la tătarii din Crimeea [4].

În cazul procesului montării unei opere coregrafice se folosesc pe larg mișcările, gesturile, pozițiile, mimica, particularitățile stilistice ale interpretării și desenul compozițional care fac parte din categoria mijloacelor expresive. Unul din elementele de bază ale desenului compozițional din dansul popular (*H*)ostropăț îl are cercul (Fig. 2).

Omul primitiv, printre principalele mijloace ale existenței sale de vânatoare și de sălășluire în grup, adunare, avea și grija de a se închina zeilor, cerându-le noroc pentru vânatoare, protejarea de animale sălbatice sau vreme bună. De obicei, procesul de închinare a zeilor avea un caracter de ritual și era însoțit de rugăciuni, sacrificii și, bineînțeles, de dansuri. Prin dansuri, oamenii primitivi dobândeau pregătire fizică și spirituală pentru vânatoare, pentru luptă etc. Impresiile despre lumea din jurul său, exprimarea sentimentelor și a emoțiilor era realizată prin mișcările de dans. Astfel, pentru prima dată, desenul dansului a fost oglindit în dansul omului primitiv, atunci când indivizii acelei epoci, în timpul unui ritual de dans au format un singur cerc în jurul focului, ceea ce însemna unificarea acestora în procesul de adorare a zeilor.

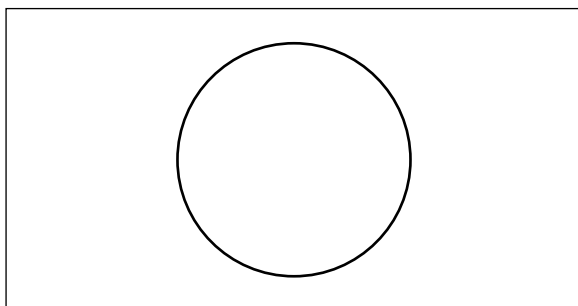


Fig. 2. Desenul dansului (*H*)ostropăț: cerc

Desenul dansului din timpul ritualurilor și venerării zeităților, adică cercul, trece în forma sa neschimbată din epoca primitivă în epoca Evul

Mediu. Înlocuirea epocii Evului Mediu cu epoca Renașterii nu a cauzat mari transformări în structura desenului dansului. Abia în perioada Clasicismului desenul dansului atestă careva modificări, prin apariția dansului în perechi și înlocuirea cercului cu: *semicerc* (Fig. 3) și *coloane*. În majoritatea cazurilor aceasta fiind o necesitate, așa cum spațiul unde se desfășurau anumite manifestări cu prezența dansurilor, era limitat.

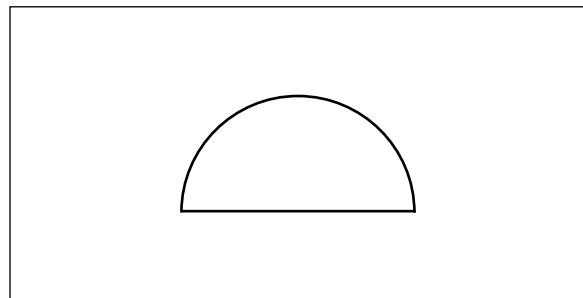


Fig. 3. Desenul dansului (*H*)ostropăț: semicerc

Astfel, evoluția istorică duce la distingerea, până în prezent, a următoarelor tipuri de desen de dans, cum ar fi: *linear* (baza acestui tip de desen fiind linia), *circular* (baza acestui tip de desen fiind cercul), *combinat* (baza acestui tip de desen fiind format din *linear* și *circular*).

Odată cu revelarea și dezvoltarea agriculturii, împreună cu desenele circulare, au apărut construcțiile liniare ale dansului (Fig. 4).

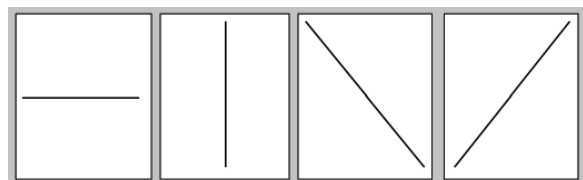


Fig. 4. Desenul dansului (*H*)ostropăț: linie, coloană, diagonale

De regulă, desenul dansului (*H*)ostropăț este simetric, adică aranjat egal în raport cu centrul planului scenic și este influențat de:

- o tema și ideea montării/ lucrării coregrafice;
- o materialul/ acompaniamentul muzical;
- o lungimea frazei muzicale;
- o logica dezvoltării unui desen de la simplu la complex;
- o contrastul de mișcare și muzică;
- o coeziunea muzicii, desenului și a costumului;
- o tempoul muzical și ritmul.

Desenul dansului popular de asemenea depinde și de zona de proveniență, luându-se în

considerație desenele tradiționale predominante în zona respectivă. *La noi, dansul popular are în mare parte funcție distractivă, dar a mai păstrat și din rosturile cultice de odinioară* [1, p. 25].

Dezvoltarea dansului popular (*H*)ostropăț a fost determinată și de apariția unor forme scenice noi — ansambluri/formații de dans popular, unde specificul național și maniera de interpretare erau principiile de bază ale repertoriului acestora. Ca și în secolul XX, la etapa actuală interferența folclorului cu formele scenice este deosebit de pronunțată.

În prezent sunt multe formații coregrafice care colectează și propagă arta dansului popular, iar în fruntea acestor formații de dans sunt personalități care mănuiesc iscusit deprinderile maestrilor de balet, printre acestea menționăm: *Hora, Strămoșeasca, Comoara, Speranța, Vălcinețenii, Ciuleandra, Nistrenii, Brăuleț, Opincuța* etc. În repertoriul acestor formații este prezent și dansul (*H*)ostropăț, fie ca divertisment pentru promovarea dansului popular la diverse manifestări culturale, festivaluri și concursuri, fie pentru suscitarea actelor rituale din cadrul nunții tradiționale.

Direcțiile/secțiile raionale/municipale de cultură susțin metodologic activitatea instituțiilor din teritoriu; inventariază elementele patrimoniului cultural imaterial din comunități; creează dosare de patrimoniu, completând arhivele și bazele de date cu informații înregistrate pe diverse suporturi moderne și desfășoară festivaluri de folclor.



Fig. 5. Fragmente de ceremonial de nuntă în Republica Moldova

Spre deosebire de banchetul nupțial numit *masa mare*, unde dansul (*H*)ostropăț este însoțit de melodii instrumentale, de strigături sau de cântece și de chiuit, cu prezența obligatorie a recuzitei sau a accesoriilor cotidiene fie: colac, prosop, dar, pahar, găina, voal etc., în forma scenică dansul respectiv se adaptează la legile scenei, cu implicarea unui număr mai mare de dansatori/interpreți, de la 4-6 perechi și mai mult, cu excluderea recuzitei, cu excepția prosopului care este jucat de obicei de către partea feminină.

De-a lungul veacurilor, popoarele au creat limbajul lor coregrafic, bazându-se pe tradițiile și obiceiurile sale. Astfel, fiecare popor își are limba de stat pe care o utilizează în comunicarea verbală și prezența unei comunicări non-verbale, caracterizată prin limbajul coregrafic.

Limbajul dansului dispune de o codificare a influenței, care constă în forța exprimării sentimentelor și emoțiilor de o înaltă intensitate. Imaginile artistic-coregrafice, ca regulă, poartă în sine reflectare a etapelor-cheie ale momentelor vieții, și, grație unei înalte intermediari și emotivități, sunt capabile să atingă esența comunicării cu spectatorul. Lexicul coregrafic reprezintă mișcări separate din care se compune dansul ca unitate artistică și ca o creație a artei coregrafice, luând naștere în baza sintezei mișcărilor expresive ale dansului.

La baza dansului (*H*)ostropăț stă pasul săltăreț, care poate avea mici varietăți de mobilitate a picioarelor, dar care păstrează același ritm pe tot parcursul lucrării coregrafice și care este numărat cu „1-2-3”, unde accentul cade pe „3”. De aici și proveniența denumirii dansului respectiv în sudul Republicii Moldova — *Săltatele* [4].

De asemenea, în textul coregrafic sunt prezente mișcări de bătăi în podea care, de obicei, fie indică sfârșitul frazei muzicale sau a desenului, fie este un element de legătură dintre două mișcări succesive.

Prezența pozițiilor brațelor este obligatorie în timpul dansului popular, ca un factor ce indică dezvoltarea coordonării capului-brațelor-picioarelor.

În cazul formațiilor din Republica Moldova, în timpul dansului (*H*)ostropăț, dansatorii/interpreții se țin de mâini — atunci desenul indică un cerc, semicerc și/sau linie (verticală, orizontală, diagonală), unde brațele sunt poziționate fie la nivelul pieptului (Fig. 6), cu coatele îndoite, orientate în jos, fie ridicate în sus, formând două diagonale

deschise (Fig. 7), sau poziționate pe umerii celui mai apropiat dansator din montare (Fig. 8). În momentul în care dansatorii sunt plasați în doi, brațele respectă regulile de poziționare a acestora în perechi adică, fie ca în vals, fie ținându-se de o mână sau de ambele, fie deloc, fixând brațele la brâu.



Fig. 6. Poziționarea brațelor dansatorilor la nivelul pieptului în dansul (H)ostropăț



Fig. 7. Poziționarea brațelor în sus a dansatorilor în dansul (H)ostropăț



Fig. 8. Poziționarea brațelor pe umerii dansatorului apropiat în dansul (H)ostropăț

În concluzie evidențiem faptul că aspectele metodologice ale dansului (H)ostropăț reprezintă o parte indispensabilă a repertoriului formațiilor de dans din Republica Moldova doar în cazul în care:

1. respectă strict particularitățile de vârstă, pentru care se alege dansul (H)ostropăț, fiind adecvat capacităților de înțelegere, mijloacelor de redare/interpretare proprii nivelului de evoluție, de preferat ca dansatorii să fie de nivel avansat.
2. respectă nivelul tehnic necesar pentru executarea pasului de (H)ostropăț, unde rezistența fizică este substanțială.
3. accentuează caracterul expresiv al mișcărilor prin mimică, strigături, emoții. Aceasta, vizând înțelegerea raportului expresiv între formă și conținut, a structurii coerente a partiturii coregrafice și a relației dintre ritmul muzicii și cel al mișcării.

#### Referințe bibliografice:

1. Bîrlea O. Istoria folcloristicii românești. București: Editura Enciclopedică Română, 1974.
2. Chiseliță V. Hostropățul de nuntă. Disponibil: <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imate-rial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-ale-artei-sau/hostrop%C4%83%C5%A3ul-de-nunt%C4%83> (vizitat 15.05.2021)
3. Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985.
4. Popa P. Dansul ritual nupțial bĂsmăluța — simbolul sacru al miresei. În: *Unicitate și diversitate prin folclor*. 2019. Ediția II. Editura: Garomont Studio. Chișinău, Republica Moldova, ISBN 978-9975-134-66-8. pp. 171-179.
5. Ошурко Л. Народные танцы Молдавии. Кишинёв: Государственное издательство Молдавии, 1957. // Oșurco, L. Narodnie tanți Moldavii. Chișiniov: Gosudarsvennoe izdatelstvo Moldavii, 1957.

## TĂMĂDUIREA „IDENTITĂȚII RĂNITE” PRIN SPIRITUALIZAREA TRAGICULUI

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.14>

### Rezumat

#### Tămăduirea „identității rănite” prin spiritualizarea tragicului

Autorul demersului de primo semnaleză necesitatea stringentă a introducerii în circuitul științific a sintagmei „identitate rănită” (Michael Pollak), manifestată cu o inegalabilă elocvență în Transilvania și Basarabia.

Excursul în spațiul artelor autohtone ale perioadei postbelice s-a soldat cu descoperirea în subtextul operelor lui I. Druță, V. Vasilache, G. Vieru etc. a „obsesiei autoidentificării” care mai târziu devine călăuză subiectului și a structurilor genuistico-stilistice.

Problema cardinală a conștiinței neamului, cea a pierderii de sine în iureșul „terorii istoriei” se extrapolează în anii '60 în cea de a șaptea artă, culminând cu cele două mostre arhetipale: *Pădurea spânzuraților* și *Gustul pâinii*, înscrise în gravitatea solemnă a genului tragic. În aceste opere cinematografice de rezonanță universală impresionează sondajul psihanalitic nemaîntâlnit în zbuciumata starea de spirit a protagoniștilor, care înfruntă, chiar și cu prețui vieții, Golgota neamului „de a purta în sine viața unui străin” (L. Rebreanu). Filmele, supuse unei analize comparatiste, dezvăluie fenomenul bulversant — întrepătrunderea de ecourile mărețe ale tragediei antice, celebrului cor corespunzându-i profețiile naturii și a muzicii.

În concluzie, autorul lansează o ipoteză inedită: „renașterea etnică” se datorează misiunii recuperatoare — tămăduirea „identității rănite” prin impactul cathartic al operei de artă.

**Cuvinte-cheie:** „identitate rănită”, filmul arhetipal, analiza comparatistă, efectul cathartic, cinematografia est-europeană.

### Summary

#### The healing the „wounded identity” through the spiritualization of the tragic

The author of the paper signals, first of all, the urgent need to introduce the phrase “wounded identity” (Michael Pollak) into the scientific circuit manifested with unparalleled eloquence in Transylvania and Bessarabia.

The excursion into the area of autochthonous arts of the post-war period resulted in the discovery in the subtext of the works by I. Druță, V. Vasilache, G. Vieru, etc. of the “obsession with self-identification”, which later becomes the guide of the subject and of genuistically-stylistic structures.

The cardinal problem of the nation's consciousness, that of losing oneself in the rush of the “terror of history”, is extrapolated in the 60s in the seventh art, culminating in the two archetypal samples: *Pădurea spânzuraților/The Forest of the Hanged* and *Gustul pâinii/The Taste of Bread*, inscribed in the solemn gravity of the tragic genre. In these cinematographic works of universal resonance, the unprecedented psychoanalytic survey impresses the turbulent state of mind of the protagonists, who face, even at the cost of their lives, the nation's Golgotha “of carrying the life of a stranger in oneself” (L. Rebreanu). The films, subjected to a comparative analysis, reveal the shocking phenomenon — the interpenetration of the great echoes of the ancient tragedy; the prophecies of nature and music corresponding to the famous chorus.

In conclusion, the author launches a novel hypothesis: the “ethnic renaissance” is due to the recuperative mission — the healing of the “wounded identity” through the cathartic impact of the work of art.

**Keywords:** “wounded identity”, archetypal film, comparative analysis, cathartic effect, Eastern European cinematography.

Am semnalat în nenumărate rânduri situația istorico-psihologică precară a românilor din RSSM, cauzată de acerbă înstrăinare în timpul guvernării comuniste de rădăcinile etnoculturale. Pe atunci încă nu aveam la îndemână o sintagmă adecvată șocului psihologic prin care a fost să treacă poporul nostru. Relecturând materialelor

conferinței *Pădurea spânzuraților* oglindă a marelui război, mi-au sărit în ochi definițiile „obsesia autodefinirii”, „paradox al fragilității”, culminant cu „identitatea rănită” [5]. Or, anume constatarea descurajatoare coincide de minune cu starea de spirit dezastruoasă, trăită în varianta dintre cele mai cumplite, din fosta URSS.

Paradoxal, dar acest tragic oximoron se referă la imperiu austro-ungar, relevând discrepanța dintre aristocrația și noua clasă — burghezia.

Ni se pare că sintagma se pretează mult mai pregnant consecințelor dezastruoase în care ne-a fost dat să trăim. Deslușim, în această ordine de idei, similitudinile frapante dintre basarabeni, care din 1812 au fost asimilați de imperiul rus, cu românii din Transilvania, absorbiți de imperiul austro-ungar. Înscriși în vicisitudinile aceluiași destin istoric, ambele vlăstare românești au fost smulse din corola arborelui genealogic și răsădite într-un sol străin.

Or, exact la fel ca basarabeni, care erau impuși să-și renege identitatea în favoarea „noului om sovietic”, cei din Transnistria au băut din răul uitării în scopul adeziunii la politica imperiului austro-ungar, chiar și atunci când în timpul primului război mondial erau siliți să lupte împotriva fraților săi din Regat.

Filmul *Pădurea spânzuraților* este prima opera de artă cinematografică de pe ambele maluri ale Prutului, care pătrunde în interiorul miilor de martiri ai furibundeii situații-limită, ce a făcut din neamul românesc un ostatic multiseclar al vitregii istorii.

Consider că romanul lui Liviu Rebreanu și filmul lui Liviu Ciulei completează un gol imens în conștientizarea traumei socio-psihologică — „identitatea rănită”, extrapolând-o din subconștient în conștient și din subtext în text.

Un proces similar s-a manifestat la Ion Druță la o cotă majoră în piesele sale avangardiste *Doina*, *Păsările tinereții noastre*, *Frumos și sfânt*, unde spiritul elegiac al primelor scrieri ai scriitorului s-a prefigurat în cel tragic, protagoniștii ultimelor două fiind surprinși în clipele despărțirii de viață. Astfel universul druțian se transformă din cel monologic în cel antinomic: *Doina*, *Veta* — Tudor Mocanu, *Mătușa Ruța* — Pavel Rusu, *Calin Ababii* — Mihai Gruia, *Horia* — Baltă, în care se confruntă sacru și profan, lumină și întuneric, memorie și uitare [4, p. 103].

Această recuperare a conștiinței de sine a avut sorți de izbândă în arta cinematografică, devenind deopotrivă obiectul și subiectul cunoașterii cinematografice în epoca „renașterii etnice”, care a decretat din start schimbarea paradigmei identitare prin revenirea la originile multiseclare autentice, nu cele inventate de sistemul totalitar.

Este semnificativ fenomenul: atât în România cât și în RSSM aerul nesățios al libertății a schim-

bat la față cea de a șaptea artă, anume prin aducerea în actualitate a consecințelor dezastruoase ale renegării modului unic de a gândi și simți lumea.

În frenetica *Pădurea spânzuraților*, axa naționaliștii și mesajul civic și moral țin de problema crucială, cea a „identității rănite”, care îl prefăce pe chipeșul Apostol (!) Bologa într-un intrus, atât pentru poporului său cât și pentru sine însăși. Filmul urmărește rătăcirea protagonistului în labirintele războiului fratricid: îmbrățișarea cu mândrie a încrederii ce îi rezervă ofițerii ungari, care îl includ în tribunalului de război, condamnând la moarte prin spânzurare pe ofițerul ceh Svoboda. Această nesăbuită dorința de a demonstra loialitatea armatei austro-ungare este sfărțecată când în timpul execuției Bologa surprinde ultima privire a lui Svoboda. Urmează interminabilele discuții nocturne cu căpitanul Klapka, montate într-un ritm sacadat, când întunericul nopții este sfărțecat de lumina posesivă a proiectorului.

Apostol Bologa se trezește în centrul unui duel mistic dintre beznă, care îi pare protectoare după execuția lui Svoboda și razele efervescente, care persistă anume în clipele când Apostol Bologa își rostește justificările, vocea-i golindu-se în orbirea nopții. Astfel se începe examenul de conștiință a tânărului locotenent.

Anume această situație-limită, pe cât de iluzorie pe atât de tragică, dezvăluie omenirii tot ce ține de rosturile și rătăcirile neamului. Aici pentru prima oară își arăta fața hidoasă „identitatea rănită” a eroului, ce îl urmărește ca o stafie obsesivă. Această trăire tragică situează filmul într-o operă arhetipală, care scoate la iveală trauma identitară transmisă din generație în generație, dezvăluind omenirii consecințele rătăcirii solitare.

Adevărul se dovedește a fi unul crunt, solicitând o forță morală aparte, și chiar posedarea vocației eroice de a trai secular în preajma unei succesiuni implacabile ale înstrăinării de patrie și de a ști să nu te pierzi pe tine însuși, chiar cu prețul propriei vieți. În inspiratul film, răspunzând la sacramentală întrebare de unde venim și cine suntem, se revigorează dilema, iar mai apoi și opțiunea mioritică, destinul ancestral al lui Apostol Bologa, situându-l în spațiul sacru al eroilor spirituali ai neamului. Astfel și Liviu Rebreanu și Liviu Ciulei, se raliază matricei stilistice a neamului, subiectul înscriindu-se elocvent în drama etnică a eternei pribegii, iar protagonistul tipologiei eroului nostalgic cu aspirațiile preponderent spirituale și altruiste.

În roman, dar în film într-un mod și mai răvășitor, se edifică o temă semnificativă mai ales pentru spațiul est-european — dislocarea eroului romantic de factură intelectuală în haosul apocaliptic al istoriei secolului XX. Acest tip de erou, care aidoma lui Apostol Bologa se avântă în sânul marilor cataclisme existențiale — revoluții și războaie, îmbrățișând cu tot maximalismul juvenil ideologii utopice și ispititoare, apoi mult timp închizând ochii la necorespunderea strigătoare la cer a retoricii emfatică cu realitatea, trăiește, în cele din urmă, o cumplită dezamăgire de propria orbire. Prețul ispășirii păcatului originar, celui al superficialității și nesăbuiței, întru a elibera omenirea de cursa întinsă rațiunii, se dovedește a fi însăși viața.

Paroxismul căutării de sine prin invocarea celei mai substanțiale întrebări cine sunt și pentru ce exist, se apropie frământărilor existențiale, ce au cutremurat omul și arta pe parcursul secolelor și mileniilor fără să găsească răspunsuri mântuitoare, îl apropie pe Apostol Bologa de cele mai nobile conștiințe ale culturii universale.

Pentru români, în general, iar pentru cei basarabeni în special, destinul martirului „terorii istoriei” Apostol Bologa este unul ființial, care ne atinge pe fiecare, devenind o parte din biografia spirituală personală. Iată de ce romanul și cu aceeași gravitate și filmul (caz rar!), se înalță ca o tragedie antică cu puternice ecouri în modernitate.

Pătrunzând în miezul paradigmatelor ancestrale, adânc implantate în seva mitofolclorică, cu un temperament civic și o forță interpretativă rarismă, Liviu Ciulei demonstrează și o sensibilitate aleasă față de semnificațiile polifonice (în special cele din sfera inconștientului și al oniricului) ale filmului. Aderând cu bună știință la valențele apocaliptice ale expresionismului (curentului născut de ororile primului război mondial), își oxigenează inspirația cu mesajele umanistice și spirituale ale neoromantismului.

Or, Liviu Ciulei, care vine din teatru, nu-și pune drept scop scoaterea cinematografiei românești din ghearele teatralității emfatică. Totuși, anume el, rămânând și în cadrul celei de a șaptea artă, un virtuoz neîntrecut în arta mizanscenelor și jocului actorului, scoate filmul autohton din vraja obsesiei teatrului prin asimilarea creativă a certelor valori cinematografice, cristalizate în primele decenii ale devenirii noii arte, raliindu-se performanțelor avangardiste ale peliculelor despre cel de al doilea război mondial, emblematici

rilor filme sovietice *Zboară cocorii*, *Copilăria lui Ivan* etc., dar și atmosferei de un tragism sfâșietor al trilogiei semnate de Andzej Wajda (în *Cenușa și diamant* frapează similitudinile cu filmul nostru în tratarea simbolică atât a dragostei în preajma morții, cât și halourilor de lumini orbitoare) și, nu în ultimul rând, scrutărilor psihanalitice ale stărilor de spirit așe eroilor naufragiați din *Hiroshima, dragostea mea*.

Una dintre cele mai mari enigme ale acestui film, plin de ecouri ezoterice, ce oscilează între arhaic și modern, constă anume în această forță titanică de coagulare a lui Liviu Ciulei, generând fenomenul raportării dramei etnice contextului efervescent al culturii universale: de la tragedia greacă la Shakespeare, de la Kafka și Camus la realismul magic latinoamerican. Nu ar fi o exagerare dacă am constata cu mândrie că în acest palmares cultural prin sinceritatea și profunzimea trăirii dramei existențiale, eroul din *Pădurea spânzuraților* se situează printre cele mai bulversante și frapante personaje. Astfel, Apostol Bologa este amplasat între frații săi de suflet, instaurând magnifica situație mitologică când arta devine „glasul întregii omeniri” (C. I. Yung).

Modernitatea concepției marii dileme a secolului XX „om — istorie”, datorită utilizării cu o virtuozitate rarismă a valențelor filozofice și psihanalitice ale discursului filmic, se manifestă cu o forță artistică de o rezonanță unică a filmului românesc de pe ambele maluri ale Prutului. Opera cinematografică a celebrului regizor de teatru și cinema se înscrie pregnant într-un gen rarism în cea de a șaptea artă — tragedia. Cât n-ar părea de paradoxal filmul despre urgia „identității rănite”, dar și despre depășirea de sine prin catharsisul mioritic a perturbat spectatorii, dar și juriul exigent al festivalului de la Cannes anume prin randamentul universal, deoarece, cum a convenit filozoful Nicolai Berdeaev „etnicul este mai mult, nu mai puțin decât general-uman, fiindcă în el sunt prezente trăsăturile originare ale omenirii, dar și cele individuale” [9, p. 85].

Consider pe bună dreptate că în spațiul filmului românesc de pe ambele maluri ale Prutului *Pădurea spânzuraților* prin modul exhaustiv de a pătrunde în însăși unicitatea destinului poporului cu tot tragismul său devastator este o oază, din care vine oxigenul necesar atât artei cât și vieții. O empatie răvășitoare pentru personaj persistă în două ipostaze — de o neîndurătoare durere sufletească față de Apostol Bologa, dar și de un

sentiment înduioșător de răzbunare față de toate ororile prin intermediul fascinantei armonii artistice. Astfel, la fel ca în *Miorița*, catharsisul se produce în interiorul operei de artă. Nu cred că exagerez, dar pare-se că anume datorită acestui dat identitar Apostol Bologa se înscrie în fruntea celor mai răvășitoare personaje din întregul areal est-european la capitolul „identitatea rănită”, iar opera cinematografică *Pădurea spânzuraților* în profunzimea crizei de identitate, care prin paradoxul fragilității existențiale explică vicisitudinile destinului istoric a națiunii.

Într-un mod anume, singularitatea filmului-revelație ar putea fi diminuată prin similitudinile cu filmul *Gustul pâinii*, realizat de Valeriu Găgiu și Vadim Lâsenko în aceeași perioadă blagoslovită a „renașterii etnice”. Mesajul ei recuperator de a include tânără arta cinematografică în „Marele Timp” corespunde credo-ului de bază al curentului în vogă: neoromantismului, de a căuta ideal și virtute în trecutul îndepărtat.

La fel ca în *Pădurea spânzuraților* și filmul moldovenesc apelează la cea mai elocventă modalitate de a înțelege un popor în clipele catastrofale ale dilemei „viața-moarte”, cele ale primului război mondial (*Pădurea spânzuraților*) și celea în care ecourile celui de al doilea (*Gustul pâinii*) sunt agravate de secetă și foamete.

Ca și *Pădurea spânzuraților*, filmul moldovenesc prezintă un act civic aproape eroic de reîntoarce în actualitatea supraviețuirii „satului-idee”, „care se simte în conștiința fiilor săi ca un fel de centru al lumii...” și care trăiește „în zăriștea cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie” [1, pp. 20-21], devenind axa filmului. Subiectul filmului se dezvăluie în două dimensiuni: în cea istorică și în cea mitologică. Anume confruntarea acestor două dimensiuni devine punctul nevralgic al discursului cinematografic. La prima vedere, filmul este amplasat imperativ în constantele istorice concrete: în *Gustul pâinii* se relevă cele mai tragice file ale istoriei naționale postbelice — perioada anilor 1946—1947, când Basarabia a trecut prin calvarul colectivizării, foametei, represiunilor.

Colectivizarea forțată, rod al ideii politice aduse de aiurea, devine pentru sătenii moldoveni un atentat direct la existența lor milenară. Filmul demonstrează elocvent: noul regim politic, puterea sovietică, devine o forță distructivă, dușmănoasă, străină și ostilă mentalității țaranului basarabean. Istoria se prezintă astfel ca o calamitate

fatală, aducând pe meleagurile natale seceta, foametea, înrobirea. Răsturnarea vertiginosă a valorilor, a sensurilor ancestrale ale orânduiri lumii stabilite în illo tempore provoacă un șoc psihologic, situându-i pe țăranii basarabeni în zodia necruțătoare a solitudinii glaciare. Unicul lucru care îi putea absolvi de rătăcirea mistuitoare, de pericolul pierderii identității lor umane, era atenuarea „terorii istoriei” prin restabilirea unor virtuți și constante etnice seculare. Astfel, drama istorică se prefigurează într-o dramă mitică.

În filmul *Gustul pâinii* personajul principal devine conștiința cutremurată a săteanului. Pentru a putea suporta istoria ce le-a pricinuit nesfârșite umilințe și înfrângeri, atentând chiar la viața lor (represiunile), oamenii evadează în lumea paternă a spiritualității arhaice, regăsind în acest spațiu firesc sensul inițial al evenimentelor. Iată de ce calamitatea naturală — seceta se prefigurează într-o catastrofa cosmică. Conform crezului arhaic, această catastrofa poate fi curmată doar cu ajutorul unui tratament magico-ritual. Astfel se explică încorporarea în narațiunea filmului a ritualului consacrat zeiței Paparuda.

Unul din nodurile ideatice ale filmului devine confruntarea celor două lumi cu virtuți diametral opuse: cea patriarhală, clădită pe concepțiile și filosofia populară milenară și cea nouă, proclamată drept făuritoare a unei societăți scutite de nedreptățile și cruzimile existențiale. Poporul însă își dă seama prea repede că cea de-a doua lume nu are nimic comun cu pretențioasa ambiție de a readuce pe pământ Vârsta de aur. Apartenența la orizontul unor concepții despre viață stabilite în negura vremurilor, conservatismul lor binecunoscut, îi ajută să nu se lase prinși în mrejele iluziilor, cum se întâmplă cu romanticul lor pământean Mircea Scutaru. Sătenii nicidecum nu-i pot ierta adeviziunea lui la spațiul unei lumi străine, detașarea, fie și temporară, de universul străbunilor.

Scenele de masă, care relevă diferite ipostaze de comportare a poporului, sunt extrem de expresive în selectarea unor fapte umane prin care vorbesc parcă milenii. Severitatea de pe fețele sătenilor conștiinți de importanța evenimentelor legate de împărțirea grâului sau de propunerea de a se înscrie în colhoz, vorbește mai mult decât replicile lor. Mileniile precedente i-au învățat să nu se avânte, să tacă, să chibzuiască, să mediteze. Însă fețele lor sunt implantate și în cotidian, devenind o oglindă ce reflectă fidel și spaimă, și durerea, și presimțirile crâncene. Capacitatea uimitoare a

poporului de a primi cu solemnitate toate avaturile destinului îi ajută să domine și cele mai cumplite situații.

Trecând și prin foame, și prin secetă, și prin represiuni, în film, națiunea își păstrează osatura ei milenară. Altfel, ne sugerează autorii peliculei, cum ar putea să supraviețuiască tuturor seismelor istorice un popor trecut prin atâtea invazii și despărțiri de vetrele natale?

Iată de ce personajul central al filmului Mircea Scutaru, președintele sovietului sătesc, este atât de tolerant față de propriul neam, îi suportă cu răbdare încăpățănarea, vicleniile, chiar și cruzimile. În profilarea acestui personaj observăm o performanță substanțială, care ridică la un cu totul alt grad relația clasică „erou — popor”. Chiar din prima sa apariție pe ecran, Mircea Scutaru este supus unei tratări neobișnuite, personajul istoric fiind umbrit de cel mitic.

Or, el trece printr-o probă de inițiere întotdeauna prezente în configurarea eroului mitic. Mircea Scutaru este prezent la calvarul unei execuții ipotetice, văzând cu proprii ochi, cum unul după altul, mor camarazii săi. După o rafală sălbatică de împușcături, Mircea încărunește subit. Salvarea de moarte în urma unui atac din direcția opusă apare ca un semn al destinului — rolul lui Mircea pe pământ nu s-a încheiat. Părăsește câmpul de moarte omul care a privit moartea în față și această experiență îi inoculează o înțelepciune și o profunzime ce-l situează deasupra altora într-o identitate „transpersonală”.

Astfel, el se prezintă propriului popor în calitate de emblematic erou romantic, care a venit să schimbe lumea. Îndoctrinat însă de utopiile comuniste, în care crede neclintit din tot sufletul, Mircea Scutaru este zdrobit de adevărul ce i se relevă: „fericirea” poporului se instaurează prin cruzime, represiuni, omoruri. În constantele ideatice ale filmului el devine un personaj urmărit de ursita de a fi victima unei tragice erori istorice. Predestinarea fatală a lui Mircea Scutaru de a fi promotor al acestei erori îl situează în spațiul unui erou tragic, devastat de avatarurile crizei identitare.

Ispășirea vinei este posibilă doar prin suferință, care se impune în film ca unica posibilitate de purificare și de înălțare spirituală a personajului. Cutremurat de impactul între idealuri și realitate, născute din aspirațiile umaniste ale unui intelectual, Mircea Scutaru ajunge la culmea disperării.

Ași îndrăzni să stabilesc o similitudine tipologică dintre Apostol Bologa și Mircea Scutaru,

amândoi fiind exponenții desăvârșiți ai eroului nostalgic, care are un rol etic-cultural aparte — „redescoperirea originilor și reîntoarcerea la acestea, la condiția primară edenică a purității, a valorii absolute” [3, p. 4]. Iată de ce este omniprezent sondajul psihanalitic în zbuciumată starea de sine a protagoniștilor, care înfruntă, chiar cu prețul vieții, Golgota neamului „de a purta în sine viața unui străin” [6, p. 207]. Or, frământările lor cutremurătoare constată uitarea propriului rol, ispășirea însemnând suprimarea acestei amnezii spirituale.

Inițial și Mircea Scutaru este respins de popor anume pentru această „nerăbdare”, specifică spiritului revoluționar. Spre deosebire de eroii filmelor sovietice ale acestei perioade, președintele sovietului sătesc destul de repede anihilează această fază, devenind un ostatic al sentimentului de vină. Or, Mircea Scutaru nu este recunoscut de consătenii săi în calitate de erou nu din vina mentalității lor conservative, ci din cauza că el singur fără să-și dea seama își pierde simțul valorilor. Și dacă în celelalte filme, axate pe același conflict istoric, eroul rămâne într-o singurătate cumplită, Mircea Scutaru își redobândește legătura spirituală cu propriul său popor doar după ce se regăsește pe sine în vâltoarea timpului. Filmul denotă o rezolvare avansată din punct de vedere al anilor ,60 a relației „popor-erou”, în care dreptatea este de partea primului, iar atribuirea funcțiilor de erou devine posibilă pentru Mircea Scutaru doar prin revenirea la unitatea primordială a „satului-idee” pe care, din nechibzuință, a râvnit într-un moment de rătăcire s-o distrugă. Rezolvarea sus-numitei dileme capătă în film o amploare neobișnuită, demonstrând un nivel de conștiință istorică mai rar întâlnită în această perioadă.

Spre deosebire de creațiile cinematografice în discuție, protagoniștii cărora încorporează tipologia eroului social, autorii *Gustului pâinii* au curajul să promoveze un cu totul alt tip de erou în centrul acțiunii. Este vorba de eroul nostalgic. Anume această fidelitate față de arhetipul național, care în vitregele condiții istorice este impus să treacă calvarul rătăcirii și înstrăinării, introduce în film o altă dimensiune: concretul istoric trece prin prisma examenului milenar al poporului.

Numai atare asociere îi permite lui Mircea Scutaru să fie mai înțelept decât celelalte două personaje ale filmului, participante la inaugurarea noii vieți — Stepan și Pavel, îndoctrinați de ideea persistenței luptei de clasă, mai perspicace decât



protagoniștii filmelor realizate în fostele republici ale URSS.

Drama lui constă în faptul că, fiind ispitit de utopiile comuniste, el își trădează fără să vrea misiunea de erou, nefiind în stare să-și protejeze pământul natal de nesfârșitele avataruri istorice. Această trădare involuntară poate fi contracarată doar de „boicotarea istoriei”. La un asemenea act recurge Mircea Scutaru, măcinat de muștrările de conștiință față de umiliții și chinuții săi consângeni, în urma refuzului mijloacelor de reprimare. Smulgând cu îndârjire pistolul din mâna securistului, îl descarcă și aruncă arma, renunțând să susțină mai departe puterea sovietică prin forța baionetei. Mircea Scutaru rămâne față în față cu propriul popor în aceeași postură de ostatic al unor nefaste condiții istorice.

Dimensiunea originară, atât de importantă în cristalizarea tipologiei eroului bătuit de complexe probleme de conștiință și de responsabilitate în fata istoriei și a poporului, îi oferă personajului central posibilitatea de a răzbate în cele mai profunde esențe ale vieții. Asta pentru că revenirea lui în spațiul strămoșesc i-a permis să-și vadă propriul neam prin prisma unor virtuți și stări de spirit perene, ceea ce l-a făcut să renunțe la ademenitoarele iluzii ce s-au dovedit ipocrite și să se consolideze cu dreptatea născută din înțelepciunea seculară a omului acestui pământ.

E de la sine înțeles că mâine Mircea Scutaru, împreună cu neamul său, va fi strivit de noul val al represiunilor (anul 1949). Însă astăzi, el își redobândește dreptul de a fi erou, revenind în albia unui circuit firesc al vieții. Or, drumul lui spre Centrul propriului eu a fost anevoios și amar de lung, iar triumful spiritual nu-l absolvă nicidecum de moartea prematură.

Personajul central din *Gustul pâinii*, Mircea Scutaru, privit în contextul filmelor de același gen ale anilor '60, nu se asociază nici unui tip de erou, anume prin această revenire în spațiul strămoșesc.

Această modalitate temerară de a nu se scufunda în vârtoarea tragicului destin istoric izvoarăște din instinctul supraviețuirii, care explorează toate oportunitățile neamului pentru a rămâne în lume și a reveni la valorile spirituale neperisabile.

Conform mitului mioritic, una dintre ele este transfigurarea realității brute în eternitatea actului artistic. Mai devreme am semnalat un nou tip de catharsis, cel mioritic, născut din caracterul mântuitor al soluției mioritice. Spiritualizarea tragicului, venită din *Illo tempore*, îl preface pe năpă-

tuitul Apostol Bologa într-un veritabil Apostol al neamului românesc, iar gestul eroic al lui Mircea Scutaru de a semna armistițiul cu năpăstuiții săi consăteni descărcând pistolul și aruncându-l în noroi, îl situează într-un spațiu sacru al eroului spiritual, purtător și el, ca și Apostol Bologa, a unei sensibilități aparte de a desluși și immortaliza glasul și destinul neamului.

Spiritualizarea tragicului se produce în cea de a șaptea artă, în primul rând prin dezvăluirea lumii interioare a personajului urmărit de ursita tragică în gros-planul desfășurării subiectului filmului. În altă ordine de idei, în acest gen mareț de o importanță maximă este crearea unei atmosfere aparte, de o intensitate unică, a confruntării extremelor „viața-moarte”. Cinematografia apelează la virtualitățile unice ale polifoniei limbajului cinematografului, explorând metaforele, simbolurile, alegoriile de prima importanță în ierarhia ancestrală, cele ale naturii, dar și ale muzicii, ambele comentând, dar și validând narațiunea aievea tragediei antice. Acest ecou al Marelui Timp îi ajută pe autorii ambelor filme să-i privească pe protagoniști într-o perspectivă cosmică și universală.

Și subiectul filmului, și portretizarea eroului, sunt supuse unei tratări duble — istorice și ancestrale. Aceste două dimensiuni se confruntă, concretul fiind reliefat de peren, istoricul de mitologic, tipul de arhetip. Încadrarea unor perioade istorice concrete în perimetrul evoluției milenare a neamului le-a permis autorilor să enunțe verdictul — adevărul are o dimensiune eternă.

Eroul nostalgic, fascinat de paradigma mitului „eternei reînnoiri”, îl îndeamnă pe spectator să descopere în lumea patriarhală o unitate primordială, care nu poate fi destrămată decât cu repercusiunile tragice în destinul poporului. În ambele filme paradigmatiche asistăm la transformarea evenimentului istoric într-un fapt mitic. Astfel, atât Apostol Bologa cât și Mircea, răspund misiunii eroului nostalgic de a reface haosul în armonie, primul renunțând la luptă și supus crucificării, cel de al doilea impus să-și ispășească vina împreună cu propriul popor fără orice menajamente și protecții.

Liviu Ciulei purcede, aidoma pionierilor celei de a șaptea arte, la experimente curajoase în scopul identificării și mai copleșitoare a spectatorului cu personajul, inventând împreună cu ingenioul operator Ovidiu Gologan, cu ajutorul unei obiectiv special, un ritm sacadat al succesiunii fulminante ale diverselor racursuri. Însăși „ma-

niera virulentă și obsesivă a imaginii” [2, p. 27], cum o numea Ciulei, avea drept scop să pătrundă în lumea zăvorâtă într-un peisaj apocaliptic. Iată de unde identificarea spectatorului cu personajul până la uitarea de sine, până la senzația șocantă de a simți frigul și umezeala noroiului pe propria piele. Expresivitatea frenetică a peisajului mereu mohorât și fad, parcă părăsit de forțele eterne ale naturii, deși preluat din roman, se manifestă la un grad maxim prin forța hipnotică a imagisticii filmice, stihiiile naturale: ceață, ploaie, pământul prefăcut în glod etc., învrednicindu-se de semnificații oraculare. Peisajul asociat de parafrazele muzicale din Bach și Schubert, exprimând stările de spirit ale eroului: de la zbaterele febrile ale unei conștiințe lucide în căutarea răspunsului la eternul „a fi ori a nu fi” până la „întunecoasa renunțare”, transformându-se într-un cor antic, care anunță „sfârșitul lumii” prin metamorfoza tragică, când pădurea — oaza vieții ajunge a fi un locaș al morților torturați.

Simbolul oximoron se asociază celui al gustului amar al pâinii din filmul basarabean *Gustul pâinii*, dezvăluind o filiație impresionantă atât în stilistica lor, dar, în primul rând, în tipologia eroilor titulari — unor intelectuali, care nu au sorți de izbândă în lumea răsturnată pe dos.

În acest context anume mitologia pământului deține forța sacră și mântuitoare, care ripostează haosului istoriei. Și anume confruntarea dintre măreția neperisabilă a Naturii și caracterul scolastic al vremelniceii regimului comunist este axa estetică-filozofică a filmului-pilon — *Gustul pâinii*. „Pământul” devine simbol de primă importanță în canavaua filmului care participă în modul cel mai activ la derularea narațiunii, asumându-și funcțiile unui personaj și posedând capacitățile oraculare, care primele presimt năpastele catastrofale.

Intuitiv, autorii filmului se asociază concepției populare, conform căreia pământul trăiește ca orice făptură însuflețită posedând „...un corp cosmic cu trup și membre, cu cap, inimă, plămâni, ... pământul respiră, se mișcă, are suflet” [7, p. 443]. Ceea ce înseamnă că, fiind o ființă vie, pământul vorbește prin semne și minuni de diferită intensitate emotivă. Iar în cele mai crâncene momente, când este vorba de pericole mortale, el sângerează.

În *Gustul pâinii* primează metafora pământului sângerând. Cu o expresivitate cinegetică, autorii filmului creează imaginea pământului rănit ca o ființă vie. Pământul agonizează: creștătu-

rile pricinuite de secetă, lipsa oricărei vegetații îi indică cum nu se poate mai clar diagnosticul. De aceea, când pe întinsul nemărginit al acestui pământ pustiit de năpastă și părăsit de oameni apare o bătrână în negru, cu bățul în mână, ea pare un duh al morții, venit chiar din străfundul pământului și prevestindu-i sfârșitul.

O altă ipostază a pământului este reliefată în secvența, când primind în sfârșit parcelele lor de pământ, țărani, uitând de toate nenorocirile, se apucă cu lăcomie de lucru. Ținând cont de faptul că Pământul — mamă posedă, după cum relevă Romulus Vulcănescu, „funcții discreționare față de viață și moartea oamenilor” [7, p. 444], anume lui i se oferă dreptul suprem de a pronunța severa sentință lui Andrei, unul dintre personajele centrale ale filmului, care prin însuși faptul că a luat arma în mână în mod involuntar necinstește pământul. Nu frica că va fi prins și omorât de omniprezentul NKVD îl face pe Andrei să-și simtă înstrăinarea, ci această tăcere rituală a propriului părinte, care pare să nu-l observe pe rătăcitul său fiu, continuând să are însetatul pământ cu o solemnitate calmă și cu o detașare completă.

Nimic nu există pentru el în această clipă solemnă decât sentimentul responsabilității față de participarea la ciclul suprem de regenerare a pământului. Însuflețit în închipuirea populară nu numai de simțirile proprii, dar și de o înaltă moralitate, pământul își asumă dreptul de a-i pronunța verdictul unuia dintre fiii săi, îngropând semnificativ arma aruncată de Andrei pe arătură. Acesta se revoltă împotriva regimului inuman al puterii sovietice, venită ca o epidemie mortală pe pământul lui, însă în înverșunarea lui nepotolită își pierde cumpătul, se sălbățește. Fiind un martir al istoriei, soarta lui își are dezlegarea și într-un context net superior. Este vorba de momentul dăinuirii ideii despre sacralitatea supremă a pământului...

Pe măsură ce înaintăm în racursul inedit al șocului psihologic „identitatea rănită”, mi-am dat seama că lipsa acestei sintagme atât în antropologia culturală, cât și în studiul artelor, preconizează eșecurile dezolante în cercetarea atât fenomenului existenței, cât și al creativității unei națiuni. Aici se ascund manifestările psihicului etnic la o scară ontologică și psihologică de prima importanță, ce caracterizează din interior mentalitatea duplicitară a vâltărilor omenești din toate arealurile lumii, căpătând repercusiuni fatale în spațiul est-european. Aceste „goluri” se recuperează într-un mod

aparte prin cunoașterea artistică, cea de a șaptea artă posedând cele mai polifonice virtualități la acest paragraf.

Ne permitem să lansăm o idee, ce ar putea părea oarecum grandomană — la capitolul oximoronului „identitatea rănită”, arta basarabeană (I. Druță, V. Vasilache, M. Grecu, E. Doga, M. Volontir și E. Loteanu, V. Gagi, V. Ioviță, G. Vodă, A. Codru), poate că din cauza unor atrocități ideologice devastatoare, a contribuit decisiv la relevarea crizelor de identitate ale „sufletului ancestral”.

În aceeași ordine de idei excelează două genuri cinematografice: elegia și tragedia cinematografică, îngemănând contemplativitatea globală cu confesionalitatea frenetică. Pe de altă parte, anume aceste structuri artistice înobilează spectatorul cu trăirile cathartice de cea mai măreață rezonanță. Sunt convinsă că atât spectatorii autohtoni, cât și cei din diverse țări se îmbogățesc prin cunoașterea în profunzime a unuia din vâslarele inegalabile ale terrei.

Din acest punct de vedere, filmele inspirate se asociază deja în secolul XX capacității unice a catharsisului mioritic, care se produce în interiorul ambelor opere cinematografice. În acest context, revalorificarea grandioasă este prezentă în *Pădurea spânzuraților*, când simbolul oximoron „nuntă-moartea” capătă vigoarea unui ritual în secvența, ce precedă spânzurarea lui Apostol Bologa. Ilona, iubita lui nedeclarată, vine la el cu bucatele pregătite și le înșiră pe masa. Secvența nu este tulburată nici de cuvinte, nici de muzică. Modul cum se evocă cina lor de taină, fără să-și spună nici un cuvânt, parcă îi ridică în cer. Episodul este contemplativ, niciunul dintre eroi nu manifestă nici regrete, nici suferința despărțirii. Iubirea care îi unește, nepronunțată nici de Apostol, nici de Ilona, culminează prin împlinirea, care nu poate fi știrbită chiar și atunci, când chipul Ilonei este umbrat de hârlețul cu pământ ce-i astupă mormântul lui Apostol.

Această secvență a fascinat juriul de la Cannes, care a considerat-o cea mai frumoasă poveste de iubire, ceea ce a și argumentat premiul pentru cea mai bună regie a celebrului festival, semnând cea mai mare distincție din istoria filmului

românesc. Cumplită singurătate a lui Apostol Bologa, cât și a lui Mircea Scutaru, este curmată în urma actului „reparației” lumii, ce le-a călăuzit condiția generoasă a „tineretii fără bătrânețe” și a „vieții fără moarte”. Astfel, în ambele opere cinematografice se propulsează tămăduirea „identității rănite” — misiunea mirifică a „renașterii etnice”, în scopul de a „șterge greșelile memoriei istorice, ca să nu fim sortiți să ne trezească într-o zi bubuitul asurzitor al tunurilor pe pământul sângerând” [9, p. 325]. În aceeași ordine de idei și sufletul spectatorului se simte înnobilit prin intermediul celei mai răscolitoare trăiri estetice-catharsisul, în urma căreia se simte răzburat pe istoria nedreaptă prin armonia încântătoare a operei de artă. Fără să-și dea seama el este cutremurat de fenomenul „ars longa, vita brevis”.

### Referințe bibliografice

1. Blaga L. Geneza metaforei și sensul culturii. București: Eminescu, 1937.
2. Ciulea L. Filmul este o muncă intensă și necunoscută. În: *România literară*, 15 octombrie 1964, nr. 3, p. 6
3. Enachescu C. Limitele persoanei și metamorfozele eroului. În: *Academia București*, 1993, nr. 5, p. 4.
4. Plămădeală A.-M. Ion Druță: vicisitudinile destinului creator. În: *Arta*. Seria arte audiovizuale, 2007, pp. 91-108.
5. Pollak M. Viena 1900. O identitate rănită! Iași: Polirom, 1998.
6. Rebreanu L. Opere alese. Vol. III. București: Editura de Stat pentru literatură și artă. 1959.
7. Vulcănescu R. Mitologia română. București: Editura Academiei Republicii Socialiste României, 1985.
8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1964. // Bahtin M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. Moskva: Iskustvo, 1964.
9. Бердяев Н. Судьба России. Опыт психологии войны и национальности. Москва: Мысль, 1890. // Berdjaev N. Sudba Rossii. Opyt psihologii vojny i nacional'nosti. Moskva: Mysl, 1890.

## ARTA ȘI CULTURA — ECRANUL CUNOAȘTERII DE SINE A POPORULUI

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.15>

### Rezumat

#### Arta și cultura — ecranul cunoașterii de sine a poporului

De secole arta și cultura s-au impus ca forme fundamentale de activitate, prin care omul își manifestă viziunile sale asupra lumii. În centrul lor, aflându-se omul și creația sa, definesc și modul uman de existență, devenind simbolul forței creatoare a omului. De aceea ele se află mereu în centrul atenției oamenilor de știință, oamenilor de artă și cultură, inclusiv, a cineștilor, care au lansat pe ecranele lumii un număr indefinit de filme cu această tematică.

Unul dintre acestea este și cineastul Vlad Druc, pentru care arta și cultura constituie tematica sa preferată. Drept argument pot servi filmele sale: *Arta*, *Maria Codreanu*, *Ion Creangă*, *Ploi de dor*, *Firul viu*, *Goblen*, *Tata*, *Meșterul anonim*, ...și *neobosite mâinile tale*, *Vai*, *sărmana turturică*, *Obsesie*, *Aria* ș.a.

În baza lungmetrajului *Timp de a trăi* vom încerca să evidențiem spectrul de interese ale regizorului Vlad Druc în domeniul artei și culturii, viziunile și modalitățile de expresie prin limbajul filmic a inestimabilei materii supuse investigațiilor cinematografice întru elucidarea paradigmei sale identitare.

**Cuvinte cheie:** film de non-ficțiune, procedeu dramaturgic, limbaj cinematografic, artă, cultură, Vlad Druc.

### Summary

#### Art and culture — the screen of the people's spiritual being

For centuries, art and culture have established themselves as fundamental forms of activity, through which man manifests his visions of the world. Having the man and his creation at their center, they also define the human way of existence, becoming the symbol of man's creative force. That is why they are always in the center of attention of scientists, people of art and culture, including filmmakers, who have released an indefinite number of films on this theme on the world's screens.

One of them is the filmmaker Vlad Druc, for whom art and culture are his favorite themes. His films can serve as argument: *Arta*, *Maria Codreanu*, *Ion Creangă*, *Ploi de dor*, *Firul viu*, *Goblen*, *Tata*, *Meșterul anonim*, ...și *neobosite mâinile tale*, *Vai*, *sărmana turturică*, *Obsesie*, *Aria*, etc.

On the basis of the feature film *Timp de a trăi* (Time to Live), we will try to highlight the spectrum of interests of the director Vlad Druc in the field of art and culture, the visions and the ways of expression through the cinematographic language of the invaluable matter subjected to cinematic investigations in order to elucidate his identity paradigm.

**Keywords:** non-fiction film, dramaturgical process, cinematographic language, art, culture, Vlad Druc.

Conceptul de cultură, în viziunea filosofilor și esteticienilor contemporani, integrează trăsăturile dominante de natură sociologică, psihologică, axiologică ș.a. Conform opiniei filosofului Lucian Blaga, autorul cunoscutului studiu „Trilogia culturii”, cultura reprezintă „expresia unui anume mod de existență a omului” (2, p. 367). Astfel, cultura este organic legată de condiția existențială a omului și ține de orizontul ontologic. Prin cultură se adâncesc înseși dimensiunile existențiale ale omului. Numai omul este creator de cultură și artă. Sau, cum afirma Lucian Blaga: „Cultura este expresia directă a unui mod de existență *sui-generis*, care îmbogățește cu un nou fir, cu o nouă

culoare canavaua cosmosului. Omul a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții, când a devenit cu adevărat „om”, în momentul când el a început să existe altfel, adică structural pe un alt plan decât înainte, în alte dimensiuni, pe podișul său în tărâmul celălalt, al misterului și al revelației. Cultura e condiționată de începere în lume a unui nou mod, mai profund și, în aceeași măsură, mai riscant, de a exista. Acest mod aduce cu sine, firește, o smulgere din imediat și o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veșnic prezent” [2, p. 367].

Miturile, legendele, arta, tradițiile, obiceiurile, moravurile, motivele ancestrale, diversele sim-

boluri ș.a. se asimilează milenar în scenariul vieții poporului ca apoi să apară, ca pe un ecran, pentru fiecare generație, continuând și aprofundând procesul cunoașterii de sine a poporului respectiv.

Astfel, omul se integrează în cultură ca mod specific de existență umană într-un ansamblu cosmic infinit, ce cuprinde în sine semne ale existenței telurice, dar și ale spațiului transcendental — reperi ale artei ca „valoare supremă” a culturii capabilă de o „declanșare de mari consecințe” (Lucian Blaga). E vorba de cel mai important compartiment al culturii — arta, în care simțul frumosului se află la baza activității artistice a creatorului, a celui care înalță și dirijează lumea noastră spirituală.

Cam acestea sunt și ideile la modul general, ce l-au interesat pe cineastul Vlad Druc la crearea filmului *Timp de a trăi* (scenariul — Gheorghe Malarciuc, imagine — Iulian Florea).

Cercetând creația regizorului Vlad Druc, vom constata că arta și cultura constituie tematica sa preferată. Adesea — un refugiu în laboratoarele creatorilor de frumos, reușind să pătrundă în universul diverselor destine de artiști, să pătrundă în tainele actului de creație, cercetându-le cu atenție și, întotdeauna, străduindu-se să le expună la modul reflexiv și în cele mai originale expresii cinematografice. Drept exemple pot servi filmele: *Arta* (1971), *Maria Codreanu* (1973), *Ion Creangă* (1973), *Ploi de dor* (1975), *Firul viu* (1976), *Goblen* (1977), *Tata* (1978), *Meșterul anonim* (1979), ... și *neobosite mâinile tale* (1989), *Vai, sărmana turturică* (1989), *Obsesie* (1993), *Aria* (2004) ș.a. Prin toate aceste filme cineastul Vlad Druc ne demonstrează că „...Omul este o ființă care-și construiește mediul de existență ca un univers de semnificații, de simboluri, unde-și codifică experiența și practica sa cognitivă” [4, p. 233].

Filmul de lung metraj *Timp de a trăi* a fost lansat în anul 1977 într-o perioadă de mari excese în plan ideologic: vizita lui Brejnev în RSSM și șaizeci de ani ai puterii sovietice. Cu acest prilej, organele oficiale își doreau un film maiestuos, un film-panoramă, care să cuprindă marele succese ale poporului moldav în toate domeniile artei și culturii sovietice.

Autorii, însă, au conceput filmul altfel...

Prin unele meditații sincere ale protagoniștilor, prin străduința autorilor și, în primul rând, a regizorului Vlad Druc de a manifesta o atitudine autoreflexivă față de materia supusă investigațiilor cinematografice, originalitatea procedurii

dramaturgic, care a permis ca narațiunea filmică să se desfășoare de la persoana întâia, adică din numele protagonistului filmului — moș Ilie Grozavu, un bătrân de nouăzeci de ani, care își ticluiește în letopisețul familiei sale evenimentele mai importante din viața familiei, dar și a societății. Însă regizorul filmului le-a evidențiat nu numai pe acelea, care corespund tematicii filmului, ci și pe acelea ce înseamnă viață, viață de om, elucidând astfel ideea că, fără de artă, fără de cultură, poporul este condamnat la întuneric, lipsit pentru totdeauna de lumină, de viață.

Toate aceste calități, pentru care optează regizorul Vlad Druc, evitând patosul verbal, elogiile gratuite, corespund condițiilor eseului cinematografic.

Filmul debutează cu o serie de imagini cu conotații simple, dar profunde, pline de viață: o ramură de măr înflorit, o altă ramură doldora de rod și peste ele — razele puternice ale soarelui. Și toate acestea prind viață, fiind admirate de un țăran, moș Ilie Grozavu, din satul Trușeni, care, prin simplul său comportament, prin meditațiile sale sincere în fața camerei de filmat și prin însemnările tot sincere și curioase, pe care le face în letopisețul său, conferă veridicitate, o semnificativă substanță de omenesc, păstrându-se, ca un catalizator activ, pe tot parcursul narațiunii.

Dar a început astfel: „Pe la mijlocul veacului trecut tătâne-meu a făcut primul zăpis în hronicul ista. Vremea se călătorește și caietul devenea letopiseț al marilor și micilor fapte din familie, din sat și de pe tot meleagul nostru ... Și iaca, de amu de trei pătrare de veac, eu, Ilie, fecior al lui Nicolai Grozavu, împlântând pana în cerneala timpului, prelungesc povestea vieții pe acest pământ...”

Sunt aici, în acest hronic, și osânda timpurilor vitrege... și scăpărările tunetului din șaptesprezece... Sânt și nădejdele, și izbânzile zilelor de azi, și frumusețea plaiului acesta...

Și pentru ca să le fie de învățătură și de cunoștință urmașilor, eu mântui fiecare zăpis așa: Fie-vă asta știut...”

„Calea spre materia superioară începe de la școală, de la Măria Sa Cartea”, — ne afirmă autorii filmului, prezentându-ne o întregă avalanșă de cărți și manuscrise, însoțite de vorba înțeleaptă a poetului academician Andrei Lupan despre izvoarele culturii naționale, pomenindu-i cu multă evlavie pe înaintașii lumii noastre spirituale: Varlaam, Dosoftei, Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Creangă. Apoi face

o concluzie: „În artă și cultură există un astfel de compartiment, care se măsoară numai cu sufletul. Și noi, oamenii de artă, trebuie să ne gândim mereu la acest component...”

La școala muzicală „Ștefan Neaga” din Chișinău devenim martorii unor exerciții, unor repetiții ale elevilor, care vor să devină muzicieni. Și drept exemplu — micronuvela dedicată fraților muzicieni Bivol din satul Mândrești. Vasile și Axente sunt profesori la școala „Ștefan Neaga”, iar mezinul, Gheorghe, este solist în orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat.

Cu acești muzicieni facem cunoștință, desigur, prin muzică, uimindu-ne printr-o interpretare iscusită a unei opere a compozitorului austriac Franz Iosef Haydn într-o perfectă armonie cu frumusețea naturii, cu peisajele dragi ale copilăriei acestor muzicieni. Și toate acestea prin secvențe „savurate” îndelung de către operatorul filmului Iulian Florea prin camera sa de luat vederi.

Tot în pădure, în căutarea lemnului fermecat, a fost surprins și Liubomir Iorga, cunoscut meșter de instrumente muzicale.

Măiestria cântecului și a dansului popular este prezentată prin vestitele formații „Fluieraș” și „Joc”.

Pentru a evidenția anevoioasa cale de devenire a inestimabilelor piese populare în interpretarea artiștilor acestor formații, regizorul Vlad Druc montează paralel munca zilnică, asiduă, până la totală extenuare a acestor artiști, cu frumoasa și mult-așteptata lor sărbătoare — ieșirea în scenă și furtuni de aplauze...

Cu scopul de a amplifica ideea perseverenței, dăruirii de sine în numele artei, în numele frumosului aceste secvențe sunt urmate de imaginea cu moș Ilie la prăsadul lui drag, amintindu-și, cum în timpul războiului, acest pom a fost lovit de un fulger și, parcă, se veștejise, dar a înviat și continuă să dea roadă în fiecare an...

Paralel cu evoluarea lumii spirituale, pe ecran se perindă și unele reprezentări din grijile existențiale ale oamenilor noștri, cum ar fi secerișul, strânsul grâului. Pentru acest proces important din viața plugarilor autorii au găsit niște momente deosebite, ce țin mai mult de lumea interioară a oamenilor gliei, de bucuria unei împliniri.

Combinele și camioanele, obosite de munca lor de zi și noapte, se odihnesc la o margine de lan... Sărbătoarea ultimului snop de grâu cosit e în toi. Bucuria pâinii proaspete, a succesului se vede în privirile plugarilor (alternanțe sugesti-

ve de prim-planuri) cu coroane mari de spice pe umeri în semn de belșug, de recunoștință pentru munca lor.

Și, dacă grâul se află deja în hambare, de ce să nu ne avântăm într-o horă sau la trântă?

Pe ecran — tradiționala noastră trântă, care de veacuri continuă să ispitească bărbații neamului.

...Mii de spectatori de pe toate meridianele lumii aplaudă vestita noastră interpretă Maria Bieșu. O vedem și în satul de baștină Volintiri, în mijlocul consătenilor, lângă mama. Acolo unde se simte cel mai bine...

O melodie interpretată de capela corală „Doina” se revarsă încet peste zidurile bătrânei cetăți de la Soroca...

Ansamblul „Contemporanul” este asaltat de tineret. Puterniciile și melodioasele voci ale interpretelor sunt preluate de vocile admiratorilor.

Se cântă și se dansează...

Și aici, din nou — sugestiva și preferata trecere (prin montaj) a regizorului V. Druc la starea de liniște: de la acea atmosferă supra-sonoră — la o liniște absolută. Pe fundalul ei se perindă încântătoarele imagini ale operelor plasticienilor Igor Vieru, Mihai Grecu, Eleonora Romanescu, Ilie Bogdesco, Valentina Rusu-Ciobanu ș.a.

Această panoramă, cu grele valențe artistice și cu multe semnificații originare din timpurile vechi, dar și din cele noi, continuă cu inestimabila noastră artă populară: covoare, prosoape, ceramică și alte piese făurite cu măiestrie de marii meșteri anonimi.

Și aici regizorul iar își permite un exercițiu în baza alternanței de planuri cu o diversitate de mărimi și durate, dar accentul plasându-l pe imagini în prim-planuri pentru a identifica grafica și cromatica ornamentelor — aceste vechi formule pline de istorie, de artă și cultură.

Autorii filmului i-au surprins pe platourile de filmare și pe unii dintre colegii săi: regizorii Vasile Pascaru, Mihail Izrailev, pe operatorul Vadim Iakovlev. Iar cineastul Valeriu Găgiu s-a împărtășit cu ideile sale despre unele probleme din estetica și evoluția cinematografiei naționale.

...În cadru iar imaginea lui moș Ilie Grozavu.

De data aceasta apare meditănd între fiice, feciori și nepoți: „Atunci, când toți pleacă pe la cuiburile lor, eu rămân în liniștea casei mari și mă gândesc: de ce eu am tocmai nouăzeci de ani și, iată, că îmi vine și mie timpul... să plec. Să plec anume acum, când e atât de bine de trăit...”

Valența filosofică a acestei note este foarte binevenită în contextul respectiv chiar dacă e nuanțată pesimist, dar este și ideologizată prin aluzia că anume atunci, în timpul regimului totalitar, era „atât de bine de trăit...”

Pentru a diminua încărcătura pesimistă, ideologică a acestei note, regizorul ni-l prezintă în cadrul, cu sens de contrapunctare, pe Mihai Hămuraru, un țăran plin de optimism, mereu în iureșul făuririlor. El crește pâinea pe ogorul său și sculptează în piatră. E plugar sau sculptor? Pentru el nu are importanță: îmbină utilul cu frumosul, gândindu-se la viață...

Plină de optimism e și următoarea secvență. După ce savanții Alexandru Ciubotaru și Alexandru Jucenko vorbesc despre unele succese din domeniul științei, pe ecran apare moș Ilie Grozavu, care, bucuros ne comunică despre faptul că unul din nepoți face prima însemnare în letopisețul său: am devenit student! E o împlinire a unui vis, a unei așteptări, pe care autorii filmului o asemenișcu toamna, cu împlinirile multășteptate ale plugarilor și podgorenilor — roada.

...Sărbătoarea roadei la sudul Moldovei. În horă s-au prins și tineri, și bătrâni.

Regizorul filmului a acordat mai mult timp anume horei, fiind cel mai complex, cel mai vechi, mai spectaculos și mai răspândit dans de pe meleagurile noastre.

Devenim martorii unei competiții de figuri de dans, de ornamente, de strigături, și de multă bucurie....

La un moment dat acest spectacol de muzică și dans trece într-o liniște semnificativă, din care iar apare imaginea lui moș Ilie Grozavu, așezat la rădăcina bătrânului său prăsad, de data aceasta — doldora de rod, mărturisește: „Îmi pare rău, că nu pot să mă avânt și eu în această horă, dar totul la timpul său...” Apoi reia cuvintele din melodia — laitmotiv a filmului: „Este timp de a te naște,/ Este timp de a trăi;”, adăugând: „Dar este timp și de a... Nu! Este timp numai de a trăi...”

...Și moș Ilie face ultima inscripție în letopisețul său: „Timp de a trăi”. De aici și titlul filmului.

Astfel, evoluarea destinului protagonistului în desfășurarea întregului discurs cinematografic s-a impus drept procedeu dramaturgic, prin care, în unele cazuri a obținut calitatea de catalizator, generând substanță emotivă, în altele — asigurând logica și plastica trecerii de la unele idei și imagini — la altele, cristalizându-le într-un întreg tot audiovizual.

Aceleași funcții artistice regizorul a acordat și piesei muzicale (versuri — Vlad Druc, compozitor și interpret — Ruslan Țăranu), compusă în mod special pentru acest film. Refrenul melodiei, fiind montat pe fundalul diverselor contexte de imagini, obține multiple semnificații, plasând narațiunea filmică pe alte orbite spirituale.

Afară de acest refren sonor, regizorul Vlad Druc introduce în componentele audiovizuale ale discursului său și un refren compus din imagini: o copilă, îmbrăcată în vestimentație albă, apare în mai multe secvențe, emanând ideea frumosului, ideea de lumină și liniște sufletească.

Pentru a conferi fondului ideatic, mesajului un efect deosebit și a spori expresivitatea imaginii filmice, regizorul a apelat la o serie de figuri de stil, conștientizând că: „În structura figurilor de stil se află, ca valori expresive, elemente care explică nu numai rezonanța afectivă declanșată de informație, ci și capacitatea ei de sugestie ideatică.” [3, p. 31].

Fiind introduse în ambianțe sugestive, figurile de stil generează noi dimensiuni artistice, noi semnificații a realității supuse investigațiilor cinematografice, ajungând la o „stare estetică a materiei.” [1, p. 131]. Să ne amintim de imaginea acelei scări, rezemată de tulpina copacului și îndreptată spre cer. Iar bătrânul Ilie Grozavu pozează mândru lângă acea scară într-o panoramă efectuată pe verticală de către operatorul Iulian Florea și orientată spre vârful scării, spre lumină, spre cer, semnificând împlinirile protagonistului în calitatea sa de reprezentant al poporului.

...La rădăcina aceluiași pom, așezată lângă moș Ilie, o vedem pe fiica-sa, alăptându-și pruncul (în cel mai natural mod). Fiind intenționat surprinsă astfel de operatorul Iulian Florea ca imaginea acestei idile să amintească de tablourile cu aceleași subiect din picturile Renașterii, sugerând liniștea, pacea și dragostea de viață...

Aceste imagini divine, ce urmau să se întâlnească asociativ într-o conexiune sugestivă cu secvențele din debutul filmului (imaginea soarelui, pomi înfloriți și multă lumină în cadru), au fost concepute de către regizor drept acordul final al filmului și era binevenit ca o completare a fondului ideatic și în concordanță cu stilistica, cu ritmul acestui discurs cinematografic. Dar organele de resort ale regimului totalitar au insistat la un final profund ideologizat: manifestările pompoase de ziua constituției sovietice... Un final absolut inutil, în deplină discordanță cu conceptul gene-

ral al filmului, dar, fiind atașat artificial, inutil, ca un apendice, spectatorul ușor poate face abstracție de el...

Dar noi afirmăm că, prin acest film regizorul Vlad Druc a reușit să ne demonstreze încă o dată frumusețea bogatului nostru tezaur spiritual, convingându-ne că, astăzi, ca și în decursul secolelor, arta și cultura definesc modul uman de existență și activitate, fiind un simbol elocvent al forței creatoare a neamului nostru, un act al identității sale naționale.

Filmul *Timp de a trăi*, pe lângă valențele cognitive, conține o surprinzătoare profunzime poe-

tică — fapt ce îl face să supraviețuiască, să prezinte interes artistico-estetic, dar și istoric, pentru noi și noi generații.

### Referințe bibliografice

1. Bazin A. Ce este cinematograful? București: Editura Meridiane, 1968.
2. Blaga L. Trilogia culturii. București: Editura pentru Literatura Universală, 1969.
3. Dragomirescu Gh. N. Dicționarul figurilor de stil. București: Editura Științifică, 1995.
4. Georgiu G. Filosofia culturii. Cultură și comunicare. București: Comunicare.ro, 2004.



## IMAGINEA PĂDURII ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ NAȚIONALĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.16>

### Rezumat

#### Imaginea pădurii în creația artistică națională

Imaginea pădurii sau a codrilor e profund implantată în viața spirituală, devenită de secole un simbol matern al poporului nostru. O regăsim în creația populară (doine, balade, povești). În majoritatea basmelor populare personajele principale, în drumul său de devenire, rătăcesc printr-o pădure deasă și întunecoasă sau chiar pădurea este punctul de destinație, unde va avea loc deznodământul dramatic, o întâlnire imprevizibilă sau o idilă de dragoste.

Acest spațiu al transformărilor îl regăsim și în creația poezilor și scriitorilor noștri (Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Grigore Vieru, Ion Druță etc.), în unele povești/basme culte, inclusiv în cele ale clasicului Ion Creangă. Vom elucidă acest spațiu, reprezentat în diverse interpretări ale poveștilor crengiene: „Capra cu trei iezi” în filmul *Mama* (1976, regie Elisabeta Bostan); „Povestea lui Harap Alb” în *De-aș fi Harap Alb* (1965), „Povestea porcului” în *Povestea dragostei* (1977), „Fata babei și fata moșneagului” în *Maria-Mirabela* (1981) — toate în regia cineastului român Ion Popescu-Gopo, *Dănilă Prepeleac* (1996, regie Tudor Tătaru) etc., filme unde pădurea este spațiul principal al desfășurării acțiunilor/evenimentelor în evoluția dramaturgiei, dar și modificarea spirituală a personajului.

**Cuvinte cheie:** film, poveste, pădure, Ion Creangă, interpretare

### Summary

#### The image of the forest in the national artistic creation

The image of the forest or of the woods is deeply implanted in the spiritual life, becoming for centuries a maternal symbol of our people. We find it in popular creation (doinas, ballads, tales). In most folk tales, the main characters, on their way to becoming, wander through a thick and dark forest, as the forest itself is the destination point, where the dramatic denouement, an unpredictable meeting or a love idyll will take place.

We also find this space of transformations in the creation of our poets and writers (Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Grigore Vieru, Ion Druță, etc.), in some tales, cult fairy tales, including those of the classic Ion Creangă. We will elucidate this space, represented in various interpretations of the Crengian tales: „Capra cu trei iezi” (Goat with three kids) in the film *Mama* (1976, directed by Elisabeta Bostan); „Povestea lui Harap Alb” (*The Story of Harap Alb*) in *De-aș fi Harap Alb* (*If I were Harap Alb*) (1965), „Povestea porcului” (The story of the pig) in „Povestea dragostei” (*Love story*) (1977), „Fata babei și fata moșneagului” (*The grandmother’s girl and the old man’s girl*) in *Maria-Mirabela* (1981) — all directed by the Romanian Ion Popescu-Gopo, *Dănilă Prepeleac* (1996, directed by Tudor Tătaru) etc., films where the forest is the main space for the unfolding of actions/events in the evolution of the dramaturgy, but also the spiritual modification of the character.

**Keywords:** film, tale, forest, Ion Creangă, interpretation.

„Fiecare popor își are propriul său,  
nerepetat râu, muntele său, care e cel  
mai înalt, pădurea sa — cea mai deasă  
și mai frumoasă ca oricare altă pădure  
de pe pământ...” (Ion Druță)

Imaginea pădurii sau a codrilor e profund implantată în viața spirituală, devenită de secole un simbol matern al poporului nostru. De pădure a fost legată mereu viața omului, care își găsea aici și adăpost, și hrană, și refugiu (pentru haiduci,

partizani, dezertori etc.). Or, pădurea a fost cel mai temeinic contact al omului cu natura.

Etnologul Romulus Vulcănescu în cunoscutele sale *Mitologie română* (1985) menționa că: „... pădurea în special a reprezentat primul și cel mai temeinic contact cu pământul, relația indestructibilă între om și natură, care, de altfel, este relația fundamentală între animal și natură” [17, p. 482].

Această legătură s-a reflectat și în vocabularul limbii române în care găsim noțiunile de pădure și codru. Tot etnologul român va indica și la deo-

sebiria dintre cele două noțiuni: pădure și codru, existente doar în limba noastră. „Împădurirea masivă, cu copaci seculari, ce păstrează aspectul virgin, în care foiesc numai fiarele feroce, deci puțin accesibilă, și atunci numai oamenilor temerari, o numim *codru* (subl. n.), iar împădurirea cu copaci mai tineri, rarită, în care mișună mai mult animale sălbatice neferoce și e accesibilă omului o numim *pădure* (subl. n.). Codrii în ansamblul lor sunt un ecosistem botanic închis, ca o cetate inexpugnabilă, în care se poate pătrunde cu greu și rătăci ușor, în care întunericul ațâță teroarea vegetală, foșnetul frunzelor, trosnetul vreascurilor, ciocănitul ghi-onoaiei și strigătul sângeros al unei fiare mai slabe încolțite de una mai puternică, incită imaginația înfierbântată de singurătate, dând frâu liber fantasmagoriei și lipsei de încredere în sine” [17, p. 482]. Și mai există și noțiunea de dăbravă, întâlnită nu atât de des, dar care își are particularitățile sale.

Evident că imaginea pădurii va fi o prezență în mitologia românească, care coboară la izvoarele civilizației lemnului în acea spiritualitate românească „generat de viețuirea îndelungată a omului într-un biotop forestier primar care a evoluat, prin defrișarea neîncetată a Pădurii, în civilizații secundare: agrara, pastorală, industrială și, în formare, cea turistică” [11].

Pădurea, a oferit mereu diverse mijloace în susținerea traiului uman de la lemn pentru locuință, căldură și lumină, vânat și pomușoare pentru hrană până la plante pentru tratament și ritualuri. Concomitent cu acest compartiment material al vieții se impune și cel spiritual. Astfel, motivul pădurii va deveni o temă fundamentală în creația mitofolclorică românească. Atât imaginea pădurii/codrului, cât și toate derivatele ei — „reprezentările mitice fitomorfe (*Muma Pădurii, Fata Pădurii, Omul Pădurii, Pădureana, Păduroiul* etc.), vietățile personificate ale pădurii (Ursul, Lupul, Cucul), arborii sacri (Bradul, Stejarul etc.), plantele folosite în alimentație, în farmacopeea populară, în vrăji și descântece (Urzica, Mătrăguna etc.) alcătuiesc scheletul Panteonului românesc” [11].

Concomitent pădurea în mitologie va prefigura atât un spațiu benefic, cât și unul necunoscut, străin, ostil pentru individul uman.

### **Imaginea pădurii în creația populară și cultă**

La fel, cum pădurea juca un rol semnificativ în viața omului, ea era inevitabil prezentă și în creația sa populară, fiind mereu un bogat izvor de inspirație. În toate genurile de creație folclorică —

cântece, doine, balade, povești, într-un mod sau altul, se regăsește imaginea pădurii.

Sintagma *frunză verde* și cea de *pădure/codru verde* din cântecele populare vor deveni o caracteristică a identității poporului nostru, care se regăsește spiritual în acest spațiu. Iar acest bogat fond folcloric va inspira creația poezilor și scriitorilor, în care imaginea pădurii va căpăta noi dimensiuni artistice și dramatice. Autorii își vor purta personajele pe potecile codrilor și ale pădurilor în căutarea atât a mâncării și căldurii materiale, cât și a celei spirituale.

Pentru mereu tânărul poet Nicolae Labiș, pădurea rămâne apropiată sufletului, legată de destinul/viața ei prin relații de rubedenie, precum cu mama, sora, la pieptul cărora își găsește alinare și înțelegere: „Pădurea care mi-i a doua mamă,/ Care-n frunziș de-aramă și oțel/ Fremătător la ea mereu mă cheamă.” [9, p. 37] sau „Pădure, sora mea, te întâlnesc/ C-o strângere de inimă durută./ M-ai adăpat cu harul tău firesc/ Și mi-ai deschis în suflet o lăută, / (...) Pădure, sora mea, la tine vin,/ La tine vin să-mi spovedesc păcatul./ C-am cheltuit atâtea zile seci/ Din viața ce mi-ai dat, sunt vinovatul./ Sunt vinovat c-am risipit în vânt,/ Din ce mi-ai dat, fuioare de lumină./...” (din ciclul „Rapsodia pădurii”) [9, p. 65].

Ciclul „Rapsodia pădurii” vine să consemneze evenimentele timpului, atmosfera, aspectele de intersecție cu acest spațiu susținător de viață, la fel, conturând un tablou în care reflectă realitatea cotidiană cu toate aspectele ei: „Pădurea scumpă sufletului lui/ S-a încălțit acum în vânt și-n ură,/ Și totuși în pădure-s vreascuri mari,/ Și vreascurile ard și dau căldură.../ ...Un pădurar a prins copilul-n codru./ Fura un lemn. Atunci cu aspre vergi/I-a șanțuit obrazul fără milă/ Cu urme care-n veci nu le mai ștergi.../” (*Rapsodia pădurii*) [9, p. 54].

În același context, e și poezia *Moartea căprioarei*, unde în pădure merg la vânatoare: „Peste păduri tot mai des focuri, focuri/Dansează sălbatice, satanice jocuri./ Mă iau după tata la deal printre târșuri,/ Și brazii mă zgârie, răi și uscați./ Pornim amândoi vânătore de capre,/ Vânătore de foametei, în munții Carpați.” [9, p. 22]... Destinul tragic al căprioarei „Frumoasă jertfă a pădurii mele” este adusă pe altarul pădurii „Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții”...

Din creația populară și-a „asimilat fondul artistic și expresia literară” marele nostru poet Mihai Eminescu. Pădurea/codru nu lipsește din poezia lui lirică, poeme, povești etc., pe care o cântă

cu mult drag: „Codrule, codruțule,/ Ce mai faci, drăguțule?...” (*Revedere*) sau în *Ce te legeni, La mijloc de codru des*.

Or, în *Revedere*, codrul devine un „simbol al poporului român, al ființei naționale” [2, p. 164]. În mod special pădurea persistă în poezia sa de dragoste, în care poetul vede locul unde se retrag îndrăgostiții de ochii lumii, găsimu-i frumoasa apreciere de „Împărat slăvit e codru...” (*Povestea codrului*): „Vino-n codru la izvorul/Care tremură pe prund.../ (...) Vom fi singuri-singurei...” (*Dorința*); „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*) [7, p. 45]. În pădure poetul își așteaptă întâlnirea cu iubita „Pădure dragă,/ea nu vine, nu mai vine!/ Singuri, voi, stejari rămâneți/ De visați la ochii vineți,/ Ce luciră pentru mine/ Vara-ntreagă” (*Freamăt de codru*) [7, p. 109].

Tot în pădure el își caută iubita: „...Și ți-aș spune, a mea iubită,/ Că de mult te-am căutat,/ În cărarea tănuțită,/Prin dumbrava înverzită./ Ori prin codri cei de brad...” (*Basmul ce i l-aș spune ei*) ș.a.

În pădure/codru are loc acțiunea din poveștile sau poemele lui Eminescu, precum „Andrei Mureșanu”, „Făt-Frumos din tei” etc. Impresionează începutul poemului *Călin*: „De treci codri de aramă, de departe vezi albind/ Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint...” (*Călin*) [7, p. 72].

Pădurea este asemuită cu frumoasa vârstă a copilăriei în poezia „O, rămâi”: „Unde ești, copilărie,/Cu pădurea ta cu tot?”. Frumoasele versuri au dat titlul filmului Elisabetei Bostan *Unde ești, copilărie?* (1987), în care regizoarea reveni la cei doi — Alexandra Foamete și Bogdan Untaru — , făcându-i protagoniști ai filmului *Unde ești, copilărie?* Preluând versurile eminesciene, ce sună ca un leitmotiv, creează un film memorie, o întoarcere în trecut în dulcea lor copilărie, la acele imagini /fragmente din nuvelele cu Năică. Filmul ce oferă o re-întoarcere, o revedere cu trecutul, finisează cu imaginile naturii „ce evocă lumea eminesciană a copilăriei: codrul umbros, lacul „încărcat de nuferi”, atmosfera misterioasă a unui tărâm legendar” [16, p. 109], susținute de cântecul lui Nicu Alifantis pe versurile lui Mihai Eminescu — *Unde ești copilărie, cu pădurea ta cu tot?*[12].

În poemul *Memento mori* (Panorama deșertăciunilor), poetul pune destinul național în contextul evoluției societății umane, dedicând fragmente civilizațiilor antice: Babilonului, Egiptului,

Ierusalimului, Greciei, Romei și, desigur, Daciei, pe care o compară cu o grădină cu „dumbrăvi de aur”, „codri de argint”, „păduri de aramă” și „păduri de flori” etc.

Nu mai puțin pasiune pune în poeziile sale și bardul de la Mircești, pentru care pădurea este, în primul rând, siguranța vieții individului, care își găsește aici și casă și masă, dar și refugiu pentru haiduci, locul lor de adăpost, ferit de vrajba lumii: „...Cât mi-a fi iarna de mare/ Ce-o să facem, vai de noi!/ Fără codru, fără soare,/ Fără de bani, fără de ciocoi?” (*Cântec haiducesc*) [1, p. 48]. Codru este și un bun aliat în luptă pentru : „...Ștefan Vodă rătăcit/ Întră-n codru înfrunzit/ Codru-i zice: — Domn viteaz,/Ce-ți curg lacrimi pe obraz?! (...) ...Dragul meu, /Încetează plânsul tău/ Căci din brazii mei trufași,/ Face-ți-oi voinici ostași/ Ca să scapi biata moșie / De păgâni și de urgie”. (Ștefan Vodă și Codrul) [1, p. 223].

La Vasile Alecsandri pădurea apare și în fațeta sa mai puțin prietenoasă, precum în „Gruie-Sânger”: „...În cea pădure veche, grozavă, infernală,/ Cărarea-i încălțată și umbra e mortală/ Și arbori, stânci, prăpăstii și oricare făptură/Iau forme uriașe prin negurea cea sură,/ Aspecturi fioroase de pajuri, de balauri/ De zmei culcați pe damburi, de șerpi ascunși în gaur...” (*Gruie-Sânger*) [1, p. 293]. Evident că în aceste desigururi individul repede se va rătăci, încât chiar și va blestema codrul: „Ardemi-te-ai codri des!/ Văd bine că s-au ales/ Din tine să nu mai ies... (...) A trăi tot depărtat/ Și de lume-nstrăinat...” (*Codrul*).

Deosebit de semnificativ apare poemul istoric *Dumbrava roșie* [1], inspirat din cronică lui Grigore Ureche, din *O seamă de cuvinte* de Ion Neculce, axându-se pe episodul luptei de la Codrii Cosminului. Alecsandri interferează realitatea istorică cu ficțiunea, conferindu-i un caracter romantic. „O tânără pădure de ulmi și de stejari/Ascunde-oastea română prin junii săi tufari./ Misterul și tăcerea în sânul ei domnesc, /Iar marginile sale sunt palid luminate/De flăcări triste ce pâlpaie în sate/Și vesele focuri din lagărul leșesc.” [1, p. 242].

Pădurea, care este sacrificată, îl ajută pe Ștefan cel Mare cu oastea sa mică să învingă în lupta cu numeroasa armată leșească. Dar, prizonierii poloni vor ara pământul și vor sădi o nouă pădure, unde, peste sute de ani, se va povesti această legendă [2, pp. 125-126].

Constatăm că oamenii trăiesc într-o comunie cu natura, și acest fapt este evidențiat și în alt poem al lui Alecsandri *Dan, căpitan de plai* [1, p.

279], care la fel, este un luptător pentru a-și apăra „ființa națională”, pleda pentru „o lume bună”.

Nu sunt indiferenți de miracolul pădurii nici poeții noștri contemporani. Astfel, la Grigore Vieru iubita fuge în pădure: „Draga i-a fugit. Cu altul./ S-a ascuns în codru. Uuu!/El a zmulș pădurea toată./Însă n-a găsit-o, nu...!” (*Pădure, verde pădure*) [14, p. 33] sau locul întâlnirii îndrăgostiților: „Prin codru cu tei și fag/ Se numeau așa de drag...” (*El, ea*) [14, 44].

Ion Druță în romanul „Povara bunătății noastre” capitoul II are titlul *Pădure, verde pădure*, în care Onache Cărăbuș, fiind pe pământuri străine, a rezistat doar cu gândul la casa natală și cântecul: „I-i-i, pădure, verde, pădure!/De s-ar face-un drum prin tine/Și-o cărare pentru mine...!” ce devine un leitmotiv al destinului lui Onache... „Și apoi că-i mare minune pe lumea asta o pădure adâncă de stejari, abia ajunsă în mugur. Vine o boare de vânt, creanga se leagănă încet, dar nu se îndoaie...” [5, p. 63]. O frumoasă metaforă/comparație a tinerii păduri cu tânără generație, care, ca și tinerii lăstari, vor ține piept vicisitudinilor timpului.

Evident că aceste exemple aduse nu epuizează prezența pădurii în literatura noastră națională, ci sunt o confirmare a apelării dese de către scriitori la acest spațiu ca la o matrice a vieții...

### **Imaginea pădurii în filmografia națională**

Primul documentar realizat la studioul „Moldova-film” a fost pelicula *Codrii* (1953) în regia lui Ivan Greznov și operatorul Serghei Ivanov, urmată de alte pelicule documentare despre frumusețea plaiului moldav, unde un loc aparte i se acorda anume codrilor bătrâni: *Vara în Moldova* (1964), scenariu, regia și imaginea Alexandr Suhomlinov; *Portrete ale naturii plaiului natal* (1973) regie Mircea Chistruga, imagine Iulian Florea; *Codrii* (1978) scenariu Iacob Burghiu, regia Anatol Codru; imagine Vitali Kalașnikov, precum și altele. O carte de vizită a republicii devine filmul *La Moldova* (1997) regie Vlad Druc. Nu doar frumusețea naturii s-a aflat în vizorul cineaștilor, dar și problemele ecologice ale acestui spațiu, abordate cu multă durere și speranță în pelicula *Ce te legeni, codrule?* (1985), scenariu Dumitru Olărescu, regie Ion Mija, imagine Iulian Florea.

În filmul de ficțiune *codrii/pădurile moldave* apar în cele mai diverse aspecte. În primul rând, *codrii* sunt casa și masa haiducilor, a celor bravi luptători (apărători sau răzbuunători ai poporului) pentru liberate și independență. Motivul haiduci-

ei este unul esențial pentru cinematografia balcanică, analizat de Marian Țuțui [13] în compartimentul *Primul gen local: filmul cu haiduci*: „Între anii 1965—1993 în România au fost realizate 18 filme cu haiduci”, filme pe care le analizează din perspectiva filmului balcanic cu haiduci. Tot aici se referă și la filmele din cinematografia moldovenească, la care se oprește: „Cele trei filme de ficțiune moldovenești cu haiduci păstrează puțin din „culoarea locală”, paradoxal în contextul unei cinematografii, care la un moment dat a avut ca trăsături lirismul și filonul național prin valorificarea tradiției culturii românești. Doar primul, *Baladă haiducească* (1958, Mihail Kalik, Boris Râțarev, Olga Ulițkaia), deși realizat în mare parte de cineaști ruși, păstrează ceva din parfumul baladelor și mai puțin veridicitatea istorică. (...) Un moment apoteotic îl constituie nunta dintre Tobultoc și Iustinia în mijlocul pădurii, înconjurați de haiduci în ipostaze de oameni obișnuiți și în sunetul muzicii populare. De fapt, legătura om — natură este principala caracteristică a poeziei filmului” [13, p. 166]. În această categorie de filme cu haiduci pot fi incluse peliculele *Calul, pușca și nevasta* (1975), *La porțile satanei* (1980), ambele în regia lui Vlad Ioviță, la care mai adăogă și filmul de animație *Haiducul* (1985, regie Iuri Cațap și Leonid Gorohov). Astfel, pădurea este spațiul principal al acțiunilor în filmele cu haiduci: pădurea îi dosește pe *Ultimul haiduc* (1972), precum și pe cei de *La porțile satanei*, fiind și locul luptelor, exersând cele mai diverse tactici și strategii de luptă. Or, „Haiducia este un motiv secundar, dar excelent încorporat în filmul *Lăutarii* (1971, regia Emil Loteanu)...” [13, p. 167]. Chiar primul cadru ne prezintă grupul de lăutari care ies din pădure, căci și pe dânșii, ca și pe haiduci, pădurea îi protejează. Deși, după cum se exprimă Radu Negostin de la moara din pădure, unde se ascund haiducii și unde „se macină oasele ciocoilor”, „aici în bârlogul lupilor vin cei cu umbra-n suflet”, iar pe lăutari îi etichetează că „umblați prin pădure după ciupeală!”. Or, toate evenimentele cruciale din filmul *Lăutarii* se petrec în pădure: întâlniri, despărțiri, refugiu și alinare etc.

În contextul refugiului în pădure și al luptelor duse în acest spațiu se înscriu și filmele despre război, în special, cele cu partizani, care, la fel, ca și haiducii își găseau adăpost.

Încă un film al regizorului Emil Loteanu, unde pădurea este locul principal al acțiunii — *Gingașa și tandra mea fiară* după nuvela lui Anton

Cehov (*O dramă la vânătoare*). Pădurea are funcție dramatică, fiind asociată cu starea de beatitudine a eroinei, un spațiu retras de ochii lumii (unde au loc întâlnirile amoroase cu Kamișev), dar și o răceală și indiferența în fața omorului. Starea pădurii e adesea în concordanță cu starea de spirit a personajelor. De aceea regizorul și operatorul au acordat o atenție deosebită compoziției fiecărui cadru, în special, a celor ce țin de acest spațiu.

Pădurea devine și locul acțiunii în filmul regizorului Boris Conunov *Pădurea în care nu vei intra niciodată* (1978), imagine Vlad Ciurea. Pelicula se axează pe practica de producție a elevilor din clasele superioare, care, instalați la cantonul unui pădurar, participă la sădirea pădurii, dar și la ocrotirea ei în lupta cu braconierii. Tot aici urmărim cum se înfiripă în mijlocul naturii primele sentimente de dragoste dintre doi tineri. Planurile cinematografice de lungă durată cu imaginea pădurii de conifere devin un leitmotiv al filmului...

În pădure ne aduce drumul bătrânului tată din filmul *Ultima lună de toamnă* (1965, regie Vadim Derbeniov), care vine să-și viziteze fiul său pădurar, iar pădurea în timp de toamnă aduce a nostalgie și este în concordanță cu toamna vieții...

Iată cum descrie pădurea în nuvela sa Ion Druță: „Pădurea picură, tristă și îngândurată, în pragul iernii. Frunzele mari și aurii de stejar se lasă smulse pe nesimțite din copaci, rotesc încet ca roiurile de albine și se sting jos, într-o mare aurie cu foșnet tulbur. Câte-o ghindă sună sec, venind printre crengi, câte-o pasăre zboară pe jos printre tulpini și iar e liniște în jur. Pașii bătrânului ba se îneacă în frunze, ba vin moale, pe furiș, pe-o sprânceană de poieniță, ba se opresc îngrijorați, și atunci bătrânului i se pare că stejarii, căutând unul peste umărul altuia, se uită lung, iscoditor, la musafirul neașteptat. E toamnă, e sfârșit de toamnă și acum pădurea nu crede nimănui...” [6, p. 237]. În acest peisaj de toamnă (găsit de pictorul Anton Mater și imprimat de camera de luat vederi a lui Dmitrii Motornii și V. Derbeniov) bătrânul tată își caută prin pădure fiul. Strigătul lui este dus de ecou către Anton, soarta căruia s-a dizolvat în cea a pădurii, căci după cum scrie Druță: „Pădurea, totuși, e o mare patimă a lui, o știe ca nimeni altul, și oricine ar trece pe la dânsul, e purtat până la ameteți prin toate văile și vâlcelele” [6, p. 238]. În discuția lui cu tata, unicul subiect este pădurea, pe care n-o poate lăsa nici pentru câteva zile ca să meargă la părinți... Pădurea s-a răzbunat și „l-a furat” pe Anton în întregime...

Alte conotații le are pădurea în filmele-povești, unde se transformă într-un spațiu misterios, populat de vietăți cu forțe malefice. Din această categorie face parte pelicula *Făt-Frumos* (1977), regie Vlad Ioviță, scenografie Constantin Bălan, imagine Pavel Bălan. Filmul a fost realizat la comanda Televiziunii Centrale de la Moscova, care a și dictat unele condiții, ce au minimalizat valoarea lui artistică. Aici, ca de obicei în poveștile tradiționale, casa personajului principal se află la o margine de pădure, precum și casa părintească a lui Făt-Frumos din filmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (1968, regie Elisabeta Bostan), fiind la hotarul dintre două lumi. Or, drumul eroului spre salvarea frumoasei Ileana Cosânzeana va trece neapărat și prin pădure... Prin pădure duce drumul către Pasărea măiastră, unde-l întâlnește pe Păsărilă; prin pădurea arsă, pârjolită de foc caută căprioara cu stea în frunte...

Pentru a exemplifica prezența pădurii în filmele-povești vom apela la peliculele inspirate din creația lui Ion Creangă — unul dintre cei mai semnificativi scriitori în literatura noastră clasică și a cărui operă are conexiuni directe cu arhetipurile primordiale.

### **Filmele inspirate din poveștile lui Ion Creangă**

Pădurea este spațiul, unde e plasată acțiunea filmelor *Mama* (1976, regie Elisabeta Bostan) — o viziune a poveștii „Capra cu trei iezi” și *Maria-Mirabela* (1981, regie Ion Popescu-Gopo) — interpretarea poveștii „Fata babei și fata moșneagului”, iar în altele, precum *Dănilă Prepeleac* (1996, regie Tudor Tătaru), pentru o parte a acțiunii. Prin pădure trec și personajele din filmele *Povestea dragostei* (1977) după „Povestea porcului” sau *De-aș fi Harap Alb* (1965), ambele în regia lui Ion Popescu-Gopo etc., unde, la fel, în pădure se întâmplă evenimente semnificative pentru continuarea subiectului, dar și o modificare spirituală a personajului.

Pădurea este „baștina” personajelor din filmul *Mama*, ce valorifică povestea „Capra cu trei iezi”. Regizoarea Elisabeta Bostan, urmărind măștile umane ale scriitorului, construiește un univers colorat, ce cuprinde toate aspectele vieții cu traiul tradițional, cu iarmarocul său, cu relațiile dintre personaje, intrigile apărute etc.

Dar ar putea fi și „pădurea mirifică” despre care vorbește Iedul cel mic spectatorilor în piesa lui Matei Vișniec „Capra, Iedul cel mic și Cumătra Lupoaică” [15], care ar fi o posibilă continuare a

cunoscutei povești crengiene: „Ah, tare mult îmi place să mă plimb cu mama prin pădure. Pădurea este un adevărat paradis... Auziți cum cântă păsările? Țsta e un cuc... iar asta este o privighetoare... oh, uitate și un izvor care susură... ce ne povestești tu acolo, izvorașule? Mamă, hai să bem puțină apă rece...” [15, p. 29] — spune fericit Iedul, în timp ce merge de mână cu mama Capră prin pădure.

Reieșind din faptul că Ion Creangă în poveștile sale proiectează în special relațiile umane, evident, că și pădurea apare ca un model al societății noastre, în care omul „rătăcește” prin labirintul relațiilor umane. În acest context, pădurea e locul bine cunoscut, dar totodată, străin copiilor, care abia pășesc în viață și se confruntă cu diverse „primejdii” ale realității. Spre exemplu, în filmul *Mama*, pădurea, cu toate viețuitoarele sale, devine o metaforă a vieții cotidiene.

Impresionează ingeniozitatea autorilor, care au construit o fantastică așezare din căsuțe cu o arhitectură, ce combină elemente specifice animalelor (familia ursului locuiește într-o casă în stilul unui butoi — pictor-scenograf David Vinițki, de la studioul „Mosfilm”) cu cele tradiționale. Această mini societate își are actanții săi ale căror caractere sunt iscusit ascunse în măștile din regnul animal.

În filmul *Maria, Mirabela*, la fel, întreaga acțiune se desfășoară în pădure, care la început e o prezență neutră a unui spațiu de joc al celor două surori, dar și al unui ecosistem natural, unde toate viețuitoarele (insecte, animale, păsări) se află într-un echilibru.

Dacă ne adresăm textului original al poveștii lui Ion Creangă „Fata babei și fata moșneagului”, aflăm că fata moșneagului este alungată de acasă și trimisă în lumea mare. În drumul ei va îngriji o fântână, o cățelușă, un cuptor și un păr, apoi va ajunge la o pădure: „Și mergând ea acum și zi și noapte, nu știi ce făcu, că se rătăci; (...) într-una din zile, des-diminează, trecând printr-un codru întunecos, dă de-o poiană foarte frumoasă, și în poiană vede o căsuță umbrită de niște lozii pletoase” [4, p. 153]. Aceasta e casa Sfintei Dumnică, care o va pune la încercare și-i va reface destinul. Aici motivul pădurii coboară la tradițiile de încercare, ce determină trecerea de la adolescență la maturitate. În filmele bazate pe motivele mitofolclorice, copiii (precum Hansel și Gretel<sup>1</sup> sau Albă

ca Zăpada<sup>2</sup> etc.) sunt aduși și lăsași în pădure de însași părinții lor. Conform ritualului, își redobândesc identitatea, revenind la casa părintească transfigurați.

Regizorul Ion Popescu-Gopo doar pornește de la ideea poveștii lui Creangă, transferându-i acțiunea total în pădure, unde simbolurile aerului, focului și apei iau alte înfățișări. Iar cele două surori, prototipul fetelor din povești, sunt preluate din realitatea cotidiană și aduse în contact cu alt univers, decât cel al casei părintești, pentru a cunoaște lumea. Astfel, în film apar personajele animate, care iau locul: fântânii — broscușii Oache, părului — fluturele Omide și cuptorului — licuriciul Scăpărici și, respectiv, așteaptă ajutor.

Această pădure e un spațiu al căutării identității sale, al cunoașterii și transformărilor atât pentru cele două surori, Maria și Mirabela, cât și pentru personajele desenate: Oache, Omide și Scăpărici. Oache-înghețat, care nu-și cunoaște rolul său în natură; Scăpărici care nu poate să lumineze; Omide care se teme să zboare — toți merg la Zâna Pădurilor. Adresându-ne la mitologia românească, găsim Zâne, care sunt bune și rele: Zâna bună este tânără, frumoasă, ajută, dar și pedepsește pe cei care încalcă un tabu. În film, Zâna Pădurii este, la fel, tânără, frumoasă și înconjurată de alte 12 zâne-copilițe — lunile anului. Ea îl pedepsește pe Oache, care minte de „îngheață apele”, rămânând cu piciorușele în gheață... În pădurea miraculoasă își află existența și Moș Timp, nu doar Zâna Pădurilor, care le ajută personajelor să-și depășească problemele și să-și determine rolul existenței sale în lume. Pădurea se impune ca un spațiu de regăsire a identității personale.

De fapt, pădurea e și spațiul visului (limitare dintre vis și realitate), căci filmul se termină cu revenirea/trezirea surorilor din somn... După ce povestea „le-a purtat prin lumea fantastică, la sfârșit le readuce la realitate în cea mai liniștitoare manieră”, [3, p. 95] mai fericite și lipsite de orice magie.

Imaginea pădurii, din perspectiva psihanalitică, reprezintă inconștientul uman, unde are loc un proces complex de exteriorizare a unor fobii. La fel, am putea vorbi despre inconștient și în cazul filmului *Maria, Mirabela*, în care personajele călătoresc în pădurea inconștientului pentru a se cunoaște mai bine, a-și forma relațiile cu lumea

1 Povestea Fraților Grimm „Gretel și Hansel” a cunoscut o serie de ecranizări și interpretări, printre care ecranizarea TV a lui Tim Burton (1983), sau interpretarea regizorului american Oz Perkins (2020).

2 „Albă ca Zăpada și cei șapte pitici”, una dintre cele mai frumoase povești culese și prelucrate de Frații Grimm, care a cunoscut la fel, mai multe ecranizări și adaptări cinematografice.

inconjurătoare etc. În acest context, se pretează cercetările lui Bruno Bettelheim, care în *Psihologia basmului* (2017) indică la: „...două aspecte prin care o persoană trebuie să-și câștige identitatea, învățând să înțeleagă și să stăpânească universul interior la fel ca și pe cel exterior” [3, p. 336].

### **Dănilă Prepeleac**

Și evenimentele determinative din Povestea lui Dănilă Prepeleac se desfășoară, la fel, în pădure. După ce face „reușit” schimbul boilor săi, pornește spre alte târâmurii. Prima dată merge în pădure să aducă lemne „că n-au scânteie de foc în vatră”. Astfel, „...Ia carul cu boii frățâne-său și pornește. Cum ajunge în pădure, chitește un copac care era mai mare și trage carul lângă el; și, fără să dejudge boii, începe a tăie copacul, ca să cadă în car deodată. Trebi de ale lui Dănilă Prepeleac!” [4, p. 49]. Dar pădurea începe să-l atragă în mrejele sale și Dănilă rătăcește prin desișurile pădurii, iar cărările îl duc spre locul urgisit/necurat. Pădurea devine „un loc de refugiu și regăsire pentru Dănilă, care nu era în stare să se confrunte cu realitatea și cu propriile lui eșecuri” [8, p. 150], dar și un „loc damnat” unde bântuie forțele răului.

Deci, „După multă trudă și buimăceală, în loc să iasă la drum, dă de un heleșteu și, văzând niște lișițe pe apă, zvrâr! cu toporul întrânsele, cu chip să ucidă vro una...”, rămânând și fără unica unealtă de lucru, care e acaparată de forțele răului și un motiv pentru Dănilă de a revine în pădure, la acel eleșteu să-și caute toporul. Aici își aminti de cuvintele fratelui său că „ar fi bun de călugărit, iar nu de trăit în lume” [4, p. 50]. Și în cap îi vine să ridice o mănăstire, pe care o și vedem în imagine. Mergând prin pădure și alegând copaci pentru construcția unui edificiu de cult, „de are să se ducă vestea în lume”, începe să-și facă planuri: „...Face mai întâi o cruce ș-o înfige în pământ, de înseamnă locul. Apoi se duce prin pădure și începe a chiti copacii trebuitori: ista-i bun de amânare, cela de tălpi, ista de grinzi, cela de tumurugi, cela de cosoroabe, ista de toacă, și tot așa dondăniind el din gură, iaca se trezește dinaintea lui c-un drac ce ieșise din iaz” [4, p. 50], care va încerca să-și apere teritoriile sale. Ne dăm seama că personajul nostru se află pe alt târâm, unde vor începe transformări și întâlniri misterioase.

Or, „spațiul de pe malul heleșteului este sub semnul protecției malefice, deci omul cu intenții bune nu ar trebui să-l ia în stăpânire” [8, p. 150]. Pentru a încheia afacerea, Dracul îi propune să se

ia la întrecere. Or, Dănilă, asemeni personajelor de poveste, este supus probelor pentru a-și recăpăta identitatea. Aici, în confruntare cu forțele răului, Dănilă își va demonstra ingeniozitatea, apelând la ajutorul vietăților pădurii: iepurele pe care-l prezintă ca pe „copilul său cel mic”; ursul care-i este „unchi bătrân de 999 de ani și 52 de săptămâni”.

În fine, prin aceste probe, Dănilă se prefigurează și părăsește pădurea cu tot cu burduful plin de bani, dus de Drac, revenind la viața de fiecare zi.

### **De aș fi... Harap Alb**

O altă formă de prezență a pădurii este cea de spațiu al întâlnirilor inopinate, ce schimbă radical mersul acțiunii. În povestea lui *Harap Alb*, drumul feciorului de crai spre împărăția lui Verde Împărat trece printr-o pădure deasă și întunecoasă: „Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă, până ce de la o vreme le intră calea în codru...” [4, p. 106]. În pădure are loc întâlnirea cu Spânul sau omul roș, cel de care trebuie să se ferească, dar totodată e personajul, care devine începutul tuturor încercărilor pentru personajul nostru, încercări care îl vor determina. Spânul încearcă să-l atenționeze pe Feciorul Craiului că: „...prin locurile iestea e cam greu de călătorit singur; nu cumva să-ți iasă vreo dihanie înainte și să-și scurteze cărările. Eu cunosc bine pe-aici...” [4, p. 106]. Evident, că acțiunea a trecut în pădurea misterioasă, care-i încurcă cărările și nu-i permite omului să iasă la liman. De două ori fiul craiului refuză ajutorul Spânului. Dar, „...mergând el tot înainte prin codri întunecoși, de la un loc se închide calea și încep a se încurca cărările, încât nu se mai pricepe fiul craiului acum încotro să apuce și pe unde să meargă” [4, p. 107], fiind nevoit să-l accepte pe Spân în calitate de ghid. În desișurile acestea fiul craiului cade în cursa Spânului, devenind Harap Alb. „Aspectul pozitiv al Spânului este dovedit prin faptul că el îl scoate pe Harap Alb din pădurea fără speranță, ale cărui desișuri le cunoștea ca-n palmă...” [10, p. 310]. Chiar și calul năzdrăvan îi confirmă acest fapt că: „...și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume pentru că fac pe oameni să prindă la minte...” [4, p. 118]. În povestea originală, Harap Alb merge și în Pădurea Cerbului, după cerbul bătut cu pietre nestemate.

Dar pădurea este și locul întâlnirii lui Harap Alb cu personaje care îl vor ajuta, precum este Gerilă, găsit „...la poalele unui codru numai iaca se vede o dihanie de om se pârșăla pe lângă foc...”, care ardea pădurile din cale. Luându-l cu dânsul,

Harap Alb salvează pădurea de foc; Îi regăsim pe toți noaptea în pădure, la foc, făcând un popas înainte de a intra pe tărâmul lui Roșu Împărat.

## **Povestea dragostei**

Ultima peliculă, la care ne vom opri, unde imaginea pădurii își are misiunea sa specifică este *Povestea dragostei*, o interpretare a „Poveștii porcului”. Începând cu genericul, ce se perindă pe imaginile pădurii, ce din start presupune un spațiu misterios, mai ales, că apare și un personaj desenat (inventat de regizor) — ciroiul Cicy. Pădurea este spațiul, unde ajunge moșneagul, mergând „încotro-i vede cu ochii” pentru a găsi un suflet în calitate de fiu pentru babă... Aici, în pădure moșneagul vede acea farfurie zburătoare (o scroafă mare — cum o numește) și găsește acea ființă misterioasă, pe care o aduce acasă și le devine fecior...

Și aici, pădurea este, în primul rând, un spațiu binevoitor, atât pentru moșneag, care găsește o ființă/ un suflet pentru a-l face fecior, dar și pentru tânăra soție, care parcurge un lung drum prin pădure, ce poate fi echivalat cu un labirint, fiind o formă de exprimare a mitului despre Marea Trece spre Țara sfântă sau Mănăstirea Albă. În cazul filmului, tânăra soție merge spre Mănăstirea de tămâie, căutându-l pe Făt-Frumos... Iar în drum spre Făt-Frumos a trebuit să treacă peste: „nenumărate țări și mări, și prin codri și pustietăți așa de îngrozitoare, în care fojgăiau balauri, aspide veninoase, vasiliscul cel cu ochi fărâncători, vidre...” [4, p. 70] — pe toate trebui să le treacă fata de împărat pentru a-și găsi ursitul (identitatea sa).

Analizând prezența imaginii pădurii în diverse filme, vom încerca să realizăm o posibilă clasificare a acestui spațiu:

pădurea ca spațiu al acțiunii (*Mama, Maria, Mirabela, Dănilă Prepeleac*);

pădurea ca spațiu de trecere/rătăcire (*De aș fi Harap Alb*);

pădurea ca spațiu / punct de întâlnire (*Povestea dragostei, De aș fi Harap Alb*)

pădurea ca spațiu de inițiere și redescoperire (*Dănilă Prepeleac, Maria, Mirabela*).

Astfel ajungem la concluzia că motivul/imaginea pădurii este prezentă nu doar în folclorul nostru național (balade, doine, legende, cântece, povești etc.) sau în opere de inspirație mitofolclorică, precum sunt poeziile, baladele, poveștile lui Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Ion Creangă și alții. Devenit un spațiu mereu prezent în viața individului, pădurea evident că se regăsește și

în alte genuri ale artei și, în mod special, în film, unde, prin posibilitățile audiovizuale ale acestei arte, imaginea pădurii convinge printr-o multitudine de semnificații, de adăposturi găsite special pentru desfășurarea celor mai diverse și imprevizibile manifestări umane.

## **Referințe bibliografice**

1. Alecsandri V. Poezii. Chișinău: Prut Internațional, 2015.
2. Alexandrescu E., Dana Gavrilă. Literatura română în analize și sinteze. Ediția a III-a revăzută și completată. Chișinău: Asociația obștească Princeps, 2001.
3. Bettelheim B. Psihanaliza basmului. Traducere de Teodor Fleșeru. București: Univers Publishing House, 2017.
4. Creangă I. Povești. Povestiri. Amintiri. Chișinău: Prut Internațional, 2020.
5. Druță I. Scrieri. Vol. 2. Chișinău: Literatura artistică, 1990.
6. Druță I. Ultima lună de toamnă. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975.
7. Eminescu M. Poezii. Colecție îngrijită de Arcadie Suceveanu. Chișinău: Litera, 1998.
8. Ivanov C. Răul. Interpretări literare. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2022.
9. Labiș N. Opera poetică în 2 vol. Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco. Vol. II. Chișinău: Cartier, 2005.
10. Lovinescu E. Creangă și creanga de aur. București: Cartea românească, 1989.
11. Stanculescu C. Muma pădurii și alte spirite din folclorul românesc. Disponibil: <https://mythologica.ro/muma-padurii-si-alte-spirite-in-folclorul-romanesc/> (vizitat 3 iunie 2022).
12. Tipa V. Universul paradisului pierdut (regizoarea română Elisabeta Bostan la 90 de ani) În: *Literatura și arta*, 11 martie 2021, p. 7.
13. Țuțui M. Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic sau cinematograful balcanic. București: Noi Media Print, 2008.
14. Vieru G. 101 poeme. București: Editura BIODOVA, 2010.
15. Vișniec M. Capra, Iedul cel mic și Cumătra Lupoaică. București: editura Arthur, 2020.
16. Vîjeu T. Elisabeta Bostan imaginariu sau filmul în împărăția candorii. București: Noi Media Print, 2016.
17. Vulcănescu R. Mitologie română. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.



Alexandru BOHANȚOV

## FILMUL DE MONTAJ: DE LA IMAGINEA-DOCUMENT (DE ARHIVĂ) LA PRODUCȚIA AUDIOVIZUALĂ PROPRIU-ZISĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.17>

### Rezumat

#### Filmul de montaj: de la imaginea-document (de arhivă) la producția audiovizuală propriu-zisă

Este oarecum neobișnuit faptul că filmul (documentarul) de montaj nu beneficiază încă de un statut estetic bine precizat, pornind chiar de la denumirea acestuia. În puținele lucrări de specialitate care se referă la acest gen de producție audiovizuală, mai ales de expresie rusă, sunt utilizate diverse caracteristici definitorii: „film de compilație”, „film de arhivă”, „film de cinematecă (mediatecă)”, „film documentar-arhivistic” ș.a. Credem că cea mai potrivită formulă ar fi „filmul de montaj”, fiindcă sintagma dată înglobează un concept fundamental atât pentru arta cinematografică, cât și în ceea ce ține de teoria și practica genului ori formatului respectiv, și anume, montajul (operațiune-cheie în edificarea realității audiovizuale scontate).

De asemenea, am întreprins o incursiune în istoria filmului de montaj, aducând în prim-plan nume ilustre și exemple semnificative din cinematografia sovietică: Dziga Vertov, Esfir Șub și Mihail Romm. Alte filme de montaj destinate să întregască analiza noastră aplicativă au fost preluate din spațiul audiovizual românesc, precum și din cel al Republicii Moldova.

**Cuvinte-cheie:** film de montaj, documentar, imagini de arhivă, montaj, temă, idee, imagine și cuvânt, cenzură, manipulare prin imagine.

### Summary

#### The montage film: from the document-image (of archive) to the actual audiovisual production

It is somewhat unusual that the montage film (documentary) does not yet benefit from a well-defined aesthetic status, starting from its name itself. In the few specialized works that refer to this kind of audiovisual production, especially of Russian expression, various defining features are used: “compilation film”, “archive film”, “cinematheque (mediatheque) film”, “documentary-archival film”, etc. We believe that the most appropriate name would be “montage film”, because the given phrase encompasses a fundamental concept both for cinematographic art and, in terms of the theory and practice of the respective genre or format, namely, the montage (key operation in the edification of the expected audiovisual reality).

We also undertook a foray into the history of montage film, bringing to the fore illustrious names and significant examples from Soviet cinematography: Dziga Vertov, Esfir Shub and Mikhail Romm. Other montage films intended to complete our applicative analysis were taken from the Romanian audiovisual space, as well as from that of the Republic of Moldova.

**Keywords:** montage film, documentary, archival footage, montage, theme, idea, image and word, censorship, manipulation through image.

Vom încerca, mai întâi de toate, să identificăm o definiție a noțiunii de „film (documentar) de montaj”, întrucât sintagma dată încă mai poate genera unele ambiguități conceptuale. Spre exemplu, o lucrare relativ recentă a filmologului britanic Brigit Beumers *Istoria filmului rus* include un subcapitol intitulat *Cinematograful sovietic de montaj: Eisenstein și Pudovkin, 1925–1928*, însă în compartimentul respectiv

autoarea nu are în vedere produsele filmice de tipul celor examinate în studiul de față, ci se axează pe o sinteză a filmelor-cheie ale celor doi regizori din perioada menționată, dar și o succintă explorare a impresionantelor tehnici de montaj, cu adevărat inovatoare, folosite de cineștii sovietici din anii '20 ai secolului XX, care au revoluționat substanțial cea de a șaptea artă [1, p. 98].

Actualmente, în viziunea cercetătorilor culturii audiovizuale, filmul de montaj constituie un produs cinematografic ori, mai pe larg, mediatic, în care sunt utilizate imagini de arhivă dar, uneori, când materialul preexistent nu acoperă anumite aspecte, domenii sau segmente cronologice ale subiectului tratat, se poate filma iconografie de completare și, nu în ultimul rând, interviuri cu diverse persoane care, prin calitatea lor de martori, participanți sau buni cunoscători ai unui eveniment sau fenomen anume („capete vorbitoare”, cum se spune în practica dialogului cinematografic ori jurnalistic) — pot suplini absența imaginii-document.

Să întreprindem o scurtă incursiune în istoria filmului de montaj, pornind chiar de la începuturile sale. Unul dintre părinții fondatori ai documentarului de montaj este considerat cineastul-reformator rus Dziga Vertov (pe numele său adevărat David [Denis] Kaufman, 1896—1954) care, în general, a pus bazele filmului de non-ficțiune și face parte din pleiada celor mai reprezentativi documentariști ai lumii.

Totul s-a pus în mișcare în momentul când viitorul regizor dar și operator de calitate a fost numit în funcție de secretar al redacției jurnalului de actualități *Kinonedelia* („Săptămâna cinematografică”) în proaspătul înființat Comitet al Cinematografiei din Rusia sovietică (1918), dirigit, de altfel, de fostul său coleg de școală, cunoscutul gazetar și scriitor Mihail Kolțov (jurnalistul favorit al lui Stalin). În fond, Dziga Vertov nu avea altceva de făcut decât să trieze cu discernământ reportajele trimise de pe fronturile războiului civil, dar și materialele expediate de „vânătorii de imagini” (cum erau supranumiți operatorii vremii), care colindau țara în lung și-n lat și filmau cele mai interesante evenimente din viața tinerei republici.

Altfel zis, Dziga Vertov trebuia să adune laolaltă cele mai captivante subiecte în periodicul său de actualități (precum un editor-coordonator din cadrul unui jurnal TV este responsabil de modul de ierarhizare a informației și al editării subiectelor în comunicarea audiovizuală contemporană). O muncă de rutină pentru oricare altul în acele condiții grele ale războiului civil, dar nu și în cazul marelui cineast. Ajutat și de faptul că în adolescență studiasse muzica, a încercat să insufle o anume organizare ritmică materialelor cinematografice selecționate.

La urma urmelor, am putea spune că „cel care ar fi trebuit să fie un simplu asamblor de subiecte

filmice descoperea, în laboratorul său de creație, ca și Lev Kuleșov, legile și posibilitățile specifice ale montajului. (...) Vertov ajunge, independent de Kuleșov, la soluții analoge: folosirea unor fragmente mai vechi, din filmotecă, pentru punerea în valoare a celor noi” [2, pp. 40-41].

Traiectul creator al tânărului cineast Dziga Vertov devine și mai impetuos după 1922, când organizează periodicul cinematografic *Kinopravda* (*Cine-adevăr*). Corolarul celor douăzeci și trei de numere ale jurnalului de actualități (înfăptuite în anii 1923—1925) se rezumă la constituirea grupului de creație filmică „Kinoks” sau „Kinoki” și prin lansarea faimoasei teorii *Kino-glaz* (*Cine-ochi*): „Pentru a explora haosul fenomenelor vizuale și a realiza o senzație a spațiului, aparatul de filmat folosit ca *cine-ochi* este cu mult mai perfect decât ochiul” [2, p. 48]. Această concepție temerară, chiar excentrică, se sprijinea pe absolutizarea forței de sugestie a obiectivului cinematografic. Și totuși, primul episod al serialului documentar *Kinoglaz* (1924) purta ca deviză „Viața prin surprindere”/„Jizni vrasploh”, fiind intitulat „Ochiul cinematografic în recunoaștere”.

Cea mai remarcabilă producție a cineastului Dziga Vertov este *Omul cu aparatul de filmat* (*Celovek s kinoapparatom*, 1929), film-manifest în care componentele de bază ale artei regizorale — camera de luat vederi și montajul — au funcționat ireproșabil, ca doi parteneri egali. În această „simfonie vizuală” autorul-operator, nimeni altul decât Dziga Vertov este demiurgul unei lumi noi și reușește să pună în practică aproape toate procedeele de filmare și montaj existente, elaborează un întreg sistem de manipulare cu timpul și spațiul cinematografic, edificând o realitate audiovizuală virtuală, capabilă să genereze o nouă percepție a lumii înconjurătoare [11, p. 97]. O secvență antologică din acest film documentar se constituie într-o succesiune insolită de imagini, în care este reprezentată (prin suprapunere de cadre) prăbușirea Teatrului Bolșoi din Moscova, o fortăreață miraculoasă a tradiției. Filmarea respectivă relevă imensul potențial de expresivitate artistică al imaginii cinematografice.

Creația cinematografică a lui Dziga Vertov a impulsionat decenii la rând evoluția filmului de non-ficțiune. Din păcate, regizorul nu a avut discipoli direcți. Însă extraordinara lui creativitate estetică și teoriile sale originale asupra montajului îl situează alături de marele cineast Serghei Eisenstein (în cazul acestui geniu fără pereche, eviden-

țiem doar câteva fundamente de sintaxă a filmului care țin de montaj: „de atracții”, „intelectual”, „vertical”) în avangarda cinematografiei mondiale ca adevărate modele de studiu și de analiză în toată complexitatea lor inepuizabilă. După cum observa judicios cercetătoarea britanică Brigit Beumers: „Chiar dacă, în mare parte, carierele lor au fost influențate în mod dramatic de rigorile ideologiei staliniste din Rusia anilor '30, acești cinești (și nu numai) au avut un impact uluitor asupra cinematografului și a teoriei de film” [1, p. 10].

În contextul tematicii și problematicii abordate, să readucem în actualitate experiențele de notorietate internațională ale regizoarei Esfir Șub (1894—1959), colegă de breaslă a cineastului Dziga Vertov, care pentru realizarea filmului documentar de montaj *Prăbușirea dinastiei Romanov (Padenie dinastii Romanovâh, Sovkino, 1927)* a vizionat aproape 60 000 metri de peliculă, descoperind numeroase imagini prețioase în arhivele cinematografice din Rusia sovietică, necunoscute publicului larg, filmând ea însăși totodată obiecte și documente legate de perioada istorică respectivă. Însă este cazul să fim atenți la declarația cineastei: „Totul era subordonat temei. Acest lucru mi-a dat posibilitatea ca, în ciuda limitelor cunoscute ale evenimentelor și faptelor filmate, să colorez înțelesurile materialului în așa fel, încât să evoce perioada prerevoluționară în zilele din februarie” [3, p. 85]. Astfel, după cum s-a aflat — mai aproape de zilele noastre — regizoarea a transformat, cu bună știință, unele filmări private din casa țarului Nicolai al II-lea în material de propagandă sovietică.

Istoricii celei de a șaptea arte sunt unanimi în a considera că unul dintre cele mai remarcabile filme documentare de montaj care s-au realizat vreodată este pelicula *Fascism obișnuit (Obâknovenâi fașizm — 1965)*, regizat de cunoscutul cineast rus Mihail Romm, după un scenariu elaborat de criticii de cinema Maia Turovskaia și Iuri Haniutin. Utilizând un imens material cinematografic de arhivă (circa două milioane metri de peliculă), acest film cutremurător este o veritabilă reconstituire istorică a nazismului german și a fascismului italian. Regizorul a mizat pe expresivitatea imaginilor de arhivă dar și pe posibilitățile practic nelimitate ale montajului asociativ, punând în evidență mecanismul interior, care a dus la nașterea și proliferarea fenomenului respectiv.

Dacă ar fi să privim filmul documentar *Fascism obișnuit* într-un context mai larg, mesajul esențial al acestuia capătă configurația unui păt-

maș avertisment împotriva neofascismului. Astfel, într-un interviu publicat în celebra (pe vremuri) revistă românească de specialitate *Cinema* (1966), cineastul Mihail Romm declarase: „Filmul nostru îi va obliga pe spectatori să se gândească cum de-a fost posibil ca un om de rând să fi devenit un fascist obișnuit, adică o făptură diametral opusă noțiunii de om” [9].

Premiera peliculei de lung metraj *Fascism obișnuit* a avut loc în cadrul Festivalului Internațional de Film Documentar de la Leipzig (1965, ediția a VIII-a), obținând „Porumbelul de aur” și premiul criticii. În fosta URSS, după lansarea filmului pe marile ecrane (1966), timp de 11 luni pelicula a fost vizionată de circa 20 milioane de spectatori (un record absolut pentru un film documentar). Faptul dat i-a pus în gardă pe politrucii sovietici, de aceea, în anul 1967 acest film este interzis spre vizionare pentru publicul larg, de teama „unor eventuale asocieri între totalitarismul german și situația contemporană din Rusia sovietică” [1, p. 224].

Însă odiseea în jurul acestui impresionant documentar de montaj nu se încheie cu episodul dat. Timp de un sfert de veac filmul n-a fost proiectat niciodată pe micile ecrane din fosta țară a sovietelor. În plus, vom menționa faptul că în perioada postbelică, în Uniunea Sovietică se tipărea o colecție bibliofilă de cult, bogat ilustrată și excelent documentată, intitulată „Capodopere ale cinematografiei sovietice”, foarte prizată de publicul cinefil (și nu numai).

Ei bine, cartea despre documentarul de montaj *Fascism obișnuit*, manuscrisul căreia a fost pregătit cu multă migală și conștiință profesională de către echipa de creație a filmului în frunte cu Mihail Romm, trebuia să apară în 1969 (cu un an înainte de plecarea la cele veșnice a marelui regizor), însă publicarea acesteia a fost zădărnicită. Volumul omonim a ieșit de sub tipar abia în anul 2007, când nimeni nu-și mai lega vreo speranță reală de acest proiect editorial [10].

Încă un lucru care a fost înalt apreciat de către filmologi. Materialul suplimentar inclus în structura documentarului *Fascism obișnuit* a fost filmat de operatorul de imagine Gherman Lavrov, care a apelat la metoda lui Dziga Vertov: captarea vieții cotidiene „pe viu, prin surprindere”, filmarea cu camera ascunsă și filmarea-surpriză [12, p. 185]. Iar când pelicula era deja definitivată, cineastul Mihail Romm a specificat că în procesul de ajustare a structurii compoziționale a filmului

a utilizat concepția eisensteiniană a „montajului atracțiilor” întru a-i provoca publicului un anume șoc emoțional și a-l pune pe gânduri...

În continuare ne vom referi la câteva filme de montaj din spațiul audiovizual românesc. Documentarul *Născuți la comandă. Decreștii* (2004) al regizorului Florin Iepan a fost realizat în cadrul Televiziunii Române (TVR). Premiera mondială a peliculei a avut loc în același an la cel mai important festival internațional de filme documentare din lume (IDFA: *International Documentary Film Festival Amsterdam*). Mai apoi, filmul a fost prezentat și premiat la alte festivaluri, fiind difuzat de televiziunile din Europa, Asia sau America și proiectat în sălile de cinema de pretutindeni: Londra, Paris, Amsterdam, New York etc.

Trama documentarului *Născuți la comandă. Decreștii* are la bază un experiment social nesăbuit, care s-a petrecut aievea și poate fi încadrat într-o categorie despre care se spune că „viața bate filmul”, altfel zis, când dramatismul realității este mai tare chiar decât ficțiunea. Să facem puțină lumină în ceea ce privește denumirea acestei narațiuni audiovizuale. Semantica titlului acoperă o realitate socială sufocantă, determinată de logica diabolică a Decretului nr. 770, semnat de liderul comunist Nicolae Ceaușescu în anul 1966, prin care au fost interzise avorturile (sub pedeapsa închisorii). Se credea astfel că în România se va declanșa un adevărat boom al natalității, iar creșterea demografică a țării va fi în 24 de ani (până în 1990) de circa 10 milioane de persoane.

Acest proiect megaloman și aberant de „inginerie socială” a nenorocit sute de femei nevino-vate, care au murit în urma avorturilor autoprovocate ori clandestine (se estimează că numărul deceselor ar fi fost, între anii 1966 și 1989, de aproape zece mii). În perioada respectivă au venit pe lume circa două milioane de copii, așa-numiții „decreștii” sau „ceaușei” (aceste mici, neprihănite și neajutorate ființe umane au fost poreclite astfel cu o anume batjocură) care, adeseori, s-au născut nu din dragostea soților, ci din frică, fiind lăsați să trăiască din teamă că părinții lor își vor pierde libertatea ori, în situațiile-limită, mamele lor își puteau pierde viața în cazul că ar fi încercat, în mod clandestin, fraudulos să scape de ei [7, p. 35].

Filmul *Născuți la comandă. Decreștii* are toate indiciile filmului de montaj ca gen audiovizual distinct, dar și calitățile unui consistent documentar de investigație, întrucât a încercat să reconstituie — cu acribie și profesionalism —

nenumeratele drame umane provocate de intervenția arbitrară a statului totalitar în viața intimă (conjugală) a atâtor și atâtor familii din România postbelică.

Documentarea asupra acestei pelicule a durat aproape doi ani: studierea punctuală a arhivei, identificarea de personaje pentru subiectul respectiv, precum și a „poveștilor” care le-a măcinat viața. Să-i dăm însă cuvântul reputatului regizor Florin Iepan: „Marea reușită este relația pe care am stabilit-o cu personajele care apăreau în arhivă, înregistrate acum 20-30 de ani. Greutatea a fost să-i găsim, să stăm de vorbă și să-i convingem să apară în film. A fost și o problemă morală: unii oameni vorbeau despre avorturi, despre viața lor sexuală, despre experiențe intime, dramatice din familia lor și trebuia să te gândești foarte bine în ce măsură merită să-i expui public, în ce măsură filmul câștigă și omul acela pierde” [6, p. 167].

Încă un moment surprinzător. Precum se știe, în anul de grație 2007 a fost lansat filmul regizorului Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* — „o poveste despre avort care devine o poveste despre oameni” (Ioan Lazăr, în volumul *Filmele etalon ale cinematografiei românești*), care a primit prestigiosul Palme d'Or și premiul FIPRESCI la cea de a 60-a ediție (jubiliară) a Festivalului de la Cannes din 2007. E semnificativ faptul că după acest răsunător succes internațional al filmului *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* a fost consemnat un nou val de atenție asupra peliculei *Născuți la comandă. Decreștii*, documentarul respectiv fiind supus unei anume reevaluări prin prisma capodoperei cinematografice a regizorului Cristian Mungiu. Credem că este destul de interesant, în acest sens, punctul de vedere al regizorului Florin Iepan, care a enunțat o precizare importantă: „Pe Mungiu (...) l-a interesat mai mult problema responsabilității personale care, desigur, apare și în documentarul meu. În *Decreștii* am vrut să transpară o altă nuanță, și anume, chiar dacă acești oameni s-au născut dintr-o motivație social-politică sau ideologică, nu este rău că ei există. Eu, personal, sunt împotriva avortului, o ființă este ceva fantastic și merită să existe aproape în orice circumstanțe” [6, p. 172].

Alte două producții audiovizuale pe care le vom examina aparțin regizorului Andrei Ujică, un poet-cineast foarte puțin sau aproape deloc cunoscut în cinemaul românesc de până în anii '90 (un timișorean de origine, stabilit în Germania din 1981), dar care a fructificat magistral

modelul documentarului de montaj în perioada imediat următoare după Revoluția română din decembrie 1989. Este vorba despre filmele documentare *Videograme dintr-o revoluție* (1992, realizat în colaborare cu Harun Farocki, unul dintre cei mai cunoscuți regizori de film din Germania) și *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (2010).

În pofida faptului că în primul film de montaj sunt utilizate doar imagini de arhivă, realizatorii nu s-au dispensat cu totul de formula *voice-over* și de alte ustensile explicative, precum ar fi cel de identificare a personajelor din secvențele folosite, spre exemplu. De aceea, criticul de film Andrei Gorzo menționează: „Anticipând *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, videogramele care dau titlul filmului din 1992 al lui Ujică și Farocki sunt și ele montate, chiar dacă numai pe unele porțiuni din film, într-un obținerea unui efect de poveste care se spune singură — ca într-un film de ficțiune tradițional-hollywoodian [5, p. 21].

*Videogramele...* sunt asamblate astfel încât să dezvăluie rolul proeminent al mass-media, în mod special al Televiziunii Române, în desfășurarea evenimentelor dramatice din timpul Revoluției, începând cu 21 decembrie 1989. Din această cauză, formulele discursive implicate în structura narativă a documentarului și, în primul rând, imaginile de arhivă materializează un deziderat bine precizat.

Comparativ cu filmul precedent, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* este un film de montaj *sui generis*, constituit numai și numai din imagini de arhivă și fără nici un fel de comentarii din *voice-over*. Au fost selectate sute de ore de peliculă din Arhivele Naționale de Film și tot atâtea ore de înregistrări video din arhivele Televiziunii Române — circa 1000 de ore de proiecție (emisiuni de actualități, diverse reportaje de călătorie în țară și peste hotare, filme de familie).

Astfel, ne este dat să urmărim imagini inedite cu tovarășul Nicolae Ceaușescu în cadrul unor manifestări publice (așa-zisele „băi de mușime”), la congresele partidului sau în diferite delegații, în familie, pe șantierele patriei, ca să utilizăm unele expresii stereotipe ale limbajului de lemn din Epoca de Aur. Filmul a fost prezentat, în premieră mondială, la Festivalul de la Cannes din 2010.

Documentarul de montaj *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* este producția audiovizuală care a suscitat cele mai multe atitudini *pro* și *contra* în presa culturală românească (și nu numai), dar și în volumele de specialitate. În opinia

noastră, cel mai interesant și temeinic argumentat punct de vedere poartă semnătura teoreticianului și criticului de film Andrei Gorzo [4, pp. 285-319]. Un merit important al autorului, filmolog echipat cu niște fundamente teoretice solide și cu un instrumentar heremeneutic pe potrivă e că a analizat documentarul respectiv în contextul „Noului cinema românesc” (NCR — Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, Radu Jude etc.), fapt stimulativ ce i-a permis un elegant „duel de idei” cu interpretările naive, de factură empirică, colorate ideologic ori încadrate în tot felul de circumstanțe politice. Ar mai fi de adăugat în acest cadran analitic performanța interpretativă a criticului de film, doctorul în filosofie Lucian Maier, cu un titlu semnificativ „Deconstrucția realului construit” — *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* [8, pp. 229-231].

Din păcate, filmul (documentarul) de montaj, ca gen distinct, este o prezență insignifiantă în comunicarea audiovizuală din Republica Moldova (avem în vedere ambele „industrii creative” — cinematografia și televiziunea). Cu toate că imaginile de arhivă sunt utilizate frecvent în diferite producții audiovizuale.

În această ordine de idei, ne-am putea raporta la o dilogie cinematografică realizată într-o perioadă relativ propice în ceea ce privește accesul la imaginile de arhivă din istoria recentă a Republicii Moldova. Este vorba despre filmele documentare „Probă de libertate” (2006) și „Probă de independență” (2011) ale regizorului Mircea Chistrugă și scriitorului-scenarist Mihai Poiată. În prologul documentarului din 2011, naratorul, *alias* Mihai Poiată, formulează 5 întrebări care se pliază pe cele 5 secțiuni ale peliculei: „De unde venim?”, „De ce am votat independența?”, „De ce nu s-a produs Unirea?”, „Am pierdut Transnistria?”, „Independența — o povară?” și „Încotro?”.

În țesătura imaginilor de arhivă a acestui film au fost intercalate numeroase, diverse și docte puncte de vedere ale politicianilor de ieri și de azi, ale istoricilor, oamenilor de artă și cultură de la noi, dar și a unor simpli cetățeni. Altfel zis, există în documentarul respectiv o multitudine de „capete vorbitoare” situate într-o recontextualizare inedită, însă mai puține imagini sugestive, care să vorbească prin ele însele despre această interminabilă tranziție „pur moldovenească”...

### Concluzii

1. Chiar dacă prezentul studiu pune în evidență valoarea montajului cinematografic, vom

sublinia totodată importanța deosebită pe care o are **ideea** în funcție de care sunt rânduite șirul de imagini preexistente (de arhivă) și care, finalmente, atribuie un mesaj esențial conținutului.

2. Dincolo de orice tentativă de manipulare — manifestă ori implicită — filmul de montaj nu poate camufla la nesfârșit motivele de natură ideologică ori conjuncturală care, eventual, se regăsesc în structura lui compozițională.

3. Fondul televiziunii noastre este insuficient valorificat. Sursele de imagini arhivate pot fi utilizate în unele filme de montaj, reieșind din faptul că adeseori audiovizualul din Republica Moldova nu și-a îndeplinit merituos o funcție primordială — de a fi o autentică istorie în imagini a timpului.

## Referințe bibliografice

1. Beumers B. *Istoria filmului rus*. București: Editura IBU Publishing, 2015.
2. Caranfil T. *Istoria cinematografiei în capodopere: vârstele peliculei*. Volumul 2. Ediția a II-a, adnotată și adăugită. Iași: Polirom, 2009.
3. Corciovescu C., Râpeanu B.T. *Cinema... un secol și ceva. O istorie cronologică a cinematografului mondial: 3 martie 1895 — 31 decembrie 2000*. București: Curtea Veche, 2002.
4. Gorzo A. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinema-ul, de la Andre Bazin la Cristi Puiu*. București: Humanitas, 2012.
5. Gorzo A. *Videograme dintr-o revoluție. Un studiu critic*. București: Editura LiterNet, 2016. Disponibil: <https://editura.liternet.ro/carte/328/Andrei-Gorzo/Videograme-dintr-o-revolutie-Un-studiu-critic.html> (vizitat 1.07.2022).
6. Ionică L. *Documentar și adevăr. Filmul documentar în dialoguri*. Iași: Institutul European, 2013.
7. Maier L. *Comunismul românesc, o realitate discutată cinematografic*. București: Editura LiterNet, 2012. Disponibil: <https://editura.liternet.ro/carte/304/Lucian-Maier/Comunismul-romanesc-o-realitate-discutata-cinematografic.html> (vizitat 7.07.2022).
8. Maier L. *Direcții în documentarul românesc actual*. În: Gorzo A., State A. (coordonatori). *Politicile filmului*. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2014.
9. Sinopsis Obyknovennyj fashizm. <https://www.cinemagia.ro/filme/obyknovennyj-fashizm-adevarata-fata-a-fascismului-2283/> (vizitat 17.07.2022).
10. Обыкновенный фашизм. Составители Михаил Ромм, Майя Туровская, Юрий Ханютин. Серия «Шедевры советского кино». Санкт-Петербург: Издательство «Сеанс», 2007. // Obyknovennyi fashizm. Sostaviteli Mihail Romm, Maiya Turovskaiya, Iuri Haniutin. Seria «Shedevry sovetskogo kino». Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo «Seance», 2007.
11. Разлогов К. *Мировое кино. История искусства экрана*. Москва: Издательство «Эксмо», 2011. // Razlogov K. Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ekrana. Moskva: Izdatel'stvo «Eksmo», 2011.
12. Фрейлих С. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва: Академический Проект, 2007. // Freilih S. Theoriya kino: ot Eisensteina do Tarkovskogo. Moskva: Akademicheskij Proekt, 2007.

Iryna ZUBAVINA

## NEUROKINEMATICS AND BEYOND: IMAGERY OF CONTEMPORARY SCREEN CULTURE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.18>

### Rezumat

#### Neurocinematica și dincolo: imagini ale culturii contemporane a ecranului

Lucrarea se concentrează pe caracteristicile percepției emoționale a videoclipurilor și imaginilor afișate pe ecran, atunci când răspunsul neuronal al privitorului este inclus în domeniul subiect al neuroesteticii—o sferă interdisciplinară de cunoaștere la intersecția studiilor de artă, filozofie, psihologia percepției și Neuroștiințe. Studiul descrie metode inovatoare de cercetare neuroștiințifică pentru studierea recepției unui “produs de ecran.” Una dintre astfel de metode este determinarea algoritmului de evocare a anumitor impresii în mintea privitorului—“consumator” al culturii ecranului. Alte modalități de dezvoltare a legăturilor dialectice dintre neuroștiințe și studiile de ecran sunt formulate ca o ipoteză de cercetare. Semnificația practică a studiului constă în determinarea parametrilor influenței regulatorii / manipulative a stimulilor audiovizuali asupra comportamentului privitorului în situația contemporană în care realitățile obiective și subiective sunt substituie treptat de realitatea virtuală.

**Cuvinte-cheie:** neuroestetica, studii de ecran, cultura ecranului, interdisciplinaritate, multimodalitate, activitate cerebrală.

### Summary

#### Neurocinematics and Beyond: Imagery of Contemporary Screen Culture

The paper focuses on the features of emotional perception of screen-displayed videos and images, when the neural response of the viewer is included into the subject field of neuroaesthetics—an interdisciplinary sphere of knowledge at the intersection of art studies, philosophy, psychology of perception, and neuroscience.

The study describes innovative methods of neuroscientific research for studying the reception of a “screen product.” One of such methods is determining the algorithm of evoking certain impressions in the mind of the viewer—“consumer” of the screen culture. Further ways of development of dialectical ties between neuroscience and screen studies are formulated as a research hypothesis. Practical significance of the study is determining the parameters of regulatory/manipulative influence of the audiovisual stimuli on the viewer’s behavior in the contemporary situation when objective and subjective realities are gradually substituted by the virtual reality.

**Keywords:** neuroaesthetics, screen studies, screen culture, interdisciplinarity, multimodality, cerebral activity.

### Introduction

The early 21st century is marked with the new paradigm of studying the functioning of human brain with the innovative instruments and methods. Among other things, active observation of the regularities of how artworks influence the activation of neurons in certain areas of the cortex has started. Interdisciplinary approach that emerged at the intersection of the humanities (art studies, aesthetics, etc.) and discourse of natural sciences (physics, psychology, physiology, neurology) was named “neuroaesthetics.” Features of reception of the screen-displayed moving multimodal objects seem to be an interesting and currently largely unexplored dimension of neuroaesthetics studies. I suggest to name this field of neuroaesthetics centering specifically around

screen culture (that makes it a broader discipline than neurocinematics) *neuroscience of screen culture*. Focusing on the viewer as the unity of mind and body, neuroscience of screen culture studies the viewer’s reactions on audiovisual screen stimuli applying empirical and logical-epistemological methods, as well as using the data on cerebral activity obtained with the innovative equipment for measuring brain activity.

Relevance of the research of the targeted influence of virtual screen images on the neuronal system of the viewer, user, or recipient does not need further substantiation since global communication space is now totally dominated by screens (cinema, television, computers, tablets, other gadgets) in the radically transformed parameters of the present-day reality.

### Literature review

The term was coined in 2002 by the neuro-physiologist Semir Zeki who developed the technique of studying, processing, and transmitting information of five human senses into the brain—the organ which has been a thoroughly and systematically researched by physiologists, neurologists, and other professionals for quite a while. The early twenty first century was marked with the emerging symbiosis of the humanities and neurosciences. Unlike the established aesthetics that operates the trinity of emotional-valuation, sensory-motor, and meaning-knowledge dimensions of perception, development of neuroaesthetics added *intensity of the brain response of the recipient* to this triad.

Methodological approaches of the neuro-physiologist Semir Zeki, primarily his brain mapping technique [1] enabled to determine the centers of cerebral activity which are activated while creating or viewing the works of art (in the first experiments, the James Bond film was shown to the recipients). Since then, neuroaesthetics as a discipline of cognitive neurology gradually has been entering the scientific mainstream.

As for now, steady development of neurosciences gives permits to introduce the *neuroscience of screen culture* into this topical discourse. Screen-displayed films or images appeal to the brain of the viewer through several channels/sources of receiving information, including visuality/plasticity and the auditory component (sound, music, noise, etc.). The non-trivial task of processing overall amplitude of nonlinear stimuli is addressed in the body of research works. Among them is the “Integration of face and voice during emotion perception” by Gilles Pourtois and Monica Dhar [15]. In the chapter, the authors provide empirical data that allow to view almost 100-year-old cinema events from the perspective of neuro-metrics. For example, the drama of why some silent film stars could not adapt to the sound films gets a data-backed explanation. What the authors list as one of the reasons for dissociated perception is a “stimulus modality redundancy” [15].

Pioneering ideas of Vladimir Bekhterev and Ivan Sechenov became a step on the path to modern understanding of the features of perception, as well as to contemporary neurological idea of the space of thinking as the one corresponding with the nonlinear, architectonically complex non-hierarchical rhizome-like system of neural connections.

The montage theories by Sergei Eisenstein should be mentioned in this context, primarily his principle of “montage of attractions” which was a “cinema fist” of sorts that evoked exaggerated emotional reaction. Eisenstein’s contrapuntal principle seems to be no less convincing. As a “fundamental contradiction,” it assumes/substantiates essentially neural reactions/correlations to the unrelated information flows in the channels of different modalities (sound, images) during one event (such as menacing roar of a predator during children’s game or a baby crying amid the scene of a death of the soldier).

According to the methodological approaches, the studying the psychophysiological reactions on a screen-displayed product could be divided into two major periods — empirical and instrumental.

*Empirical experiments* of the twentieth century accorded primarily with the psychological data (reflexology, psychoanalysis). The evidence of the influence of the emotional scenes on the pattern of physiological reactions was measured based on the biochemical data (increase in body temperature, skin moisture, changes in motor activity, impulses of muscles, heart rhythm) or on the startle response, heart rate, change of skin conductance, and other indicators of perception/non-perception of the recipient on the level of comfort and harmonious/pleasant feelings. Direct interviewing of the viewers was another traditional way of obtaining information.

The second, *instrumental period*, starts in the early 21<sup>st</sup> century, when qualitative improvement in the methodology of neurological studies may be observed; eventually, it removed neuroaesthetics from the list of purely descriptive disciplines.

In addition to fundamental and theoretical, the pragmatic grounds of the neuroaesthetics should be emphasized. The subject field of neuroaesthetics encompasses studying the potential for manipulating human behavior through the coordinated provocative stimulation of certain areas/patterns of the cortex and researching the influence of art on a person while his aesthetical needs are fulfilled. Meeting these needs stands on the top of the Maslow’s hierarchy of needs, while physiological (organic needs) and other fundamental needs of human existence (safety, love and belonging, esteem, etc.) are placed in its bottom [12].

Soon, the priorities of the Maslow’s hierarchy paradoxically transformed when the neurons — the basic elements for “aesthetical,” conscious



emotional perception — were discovered. Discovery of the first evidence that cerebral system creates a “channel” between human perception and activation of the neural network of the brain is linked to the names of the neurophysiologists Hideaki Kawabata and Semir Zeki. The researchers explored two types of neurons, the functions of which seem principal for the conscious emotional perception of information flows coming from different channels. One type of neurons is responsible for compassion, empathy to the emotional states of another person; the second type of neurons establishes a correlation between observing certain action and its eventual repetition. It is up to the mirror neurons — the ones able to create an “interactive loop” in brain [11].

However, the start of systemic neuroaesthetic studies is most often attributed to the research works of the neurobiologist Vilayanur Subramanian Ramachandran who stresses that all his positions are based on the instinct of self-preservation. However, reducing aesthetic experience to only several “laws” that are superficially neurological in nature seems quite disputable (as well as the scholar’s endeavors in establishing evolutionary grounds for their formation). Also, the spread of pixel art in digital video has evidently intensified the conflict between visually received information and rational thinking. This is a true encroachment upon the inner sanctum of the limbic system — the established stereotypes which helped the mind to “anchor” itself and eventually to navigate in the reality, to avoid danger, etc. Simulated “threads” inspired by the virtual reality on screen evoke a neural response in a recipient which is completely adequate to the reaction to a similar situation in a physical reality.

### **Results and Discussion**

By the end of the 20<sup>th</sup> century, “quiet digital revolution” in screen culture changes the status of the real in the sphere of audiovisuality. Dominating pixel images and digital technologies inspired the fundamental paradox: perception of reality becomes more important than reality itself.

Complex projections of images, facts of the external (“solid,” physical) world and modeled, simulative-augmented reality practically are independent of the level of how much “true” the actual reference is. Or of the existence of a “referent” as such. Neither the biochemical data nor the amplitude of the “peaks” show any difference in the waves of neural excitation. The body responds

to the events displayed on the screen: flickering pixels evoke quite real reactions—laughter, tears, emotional experience of beauty/ugliness—and produce the whole spectrum of emotions.

Ramachandran formulates a hypothesis: “Hindu artists often speak of conveying the *rasa*, or ‘essence’, of something in order to evoke a specific mood in the observer. But what exactly does this mean? ... what the artist tries to do (either consciously or unconsciously) is to not only capture the essence of something but also to amplify it in order to more powerfully activate the same neural mechanisms that would be activated by the original object” [17, p. 41]. If these principles are applied, is it possible to induce a person to see the non-existent reality, to fool the perception (including aesthetic perception) while consciously targeting the chains of brain cells?

Currently, the theoretical basis of the traditional theory of screen influence is successfully adapted to serve the needs of public relations, political science, advertisement, and image making. These and other manipulations with perception are based on the features of suggestive influence that makes “consumer” see the inspired images in the simulative constructs produced by these neuro-conjurors.

Colors, forms, music, visual, plastic, sound, and other stimuli that evoke various emotions during the viewing of the films and videos, constantly activate the areas in brain which produce emotional response to the simulated events, that generate/intensify the desires (to buy, acquire, own, devalue). The programmatic appeals to the neural system push this manipulative entangling up to the level of physiological coercion.

The symptomatic research of the quantitative neurobiological evaluation of the “involvement” of the viewer in perception of the film or of practically any screen-displayed message was conducted by the neurologists from the New York University [9]. With the fMRI, the researchers managed to establish a correlation between the significant parameters of the films (content, editing, and directing style) and the algorithms according to which the studied films controlled the cerebral activity of the viewers.

The researchers offered the participants of the experiment to view three fragments of the features films: directed by Sergio Leone, Alfred Hitchcock, and Larry David. To establish the baseline of sorts for the experiment, the research team compared the “ISC (inter-subject correlation) for

an unstructured real life event with the ISC for a tightly edited and influential commercial film” [9, p. 2]. The researchers tracked the eye movements and measured neural activity of the cortex areas engaged in the basic sensory processing of the visual and auditory input. The result of the analysis proved one films to have less control over the brain while others achieved a “tight control over viewers’ brains” [9, p. 9].

The conclusion of the research group is the following: “Achieving a tight control over viewers’ brains during a movie requires, in most cases, intentional construction of the film’s sequence through aesthetic means” [9, p. 9]. “The fact that Hitchcock was able to orchestrate the responses of so many different brain regions, turning them on and off at the same time across all viewers, may provide neuroscientific evidence for his notoriously famous ability to master and manipulate viewers’ minds” [9, p. 16]. Thus, a new method was presented—“inter-subject correlation (ISC) analysis that measures similarities in brain activity across viewers” [9, p. 2].

It is indicative that neuroscientists focused their attention specifically of the montage editing which is traditionally considered a ferment for cinema. The structure of montage editing serves not only for the sensible construction of the plot but also conveys the author’s subjective rhythms (nationality, age, gender, etc.) of perception of the world. Cutting also harmonizes the inner state of continuity and integrity, coordinates with the physiological processes of processing the visual and auditory stimuli, and correlates with affectation of neural connections.

Every viewer has his own individual intensity of reactions and unique rhizome-like map of neural connections. Thus, each individual perceives the reality of screen-displayed information and images in his own personal context. Eventually, his brain “adapts” the sequence of received impulses in a certain way, creating a personal version, adjusted to a certain notion of beauty, perfection, harmony. Or, on the contrary, the images are adapted to be perceived as awful and disgusting—according to the psychedelic interpretation of the aesthetics of ugliness.

The impact of “toxic” audiovisuality, “bombardment” of the neural system with the barely endurable impulses is similar to the influence of narcotic substances: at first, they have “positive” effects (they open mind, increase creativity,

strengthen the vessels, etc.). Considering the fact that the beautiful and ugly constitute a dialectic dipole of sorts that correlates with reality full of risks and catastrophes, the perpetual change in ratio between the harmonious and dissonating during the perception of certain artifact is natural. It is quite possible that intentions of the contemporary virtual screen-displayed reality to evoke discomfort in the viewers/audience/“consumers” is linked to the new aims of art and the spread of such adrenaline-producing means of influence as shock, stress, and outrageous behavior.

Erotic films and videos at all times were acknowledged as the one of the most influential means to provoke emotions and neural “response.” Development of communication networks inspired/granted a new status of “computer interactive” to that: now disembodied substances (disembodied “noughts”) meet in the virtual reality (in the ephemeral “nowhere”) turning their confluence into a pure neural reaction. The new computer-based sexuality appeals to thalamus, primarily to such its functions as formation of emotions (limbic system) and sensory and motor skills (bodily sensations). Integrated association areas of the cortex signal about pleasure with producing endorphine.

Thus, the paradox about getting the carnal pleasures while rejecting a bodily shell is easily solved on the level of cerebral activity.

In the similar way, observation of the violent scenes on the screen crosses the limit of a bearable adrenaline threshold. Thus, the shocking images became “bad trips” and according to Sigman, “can easily turn into nightmares, hallucinations ... Almost all of the situations in which the mind wanders and unhitches from reality can easily degenerate into states of suffering” [18, p. 158].

Such reduction of neuroaesthetics and neuroscience of screen studies to the laboratory measurements may provoke infringement of aesthetic consciousness and reduction of the impressions from the film to some “adrenaline-endorphine equivalent.” Still, the effect of the perceived artwork should not be reduced only to the modulations of neural excitation. Activation of the certain areas of the cortex with quantum impulses evokes quite real aesthetic impressions and emotions: acute fear, admiration, or pleasure.

### **Conclusions**

The results of theoretical and empirical research enabled to reveal the dynamics and perspectives of the discourse of neuroaesthetics, in-

cluding the *neuroscience of screen culture*. I offer to introduce this term that encompasses all forms of contemporary screen culture (but screen arts and everyday videos) into a scientific circulation. That would open the new horizons in the anthropological sciences and enrich the modern ways and methods of studying the qualitative and quantitative influence of the multimodal screen mediators on the human brain.

Harmonization of the inner dynamic states by the means of consciously managing the signals of the neural network with various external stimuli — color, lighting, movement, rhythm, and other means of influence of the screen products, including aesthetical means — may become a real and foreseeable aim of neuroaesthetics and neuroscience of screen culture. The correlation of the audiovisual pieces with the emotional response of the individual that is studied through the manifestation of cerebral activity of the recipient (user, consumer, interactor of the screen culture) should be acknowledged as informative for the further investigation of connections between the films and videos, the personal aesthetic experience, memory, and intensity of the neural response to the virtual stimuli.

#### References

1. Bartels A., Zeki S. Functional Brain Mapping During Free Viewing of Natural Scenes. In: *Human Brain Mapping*, 2004. Nr. 21(2), p. 75-85.
2. Bartels A., Zeki S. The Chronoarchitecture of the Human Brain-Natural Viewing Conditions Reveal a Time-Based Anatomy of the Brain. In: *Neuroimage*. 2004. Nr. 22(1), p. 419-33.
3. Brown S., Dissanayake E. The Arts Are More Than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics. In: *Neuroaesthetics*, ed. M. Skov and O. Vartanian. Amityville: Baywood Publishing Company, 2009, pp. 43-57.
4. Chatterjee A. Neuroaesthetics: A Coming of Age Story. In: *Journal of Cognitive Neuroscience*. (2011). Nr. 23(1), pp. 53-62.
5. Chatterjee A. Neuroaesthetics. Researchers unravel the biology of beauty and art. <https://www.the-scientist.com/cover-story/neuroaesthetics-37572> (visited 02.02.2021).
6. Chatterjee A., Vartanian, O. Neuroscience of aesthetics. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2016. Nr. 1369(1), pp. 172-194.
7. Consoli G. From Beauty to Knowledge: A New Frame for the Neuropsychological Approach to Aesthetics. *Frontiers in Human Neuroscience*. 2015. Nr. 9, Article 290. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00290/full> (visited 09.01.2021).
8. Gerdes A. B. M., Wieser M. J., Alpers G. W. Emotional Pictures and Sounds: A Review of Multimodal Interactions of Emotion Cues in Multiple Domains. In: *Frontiers in Psychology*. 2014. Nr. 5, Article 1351. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01351/full> (visited 09.01.2021).
9. Hasson U., Landesman O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N. & Heeger, D. J. Neurocinematics: The Neuroscience of Film. In: *Projections*. 2008. Nr. 2(1), pp. 1-26.
10. Ishizu T. & Zeki S. Toward A Brain-Based Theory of Beauty. In: *PLoS ONE*. 2011. Nr. 6(7), <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0021852> (visited 09.01.2021).
11. Kawabata H., Zeki S. Neural correlates of beauty. In: *Journal of Neurophysiology*, 2004. Nr. 91, pp. 1699—1705.
12. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. Пер. с англ. А. М. Татлыбаевой. Санкт-Петербург: Евразия, 1999. // Maslou A.G. Motivatsiya i lichnost. Per. s angl. Tatlyibaevoy A. M. Sankt-Peterburg.: Evraziya, 1999.
13. Nadal M., Skov M. Introduction to the special issue: Toward an interdisciplinary neuroaesthetics. In: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2013. Nr. 7(1), pp. 1-12.
14. Oliver V. B., Hartman, T. Exploring the role of meaningful experiences in users' appreciation of "good movies." In: *Projections: The Journal of Movies and Mind*. 2010. Nr. 4(2), pp. 128-150.
15. Pourtois G., Dhar M. Integration of face and voice during emotion perception: is there anything gained for the perceptual system beyond stimulus modality redundancy. In: *Integrating Face and Voice in Person Perception*, ed. P. Belin, S. Campanella, T. Ethofer. New York: Springer, 2013, pp. 181-206.
16. Ramachandran V. S. *The Emerging Mind (Reith Lectures)*. London: Profile Books, 2003.
17. Ramachandran V. S., Hirstein W. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. In: *Journal of Consciousness Studies*. 1999. Nr. 6(6-7), pp 15-51.
18. Sigman M. *The Secret Life of The Mind: How Your Brain Thinks, Feels, and Decides*. New York: Little, Brown and Company, 2017.

## COMUNICAREA TELEVIZUALĂ DE MEDIERE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2022.31-2.19>

### Rezumat

#### Comunicarea televizuală de mediere

Demersul de socializare al mass-mediei include o paletă variată de activități jurnalistice, printre care și medierea jurnalistică, care este un proces voluntar ce asigură formarea cadrelor flexibile de expunere și de dezbatere a problemelor și conflictelor sociale. Acest gen de activitate mediatică cel mai des se realizează prin intermediul jurnalismului televizual.

Scopul cercetării realizate în cadrul acestui studiu rezidă în conceptualizarea comunicării televizuale de mediere și în proiectarea profilului identitar al acesteia în contextul mediatic contemporan. În vederea îndeplinirii acestui deziderat, efortul investigativ a fost orientat să explice esența activității jurnalistice de mediere, în general, și a comunicării televizuale de mediere, în particular, precum și specificitatea acesteia prin descrierea principalelor însemne, caracteristici, misiuni etc. Studiul de caz a fost realizat în baza emisiunilor *Vorbește Moldova* și *Время правды* (*Timpul adevărului*) de la postul de televiziune *Prime*.

**Cuvinte-cheie:** mediere jurnalistică, comunicare televizuală de mediere, canal TV, talk-show, situații de conflict, funcție, misiune, dialog social.

### Summary

#### Television mediating communication

The mass media's socialization discourse includes a varied range of journalistic activities, including journalistic mediation. Journalistic mediation is a voluntary process that ensures the formation of flexible frameworks for exposing and debating social problems and conflicts. This type of media activity is most often carried out through television journalism.

The purpose of the research carried out in this study resides in the conceptualization of the television mediating communication and in projection of its identity profile in the contemporary media context. In order to achieve this prerequisite, the investigative effort has been oriented to explain the essence of mediating journalistic activity, in general, and the television mediating communication in particular, as well as its peculiarity by describing the main signs, characteristics, missions, etc. The case study was based on the talk-shows *Vorbește Moldova* and *Время правды* (*Timpul adevărului*) from the *Prime* TV channel.

**Keywords:** journalistic mediation, television mediating communication, TV channel, talk-show, conflict situations, function, mission, social dialogue.

Demersul de socializare al mass-mediei include o paletă foarte variată de activități jurnalistice, menite să asigure construirea socială a realității și să identifice locul și rolul diferitor categorii de indivizi sociali în procesele și fenomenele contemporane. Printre acestea, un rol aparte îi revine activității de mediere jurnalistică, care se manifestă drept un proces voluntar ce asigură formarea cadrelor flexibile de expunere și de dezbatere a problemelor și conflictelor interpersonale, de grup sau sociale. În presa tipărită, genul respectiv de activitate mediatică se realizează cu ajutorul unor materiale, de regulă, analitice, înserate în rubrici sau pagini specializate pe domeniu social, iar în jurnalismul televizual — prin intermediul unor emisiuni de dezbateri, sub formă de

talk-show-uri. Potențialul unor astfel de produse jurnalistice integrale este suficient pentru a iniția medierea socială a conflictelor și a oferi actanților, dar și unor forțe terțe, posibilitatea de a se implica constructiv în analiza acestora.

Medierea jurnalistică, ca model al comunicării publice, este orientată să faciliteze comunicarea între părțile implicate în conflict, să le ajute să-și construiască un cadru relațional și acțional adecvat în vederea identificării soluțiilor viabile pentru fiecare caz mediatizat în parte. Și, în pofida faptului că mass-media nu dispune de prerogativele instrumentelor judiciare de mediere a conflictelor, reușita acțiunii de mediere jurnalistică a instituțiilor de presă rezidă în proiectarea mediatică a unor contexte comunicaționale care ar permite

dezbaterea conflictului din diferite perspective și ar contribui la atingerea de către părțile aflate în conflict a unui consens cu efecte concrete.

Comunicarea televizuală de mediere, realizată în cadrul talk-show-urilor, este un fenomen relativ nou pe piața serviciilor mediatice din Republica Moldova. În prezent, în jurnalismul televizual autohton, există două emisiuni care întrunesc toate însemnele unei emisiuni specializate în mediere. Este vorba de talk-show-urile *Vorbește Moldova* și **Время Правды** (*Timpul adevărului*) de la postul de televiziune *Prime*.

*Vorbește Moldova* este primul talk-show din Republica Moldova cu oameni reali și întâmplări adevărate, care a început să fie difuzat la 13 octombrie 2017 de postul de televiziune *Prime*. El apare de patru ori pe săptămână, de luni până joi, la ora 20:00, și este moderat de prezentatoarea Natalia Cheptene. Iată cum este descris conceptul emisiunii: „Eroii noștri vin în platoul emisiunii să-și împărtășească istoriile personale, care nu lăsa pe nimeni indiferent. Oricine își poate spune părerea: rude și martori oculari, susținători și oponenți, funcționari și experți, celebrități și jurnaliști, chiar și spectatorii prezenți în platou. Discutând cazuri particulare, vorbim despre lucruri care îi afectează pe toți” [11].

Emisiunea are pagină de facebook și canal de Youtube, unde sunt stocate toate edițiile emisiunii. Numărul de vizualizări diferă de la o ediție la alta, variind între câteva zeci de mii și un milion. Cele mai de top ediții au înregistrat chiar mai mult de un milion de vizualizări. Printre acestea se numără: *Copil legat de mamă* [1], din 27.05.2019, care a înregistrat 1,2 milioane de vizualizări, 1221 de comentarii și 6,6 mii de aprecieri; *Ea nu merită să fie mamă?!* [2], din 28.03.2019, care a înregistrat 1,2 milioane de vizualizări, 1432 de comentarii și 7,2 mii de aprecieri; *Mi-a fugit nevasta de acasă* [6], din 10.06.2019, care a înregistrat 1,1 milioane de vizualizări, 772 comentarii și 4,6 mii de aprecieri. Observăm că cele mai înalte audiențe au înregistrat edițiile în anul 2019, când a fost declarată starea de urgență în sănătate publică, ca urmare a pandemiei de Covid-19. Starea de urgență în sănătate publică a impus restricții asupra tuturor activităților publice și a condiționat autoizolarea în masă a indivizilor sociali, iar ca rezultat, aceștia au început să petreacă mai mult timp în fața televizoarelor, dând preferință emisiunilor de divertisment și celor de socializare (în ultima categorie se încadrează și emisiunile de mediere).

La polul opus se află edițiile care au reușit să acumuleze doar câteva zeci de mii de vizualizări, așa precum: *Un bărbat din Palanca a murit în condiții dubioase. De ce rudele cred că el a fost omorât?* [9], din 07.04.2021, care a înregistrat 19,729 mii de vizualizări, 8 comentarii și 139 de aprecieri; *Ferma groazei* [3], din 13.11.2017, care a înregistrat 19 mii de vizualizări, 0 comentarii și 52 de aprecieri; *Foștii iubiți ai unei femei s-au întâlnit în platoul emisiunii. Ce veste le-a dat ea?* [4], din 13.07.2021, care a înregistrat 19 987 de vizualizări, 8 comentarii și 106 aprecieri; *Frumusețe musculoasă* [5], din 29.01.2018, care a înregistrat 19 993 de vizualizări, 10 comentarii și 41 de aprecieri. În opinia noastră, interesul relativ redus față de anumite ediții poate fi explicat prin faptul că unele dintre acestea au fost difuzate înainte sau după pandemie, când populația petrecea mai puțin timp acasă, în special, în fața micilor ecrane, întrucât avea acces și era antrenată în diferite activități publice. Totodată, numărul mic de vizualizări poate fi explicat și prin faptul că în cadrul acestor ediții au fost abordate teme mai puțin actuale, „răsuflate”, care au invadat spațiul informațional și au generat suprasaturația acestuia; titlurile neinspirate, precum și promo-urile modeste, de asemenea, au contribuit la poziționarea acestor ediții la sfârșitul clasamentului.

Pagina de facebook [10] a emisiunii *Vorbește Moldova* păstrează întru totul stilul, cromatică și designul conceptual al emisiunii. Pe interfața acesteia pot fi găsite următoarele informații:

- descrierea succintă a emisiunii;
- adresa electronică a emisiunii: <https://www.vorbeste.md/>;
- numărul de telefon al redacției: 0607 57 573;
- adresa electronică pentru a trimite mesaje: [vorbestemoldova@prime.md](mailto:vorbestemoldova@prime.md);
- canalul de Youtube: [Vorbește Moldova](#);
- pagina de instagram: [vorbeste.moldova](#);
- identificarea domeniului: emisiuni sau serial TV.

Fluxul (feed-ul) de pe pagina de facebook a emisiunii *Vorbește Moldova* include: materiale promoționale, foto ale protagoniștilor, capturi de ecran din diferite ediții și link-uri active care fac conexiune cu contul de Youtube. La 20.09.2022, această pagină de facebook era urmărită de 151.199 de persoane și apreciază de 80.695 de persoane.

**Время Правды** (*Timpul adevărului*) este o altă emisiune orientată să investigheze și să me-

dieze situațiile de conflict, prima ediție a căreia a fost difuzată la 6 septembrie 2021, pe postul de televiziune *Prime*. Ea apare de patru ori pe săptămâna, de luni până joi, la ora 19:00 și este moderată de jurnalista Ludmila Muntean. Emisiunea se autodefiniște prin următorul generic: „Investigații, interviuri exclusive, expertize, teste ADN și Detectorul de minciuni. Toate acestea ne vor apropia de adevăr!” [16].

Pe site-ul *Prime TV*, emisiunea **Время Правды** (*Timpul adevărului*) este prezentată în felul următor: „Primul în Moldova talk show de limbă rusă despre problemele cu adevărat importante ale cetățenilor noștri. Noi nu doar discutăm despre oameni sau evenimente. Pentru noi contează rezultatul! Investigații jurnalistice, detalii exclusive ale cazurilor importante, examinări, teste ADN și teste la detectorul de minciuni — toate acestea ne ajută să ne apropiem și să descoperim adevărul. În studioul **Время Правды** (*Timpul adevărului*), analizăm în detaliu problemele cu care s-au confruntat eroii noștri. Apoi, împreună cu reporterii emisiunii și cu experții invitați, încercăm să găsim posibilități de a ajuta oamenii necăjiți, disperăți, care au nimerit în impas sau se află la răscruce de drumuri. De asemenea, pentru noi este foarte important să-i punem la lucru pe funcționari și pe oamenii legii!” [16].

Emisiunea are pagină de facebook și canal de Youtube, unde sunt stocate toate edițiile emisiunii. Numărul de vizualizări diferă de la o ediție la alta, cel mai mic fiind de câteva sute, iar cel mai mare — de câteva zeci de mii. Printre edițiile de top se numără: Тайна смерти Татьяны из Марамоновки (*Misterul morții Tatianeii din Maramonovka*) [20], din 31.05.2022, care a înregistrat 21 345 de vizualizări, 11 comentarii și 160 de aprecieri; Сын выгнал меня из дома (*Feciorul m-a alungat din casă*) [19], din 31.05.2022, care a înregistrat 15 473 de vizualizări, 7 comentarii și 102 aprecieri; Ферма страсти (*Ferma patimilor*) [21], din 22.11.2021, care a înregistrat 19 579 de vizualizări, 24 de comentarii și 83 de aprecieri.

La polul opus al clasamentului se situează edițiile care au fost vizualizate de mai puțin de 1000 de telespectatori: Костер на пятом этаже (*Rugul de la etajul al cincilea*) [17], din 11.04.2022, care a înregistrat 876 de vizualizări, 0 comentarii și 7 aprecieri; Война в Украине (*Războiul din Ucraina*) [14], din 07.03.2022, care a înregistrat 991 de vizualizări, 4 comentarii și 13 aprecieri. Specificăm că edițiile care au sub 1000 de vizu-

alizări sunt mai degrabă o excepție decât o normă, pentru că cele mai multe ediții înregistrează câteva mii de vizualizări, cum ar fi, de exemplu, următoarele: Верните моих детей (*Dați-mi copii înapoi*) [13], din 15.11.2021, care a înregistrat 3 371 de vizualizări, 1 comentariu și 17 aprecieri; Меня выкинули на улицу (*M-au aruncat în stradă*) [18], din 16.11.2021, care a înregistrat 2 153 de vizualizări, 1 comentariu și 9 aprecieri; Бывшая украла мою дочь (*Fosta soție mi-a furat fiica*) [12], din 16.05.2022, care a înregistrat 5 757 de vizualizări, 22 de comentarii și 44 de aprecieri.

Sub aspectul stilului, cromaticii și a design-ului, pagina de facebook [15] a emisiunii **Время Правды** (*Timpul adevărului*) păstrează ținuta conceptuală a formatului TV. Pe interfața acesteia pot fi găsite următoarele informații:

- descrierea succintă a emisiunii;
- numărul de telefon al redacției 0607 57 573;
- identificarea domeniului: emisiuni sau serial TV.

Ca și în cazul emisiunii *Vorbește Moldova*, fluxul (feed-ul) de pe pagina de facebook a emisiunii **Время Правды** (*Timpul adevărului*) include: materiale promoționale, foto ale protagoniștilor, capturi de ecran din diferite ediții și link-uri active care fac conexiune cu contul de Youtube. La 20.09.2022, această pagină de facebook era urmărită de 1.631 de persoane și apreciată de 1.011 persoane.

Analiza comparativă a emisiunilor *Vorbește Moldova* și **Время Правды** (*Timpul adevărului*) demonstrează că între aceste două emisiuni există atât similitudini, cât și disimilitudini. Cele mai semnificative disimilitudini au fost identificate în procesul analizei cantitative, ele fiind legate prioritar de:

- limba în care sunt realizate emisiunile: emisiunea *Vorbește Moldova* este realizată în limba română, iar **Время Правды** (*Timpul adevărului*) — în limba rusă;
- audiență: audiența emisiunii *Vorbește Moldova* variază între câteva zeci de mii și 1,2 milioane, iar cea a emisiunii **Время Правды** (*Timpul adevărului*) — între câteva sute și câteva zeci de mii. Audiența medie a primei emisiuni este de circa 60 de ori mai mare decât audiența celei de-a doua emisiuni.
- prezența în spațiul virtual: emisiunea *Vorbește Moldova* are pagină de facebook și de instagram, pe când **Время Правды** (*Timpul adevărului*) — doar pagină de facebook.

— complexitatea informațională a paginii de facebook: pagina de facebook a emisiunii *Vorbește Moldova* include șapte elemente: descrierea succintă a emisiunii, adresa electronică a emisiunii, numărul de telefon al redacției, adresa electronică pentru mesaje, canalul de Youtube, pagina de instagram, domeniul, pe când cea a emisiunii **Время Правды** (*Timpul adevărului*) doar trei elemente: descrierea succintă a emisiunii, numărul de telefon al redacției, domeniul.

Observăm că aceste disimilitudini accentuează profilul identitar al fiecărei emisiuni analizate și condiționează poziționarea foarte diferită a acestora pe piața mediatică autohtonă.

Cercetarea a scos în evidență, de rând cu diferențele enunțate anterior, și un șir de similitudini existente între aceste două emisiuni. Similitudinile sunt determinate de faptul că ambele emisiuni au:

- 1) același diapazon tematic, care este de natură socială;
- 2) același obiect de reflectare, și anume situațiile de conflict, dramele și tragediile umane;
- 3) același scop, or, ambele abordează subiectele în vederea medierii lor;
- 4) același masiv informațional potențial care se limitează la realitatea autohtonă;
- 5) același format de talk-show;
- 6) același concept, ca retorică și design.

Printre similitudini, de asemenea, se numără și indicatorii definiți de faptul că ambele emisiuni apar la același post TV — *Prime*, au același cont de Youtube, sunt difuzate în prime-time și au pagină de facebook.

Analiza calitativă a acestor două emisiuni a demonstrat similitudini și la nivelul designului/cromaticii, stilului și strategiilor de comunicare adoptate de moderator.

Designul ambelor emisiuni este realizat în aceeași cheie și folosește prioritar culorile care simbolizează fie foc, pasiune și insistență, fi agresiune, răutate și violență, fie anxietate, durere și regrete, adică culorile care stimulează oamenii să ia decizii în mod rapid, pe bază de emoții. De exemplu, culoarea roșie, intens prezentă în platoul emisiunii *Vorbește Moldova* „naște sentimente extreme și poate mări presiunea sângelui și ritmul respirației” [7], iar cea albastră, cu nuanțe de gri spre negru, care prevalează în platoul **Время Правды** (*Timpul adevărului*) este asociată anxie-

tății, singurătății, răului și inspiră disperare, jale și tragism.

Stilul pe care îl adoptă ambele emisiuni este foarte asemănător; el este caracterizat de un accentuat vampirism emoțional, ce are la bază doi termeni de referință: tragismul și fatalitatea. Contextul de dezbateră, creat în platou, este amplificat emoțional de confruntarea reală a ideilor și opiniilor împărtășite de participanții la emisiune, or, pozițiile pe care se situează aceștia sunt foarte diferite. „Tot ceea ce contează este ca invitații să pună în discuție informații, idei, păreri, atitudini în contradictoriu, potrivit demersului argumentativ prin rolurile și relațiile stabilite între participanți, dar și prin crearea evenimentului comunicativ.” [8, p. 45]. Sentimentele trăite de persoanele din platou, precum și de telespectatori sunt intensificate de vocea gravă a reporterului și de fundalul muzical alert.

Strategiile de comunicare, adoptate de moderatoarele Natalia Cheptene de la *Vorbește Moldova* și Ludmila Muntean de la **Время Правды** (*Timpul adevărului*), au drept obiectiv crearea în dezbateră a unui spațiu de dialog corect, echilibrat și eficient. Medierea realizată în cadrul ambelor emisiuni are la bază comunicarea subordonată canoanelor etice, care se axează pe imparțialitatea și neutralitatea prezentatoarelor. Analiza calitativă a discursurilor și intervențiilor moderatoarelor a certificat că ambele jurnaliste respectă principiile deontologice. Intervențiile verbale ale acestora în procesul comunicării interpersonale nu conțin indicii de acord sau dezacord, iar acțiunile comportamentale ale lor sunt echilibrate, echidistante și imparțiale atât în raport cu părțile implicate în conflict, cât și cu analiștii și experții din platou. Neutralitatea moderatoarelor este unul dintre factorii care conferă credibilitate acestor emisiuni, fapt demonstrat de rating-urile ambelor.

Așadar, emisiunile realizate în vederea medierii conflictelor sunt regizate astfel încât să genereze schimbul de opinii între actanți, din care să reiasă soluțiile optime pentru cazul luat în dezbateră. Soluțiile apar, de regulă, în direct, dat fiind faptul că cea mai des utilizată formă de expresie a comunicării televizuale de mediere sunt talk-show-urile. Acest lucru, în mare măsură, se datorează moderatorilor care reușesc să creeze în platou o atmosferă constructivă și să faciliteze inițierea dialogului între părți.

Specificitatea comunicării televizuale de mediere rezidă în caracterul ei social, orientat să adu-

că pe agenda publică problemele cu care se confruntă sau cu care trăiesc oamenii de rând și să le dezbate în vederea creării consensurilor pe marginea acestora. Totodată, specificitatea acestora rezidă și în caracterul ei emotiv care are menirea să sensibilizeze telespectatorii și să le ofere posibilitatea de a trăi senzații noi și/sau de a retrăi anumite sentimente cu o încărcătură emoțională sporită. Grație faptului că îmbină armonios utilitatea cu spectacolul, emisiunile televizuale specializate în mediere au reușit să atragă atenția miilor de telespectatori și, în timp record, să-i transforme în publicul lor țintă. Succesul fulminant al emisiunilor respective este demonstrat de audiențele mari pe care acestea le înregistrează și care depășesc cu mult audiențele oricărei alte emisiuni de dezbatere din jurnalismul de televiziune autohton. În pofida faptului că nu este încă omniprezentă în spațiul informațional al Republicii Moldova, comunicarea televizuală de mediere, ca activitate jurnalistică cu identitate proprie, deține un profilul mediatic foarte clar, ce denotă perspective reale de dezvoltare în contextul mediatic contemporan.

## Referințe bibliografice

1. Copil legat de mamă. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Est2-gwuVZ4> (vizitat 19.09.2022).
2. Ea nu merită să fie mamă?! Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=l7axMg-V9Fwk> (vizitat 19.09.2022).
3. Ferma groazei. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=MB3Pw2Ku4HI> (vizitat 19.09.2022).
4. Foștii iubiți ai unei femei s-au întâlnit în plătoul emisiunii. Ce veste le-a dat ea? Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=c-Soa9e7YTHo&t=1s> (vizitat 19.09.2022).
5. Frumusețe musculoasă. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=NTpccsqfTH1k> (vizitat 19.09.2022).
6. Mi-a fugit nevasta de acasă. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=eVlyb4m-KmYc&t=168s> (vizitat 19.09.2022).
7. Semnificația și simbolistica culorilor, august 2017. Disponibil: <https://www.platinumoptic.ro/semnificatia-si-simbolistica-culorilor/> (vizitat 24.09.2022).
8. Teodorescu Ana-Maria. Aspecte etice ale strategiilor de comunicare în talk-show. Un studiu de caz: „Nașul”, B1 TV. În: Revista de studii media / nr. 3, iunie 2014, pp. 43-58.
9. Un bărbat din Palanca a murit în condiții dubioase. De ce rudele cred că el a fost omorât? Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=PdQHTAE253I> (vizitat 19.09.2022).
10. Vorbește Moldova, pagină de facebook. Disponibil: <https://www.facebook.com/vorbestemoldova/> (vizitat 19.09.2022).
11. Vorbește Moldova, site Prime TV. Disponibil: <https://prime.md/ro/emisiune/vorbeste-moldova-63366.html> (vizitat 31.08.2022).
12. Бывшая украла мою дочь / Byvshaja ukrala moju doch. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=bXVii8arKic> (vizitat 20.09.2022).
13. Верните моих детей / Vernite moih detej. Disponibil: [https://www.youtube.com/watch?v=m1a4MPB0\\_P0&list=PLa2BTUldRdy\\_NR\\_XpbnDfYjqWeiUQ5MEi](https://www.youtube.com/watch?v=m1a4MPB0_P0&list=PLa2BTUldRdy_NR_XpbnDfYjqWeiUQ5MEi) (vizitat 20.09.2022).
14. Война в Украине / Voina v Ukraine. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=w-zUvI7dXqTw> (vizitat 20.09.2022).
15. Время Правды / Vreemea pravdy, pagină de facebook. Disponibil: <https://www.facebook.com/vreemea.pravdy/> (vizitat 20.09.2022).
16. Время Правды / Vreemea pravdy, site Prime TV. Disponibil: <https://prime.md/ro/vremya-pravdy-120109.html> (vizitat 02.09.2022).
17. Костер на пятом этаже / Kostior na pjiatom jetazhe. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=SvNkIe0r29o> (vizitat 20.09.2022).
18. Меня выкинули на улицу / Menja vykinuli na ulicu. Disponibil: [https://www.youtube.com/watch?v=cTRv5pNi5cM&list=PLa2BTUldRdy\\_NR\\_XpbnDfYjqWeiUQ5MEi&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=cTRv5pNi5cM&list=PLa2BTUldRdy_NR_XpbnDfYjqWeiUQ5MEi&index=2) (vizitat 20.09.2022).
19. Сын выгнал меня из дома / Sym vygnal menja iz doma. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=wn81-M62gEc> (vizitat 20.09.2022).
20. Тайна смерти Татьяны из Марамоновки / Tajna smerti Tatiany iz Maramonovki. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=VHju7FiTPNc> (vizitat 20.09.2022).
21. Ферма страсти / Ferma strasti. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=M3B-M11eUGA> (vizitat 20.09.2022).



## CĂRȚI ELABORATE ÎN CADRUL IPC LANSATE LA BOOKFEST CHIȘINĂU 2022

La 1 septembrie curent, în cadrul Salonului Internațional de Carte BOOKFEST 2022 — un festin editorial de zile mari — au fost lansate 5 volume de autor, apărute în condiții grafice și tipografice excelente, la prestigioasa editură EPIGRAF (director — Oleg Bujor), o instituție culturală, care, în fond, și-a făcut un titlu de noblețe, plasând în circuitul public lucrările științifice elaborate în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural (IPC).



Prima carte *Magia filmului de animație* este semnată de cercetătoarea Violeta TIPA, doctor în studiul artelor. Volumul este important din, cel puțin, două puncte de vedere: în primul rând, prin faptul că ne aflăm în fața unui studiu monografic de referință în spațiul nostru sociocultural despre filmul de animație, de o amploare și valoare indubitabile. În temei, este vorba de o adevărată Enciclopedie în domeniu, întrucât filmul de animație din Republica Moldova (și nu numai) este cercetat în toată complexitatea lui — atât din perspectivă diacronică, cât și prin aplicarea unei grile semnificative de lectură filologică, capabilă să pună în lumină, sub aspect axiologic, aportul fiecărui cineast de la noi în evoluția acestei arte. În al doilea rând, este conturat un tablou obiectiv și plenar al filmului nostru de animație — nu în funcție de anumite criterii tematice, ci din punct de vedere estetic, fiind incluse nume de primă mărime ale acestui gen cinematografic.

Profesorul universitar, muzicologul Aurelian DĂNILĂ, dr. hab. în studiul artelor, a fost prezent la această ediție a BOOKFEST-ului cu două volume: *Scrieri despre operă. Articole, interviuri, lexicon și Alexandru Samoilă. Interviu în două acte*, care, după mine, este cartea-eveniment al anului editorial 2021, înscriindu-se perfect în linia cărților de factură dialogică, apărute în ultimii ani. Mă refer la Mihai CIMPOI. *Sunt un om de cultură devenit un destin* de Aliona Grati (cu subtitlul *Dialoguri la focul din vatră*); *Îndoiala a fost și rămâne principiul meu de viață*: Vasile Malanețchi în dialog cu Vladimir BEȘLEAGĂ (ambele apărute la editura „Prut Internațional”) și volumul Andrei ȚURCANU *de vorbă* cu Nina CORCINSCHI, intitulat *Cartea din mâna lui Hamlet* (publicată la editura „Cartier”).

Despre volumul *Alexandru Samoilă. Interviu în două acte* am putea spune, metaforic vorbind, că este „o carte scrisă la două mâini”, termenul fiind preluat din teoria și practica scriiturii literare. Altfel zis, interlocutorul este un partener de dialog implicat plenar în actul creativ respectiv. Dialogul are loc sau se întâmplă pe un dublu registru: o „construcție în doi” — de idei, consemnări cu caracter informativ și estimativ privind activitatea de creație a ilustrului nostru dirijor, dar și prin prezența unui liant subtil de „la firul ierbii”, cu alte cuvinte, niște lucruri nu mai puțin semnificative din viața cotidiană a marelui artist Alexandru Samoilă.

Volumul *Poezia realității în formule cinematografice* a cineastului și filmologului Dumitru OLĂRESCU, doctor în studiul artelor, este consacrată regizorului, academicianului Anatol Codru, care a debutat cu filmul documentar *Trânta* (1968), când se afirmase deja ca un foarte bun poet, cu viziuni înnoitoare, prin volumele *Noaptea albăstre* (1962) și *Îndărătnicia pietrei* (1967). Pelicula respectivă aparține „filmului poetic de non-ficțiune”, un fenomen estetic deosebit de original în contextul fostei cinematografii sovietice, deschizători de drum fiind redevabilii noștri scriitori și cinești Vlad Ioviță și Gheorghe Vodă. Există în filmele documentare ale regizorului Anatol Codru o legătură indisolubilă între imaginea cinematografică și universul inefabil al poeziei, iar liantul acestor fine conexiuni este generat de ne-

istovita metaforă, astfel încât artistul nostru poate fi circumscris în plan estetic prin două formule congruente — de poet-cineast sau cineast-poet. Anume această interferență a mai multor principii ale esteticii, ale modalităților de expresie poetică și cinematografică l-a interesat pe autorul cărții.

Următorul volum *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță* este realizat de doamna Ana GHILAȘ, doctor în filologie, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator la Institutul Patrimoniului Cultural.

Pornind de la creația marelui nostru prozator și dramaturg Ion Druță, autoarea a reușit să elucideze exemplar semnificațiile conceptului de teatralitate care, de altfel, străbate întreaga lucrare și, finalmente, cercetătoarea a identificat valențele teatralității unui obiect estetic de natură scriptică în totalitatea și potențialitatea valorilor sale scenice — retorice, plastice, fonice-muzicale, dramatice etc. În procesul de disecare a fenomenului teatralității în textele scriitorului Ion Druță — de natură dramatică și epică -, dânsa a apelat la instrumentele cele mai fine de disociere, unele de ultimă oră, mai puțin sau aproape deloc vehiculate în cercetarea umanistă de la noi, care este încă tributară unor metodologii tradiționale de anali-

ză. În acest sens, lucrarea respectivă este una cu adevărat inovatoare — atât în plan teoretic, cât și sub aspect pragmatic.

În volumul *Dramaturgia națională din anii '90 în (con)textul postmodernismului* cercetătoarea Dorina KHALIL-BUTUCIOU, dr. în studiul artelor și culturologie, a realizat o analiză pluridimensională a fenomenului dramaturgiei naționale nouăzeciste de sorginte postmodernistă, disecând în profunzime toate componentele inerente unei bune funcționări a comunicării teatrale (autorul dramatic, directorul de scenă, actorul, decorul, costumele, muzica și, nu în ultimul rând, publicul și critica teatrală, care, finalmente, se constituie într-o conștiință estetică a artei scenice). Secțiunea finală a studiului monografic aduce în prim-plan niște concluzii extrem de utile și operaționale, bine gândite și clar formulate, care întregesc această construcție științifică de o aleasă tradiție academică.

Și autorii cărților, și vizitatorii au conștientizat importanța cultural-informativă a acestui Salon Internațional de Carte.

*Alexandru BOHANȚOV*

## Frumusețea 2022 la Sibiu (Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, 2022)

*Frumusețea* este genericul ediției a XXIX-a a celui mai mare și mai semnificativ Festival Internațional de Teatru din Europa, care se desfășoară la Sibiu, de obicei, vara. Când cireșar trece pe neobservate în luna lui cuptor, orașul Sibiu devine metropola teatrului european. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), cel mai complex festival anual din România, iar la nivel internațional — unul dintre cele mai importante festivaluri de teatru și ale artelor spectacolului din lume, fiind al treilea ca mărime, ca amploare, dimensiune și calitate a evenimentelor în Europa după Festivalul de la Avignon (Franța) și Edinburgh International Festival (Scoția). Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a fost inaugurat în 1993 din inițiativa unui grup condus de Constantin Chiriac, actor la Teatrul Național „Radu Stâncă” (TNRS) din Sibiu. Acest demers pornit din dragostea față de teatru și de oraș, din dorința de a le dărui oamenilor întâlnirea cu frumosul prin intermediul artelor spectacolelor. Cu fiecare an Festivalul își tot lua amploare: de la câteva teatre participante s-a ajuns în 2007, anul când Sibiul devine Capitala Culturală Europeană, la 70 de teatre! Acesta a fost un an semnificativ pentru Sibiu și o ediție de excepție a Festivalului, care a marcat un nou nivel, situându-se alături de cele mai mari Festivaluri din lume.

Acest Festival aduce cei mai mari actori, regizori, dramaturgi, scenografi etc., cele mai semnificative spectacole, montate în cele mai diverse colțuri ale lumii. „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu reprezintă, dincolo de o celebrare a artelor, o îmbinare perfectă între teatru, dans, circ, film, carte, conferințe, expoziții, performanțe, muzică și o ocazie de învățare și perfecționare pentru mii de voluntari români și străini, care s-au alăturat evenimentului, an de an, legând prietenii, uneori de o viață”<sup>1</sup>.

Anul acesta, cea de a XXIX ediție s-a produs sub semnificativul generic *Frumusețe/Beauty*, care după restricțiile pandemice a semnat o revenire la viața liberă, la frumusețea artei, la frumusețea teatrului. Programul a înglobat peste 80 de evenimente artistice, ce s-au produs în cca 80

de locații ale orașului, unde au participat cca 3500 artiști din 75 de țări. Și toți uniți sub același imn al frumuseții, după cum menționa și Constantin Chiriac, ... „...Suntem uniți sub semnul libertății și frumuseții (...) Nenumărate secțiuni noi, o bucurie a întâlnirilor, care ne dau rațiunea de a fi, dar și certitudinea că viața este cel mai mare miracol de pe acest pământ. Astfel, prin creație, prin emoție și frumusețe, adăugăm la ceea ce înseamnă construcția și creația divină, bucuria cunoașterii și a descoperirii în care ne aruncăm zi de zi...” — Constantin Chiriac, Directorul FITS în adresarea sa Festivalului, ediția 2022.



Programul Festivalului a fost deosebit de ademenitor la toate categoriile de spectacole: de la cele tradiționale, ce erau jucate pe scena Teatrului Național „Radu Stâncă”, Filarmonicei Naționale, Centrului Cultural „Ion Besoiu” și Fabrica de Cultură până la spectacole stradale. Or, Fabrica de Cultură — Construcții SA din Sibiu este o demonstrație cum pot fi reconstruite spațiile industriale, rămase în paragină fără utilizare, schimbându-le esențial destinația. Și refacerea unei Baze de producție în spațiu teatral a fost, la fel, ideea lui Constantin Chiriac, directorul TNRS și al Festivalului, cu scopul de-a organiza noi locații pentru Festival, care-și lărgea tot mai mult aria, solicitând spații mai mari și mai încăpătoare atât pentru public, cât și pentru spectacole, precum ar fi cele ale lui Silviu Purcărete. Astfel, din 2017, Festivalul a devenit posesorul încă a trei săli de spectacole enorme: Sala *Faust*, Sala *Lulu* și Sala *Eugenio Barba*. În Sala *Faust* au fost jucate și cele două spectacole de patrimoniu, *Faust* și *Povestea prințesei deocheate*, ambele în regia notoriului Silviu Purcărete, ce s-au desfășurat în niște decoruri uriașe și complexe. Spectacolul *Povestea prințesei deocheate* după Tsuruya Namboku IV, cunoscut

<sup>1</sup> A se vedea: Cum a început povestea noastră // *Frumusețe*. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Catalogul festivalului. Sibiu, 2022, p. 34.

dramaturg nipon al teatrului Kabuki de la sfârșitul perioadei Tokugawa (1603—1867). Pentru piesele sale cu teme supranaturale și personaje macabre și grotești a adus în scenă o lume pe cât de mitologică, pe atât de nebună. Iar spectacolul *Faust* (premiera căruia a avut loc în 2007, fiind o piesă de rezistență a programului Sibiu — Capitala Culturală Europeană 2007), care numără în distribuția sa peste 100 de actori și muzicieni, devenind emblema Festivalului. Deși se joacă aproape la fiecare ediție, biletele sunt vândute cu mult înaintea și e imposibil de nimerit la spectacol.

Festivalul de la Sibiu este locul întâlnirilor ale tuturor artelor. La ediția a XXIX-a, sub umbrela *Frumuseții*, se regăsesc spectacole ce țin de cele mai diverse genuri și stiluri. Autorii mereu în vogă, care se pretează timpului, rămân a fi William Shakespeare, Anton Cehov, Eugene Ionesco și alții. Pe scenă sunt aduse temele contemporaneității: omul într-o societate bulversată, apăsător de singurătate și de neînțelegerea celor din jur, mereu într-un conflict cu lumea înconjurătoare, într-o luptă continuă pentru existență și afirmare, existența într-o lume, unde umbra trecutului vine ca un ecou și continuă să ne macine etc.

În programul festivalului s-a regăsit opera marelui William Shakespeare prin spectacolele *Regele Lear* (de Ryunosuke Kimura, Japonia), *Macbeth* (de Botond Nagy, TNRS, Sibiu) și *Macbeth* (de Alessandro Serra, Italia), *Doi tineri din Verona* (de Alexandru Măzgăreanu, TN din Constanța), spectacol prezentat în cadrul Uniunii teatrelor naționale din toamna lui 2022.

Marele dramaturg francez de origine română, Eugene Ionesco, a fost comemorat prin spectacolele *Scaunele* de Gabor Tompa, Teatrul Național din Luxemburg, *Regele moare* de Claus Reyman din Anglia, *Lecția* de Felix Alexa, Teatrul „Nottara”, București.

*Trei surori* de Anton P. Cehov au putut fi urmărite în viziunea cuplului regizoral Andrei și Andreea Grosu de la TN „Radu Stâncă” din Sibiu și a regizorului Luc Perseval, Sary Theatre din Cracovia, în care „conturează portretul „Europei îmbătrânite”, care nu vrea să se lase pradă trecerii timpului”.

Interes a provocat musicalul *Cabaret* cu libretul de Joe Masteroff după piesa lui John Van Druten, în viziunea regizorală a lui Răzvan Mazilu, Teatrul Odeon, care vine să ne re-amintească, că azi suntem cu toți actanții „unei petreceri puse la cale, în ciuda durerii, a tristeții, a condiției noas-

tre tragice, a absurdului existenței”. Or, tragi-comedia bine cunoscută după extraordinarul film *Cabaret* (1972) a lui Bob Foss cu Liza Minelli în rolul principal, spre regretul nostru, se repetă...

În contextul evenimentelor, ce au loc în lume, e și un alt spectacol al lui Răzvan Mazilu. E vorba de muzicalul *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht, montat la Teatrul „Excelsior”.

Și spectacolul *Duminica/Sunday* în regia lui Julie Tenret, Sicaire Durieux & Sandrine Heyraud, Focus and Chaliwate Company (Belgia), și-a propus să pună în discuție problemele lumii contemporane printr-o combinație dintre actori, marionete și imagini video. Iar, *Dușmănie v.2.0. E ceva vindecător în a le da oamenilor un obiect al urii lor*, de Gabriel Sandu, Teatrelli ne reîntoarce în trecutul comunist al României, prin prisma creării unui documentar, care balansează între adevăr și ficțiune, demonstrându-ne, încă o dată, cum se manipulează prin imagini.

Din concursul Festivalului n-au lipsit nici marii regizori ai lumii, printre care și cunoscutul actor, dramaturg și regizor de teatru și filme documentare, Pippo Delbono, cu *Iubire*, un spectacol, ce prezintă o dublă viziune asupra iubirii.

Iar românul Gigi Căciuleanu vine cu o adaptare liberă după piesele lui Vasile Alecsandri *Kiritza sau jocul de-a ... și altele*.

Printre marile producții internaționale și cele românești la Festival au fost prezente și două teatre din Republica Moldova. E vorba de Teatrul „Satiricus”, care mai mulți ani la rând este prezent în programul Festivalului. Aici s-au jucat spectacolele *Angajare de clovn* de Matei Vișniec (2016), *Puștoaica de la etajul 13 sau Dragă societate* de Mircea M. Ionescu și *Migraaaaanți sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă* de Matei Vișniec (2017), *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov (2018), *Hamlet. Cursa de șoareci* de William Shakespeare și *100 minute de libertate* (2019), *Cerere în căsătorie* (2020) și *Revizorul* de Nicolai V. Gogol (2021). De data aceasta Teatrul „Satiricus” a prezentat spectacolul *Casa* de Maksim Gorki în regia lui Dumitru Agriș (Moscova). Mesajul spectacolului, deși avea și replici în limba rusă, a fost înțeles grație jocului inspirat al actorilor. Nu a fost trecut nici de ochiul vigilent al criticii, care a menționat: „...Spectacolul este viu și structurat inteligent pentru derularea scenelor într-un ritm alert și fluid. Actorii machiați și nearanjați, în haine obișnuite de casă, dau autenticitate. Spectacolul e dur, pentru că așa a fost gândită drama fami-

liei Jeleznov: ca o metaforă existențială a viselor distruse. Ce se mai poate îndrepta după ce visele sunt pierdute și viața irosită? Mișcările dinamice ale actorilor în spațiu fără decor obligă publicul să-și concentreze atenția exclusiv la jocul actorilor, la detaliile mișcărilor, la accentul și intonațiile folosite pentru a încărca personajele cu tensiuni conflictuale și emoționale.

Vidul decorului este oglinda vidului emoțional. Fericirea este o iluzie, visele se destramă și speranțele se spulberă, făcând loc unui gol interior în sufletul omului, care nu-și mai trăiește viața, ci se străduiește s-o suporte. <...> Rezultat al efortului creator colectiv al regizorului și al actorilor, *Casa* este un spectacol profund, o provocare și o experiență emoțională<sup>1</sup> (Revista „Aplauze”, editată după fiecare zi a festivalului).

Și Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău este bine cunoscut în Sibiu. La ediția recentă a Festivalului a produs mai multe evenimente. În primul rând, a jucat comedia *Hamlet în sos picant* de Aldo Nicolaj, în regia lui Petru Hadârcă, apreciat de critica locală: „*Hamlet în sos picant* coboară de la înălțimea tragediei unul dintre cele mai cunoscute simboluri ale căutării adevărului, Hamlet, în „sosul nostru de toate zilele”, la propriu și la figurat, anulând orice suspiciune că nu avem dreptul de a ni-l reapropia sau de a reinterpretă cultural modelele ce altfel și-ar pierde strălucirea”<sup>2</sup>.

Duo, Naționalul din Chișinău a adunat teatrolfilii și oaspeții Festivalului nu doar la spectacolul *Hamlet în sos picant*, ci și la alte două manifestări nu mai puțin semnificative: lansarea cărții *100 de spectacole în 100 de ani la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău* (Chișinău: Editura Cartier, 2022) și proiectarea filmului *O scenă a memoriei. 100 de ani de Teatru Național la Chișinău* (regie Petru Hadârcă), ambele dedicate aceluiași eveniment semnificativ pentru teatrul din Republica Moldova. Prezentarea cărții și, respectiv, a filmului a fost moderată de Octavian Saiu, dr., profesor la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, care a menționat importanța acestui eveniment pentru comunitatea culturală din spațiul românesc.

La eveniment au fost prezenți nu doar autorul și regizorul Petru Hadârcă, dar și Virgilu Mărgineanu, directorul OWH Studio, producătorul filmului, care au deschis puțin parantezele proce-

sului de creație. Iar Mariana Oancea, îngerul protector al celor două opere a ținut să menționeze semnificația promovării culturii teatrale pe întreg spațiu românesc.

Festivalul, pe lângă rolul de promovare al valorilor culturale/ teatrale, își propune susținerea și promovarea creației tinerilor. Drept argumente și includerea în programul Festivalului a competiției între școlile de teatru, așa-numitul Festivalul Universităților de Teatru și Management Cultural, la care au participat studenți de la universitățile teatrale din Germania, Republica Moldova, Serbia, Anglia, Italia, Macedonia. Republica Moldova a fost prezentă cu echipa de actori de la AM-TAP cu spectacolul *O mie de îngeri*, cu un text de Mihai Fusu și Luminița Țăcu după Elise Wilk, în regia Luminiței Țăcu.

Un alt proiect al viitorilor actori a fost *Moștenirea*, realizat de studenții de la facultățile de artă din Sibiu, Iași și Constanța, care au prezentat spectacolul figurilor vivante cu genericul *Balul Shakespeare și Muzeul Statuilor* shakespeariene, adunat la un loc personaje din cele cinci celebre creații shakespeariene, bazat pe pantomimă și expresivitate corporală.

Înainte de a trece la compartimentul spectacolelor stradale, câteva cuvinte despre spectacolul virtual *Turnul# Următorul nivel*, text de Ionuț Socu & Alex Mihaescu & Teatrul Basca, regie Alex Mihaescu, care au produs emoții puternice anume prin capacitatea tehnologiilor de a crea iluzia prezenței în spații deloc tradiționale. Acesta poate fi considerat un prim experiment cu realitatea virtuală în crearea spectacolelor.

Un loc aparte în programul Festivalului îl ocupă conferințele de presă cu trupele venite de peste hotare, precum întâlnirile și discuțiile cu regizorii, actori, compozitori și scenografi.

Dr., prof univ. Octavian Saiu a susținut o serie de dialoguri cu personalități din lumea teatrului, precum compozitorul Vasile Șirli, o personalitate cu o bogată biografie artistică, care, cu mult umor și inspirație, a povestit despre întâlnirea cu regizorul Silviu Purcărete, despre debutul lor la teatrul de păpuși „Țândărică”, din experiența sa de lucru atât în film, cât și în teatru cu regizorul Silviu Purcărete pentru care a scris muzică la spectacolele *Faust* și *Povestea Prințesei deocheate*, ambele prezente în cadrul festivalului.

Octavian Saiu l-a avut în calitate de interlocutor și pe însuși regizorul Silviu Purcărete, care s-a referit la procesul său de creație.

1 Ioan-Antonie Bădăruță-Hașigan. Casa de Maxim Gorki. „Ce sunt visele?” // *Aplauze*, nr.6, 2022, pp. 22-23.

2 Ionia Pașcanu. Bucătar, let s go!// *Aplauze*, nr. 5/22, 28 iunie 2022, p. 24.

Nu mai puțin incitantă a fost și întâlnirea cu dramaturgul și prozatorul franco-belgian Eric-Emmanuel Schmitt, cunoscut după romanele și piesele sale, în special, romanul „Oscar și Tanti Roz”, adaptat pentru teatru și marele ecran. În cadrul Festivalului a fost jucată piesa lui *Domnul Ibrahim și florile din Coran* în regia Anne Bourgeois de la Théâtre Le Rive Gauche, Franța.

O personalitate prezentă la toate edițiile Festivalului este Prof. George Banu, care e și membru colegiului de redacție al revistei noastre *Arta. Arte audiovizuale*. Cunoscutul profesor de la Sorbona a susținut o conferință specială despre „Teatrul: invenție și fabrică a Europei”. În discursul său s-a referit la evoluția teatrului european, care a balansat periodic spre estetica orientală „Marii formatori ai teatrului au crezut că teatrul se poate restabili, se poate repara grație orientului. După aceea au urmat o mișcare de reflux către Europa, pentru că de fapt, cred eu, că ciclurile culturale (poate și economice) funcționează ritmic pe principiul coloanei infinitei: când se dilată, când se restrâng. Dar, când spațiul teatral se extinde spre orient, când ne întoarcem spre Europa. Îmi amintesc o frază, care merită citată, spusă de un mare regizor italian Pier Paolo Pasolini: „Nu suntem mulți (numeroși), dar venim de la Atena”. Într-adevăr, teatrul se bazează pe actul fundamental al creării teatrului de la Atena...”

Pe lângă această conferință, criticul i-a avut în calitate de interlocutori personalități din lumea teatrului, precum Andriy Zholdak, cunoscut regizor ucrainean, care din 2006 s-a instalat cu traiul în Germania, unde activează la Theater Oberhausen; cuplul regizoral Andrei și Andreea Grosu, prezenți la Festival cu spectacolele *Trei surori* de Anton P. Cehov și *Domnișoare Iulia* de August Strindberg.

Evident că reputatul teatrolog român, George Banu, a lansat și ultimele sale publicații: *Povestirile lui Horatio — portrete și mărturii ale măștrilor scenei europene* (Editura Tracus Arte, 2021), o panoramă personală a protagoniștilor, care au marcat teatrul european. O carte de amintiri, crochiuri, interviuri, realizate cu mari măștri ai scenei mondiale, precum Jerzy Grotowski, Peter Brook, Antoine Vitez, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Giorgio Strehler, Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Krzysztof Warlikowski, Robert Wilson și alții, pe care a avut ocazia să-i cunoască personal. A doua carte prezentată a fost *Obiecte rănite* (București: Nemira, 2022), care ar fi mai

mult o incursiune în memorie, în timp prin prisma obiectelor ajunse până în ziua de azi.

O altă prezență semnificativă la Festivalul de Teatru din Sibiu a fost dramaturgul Matei Vișniec, care și-a lansat câteva noi apariții *Un secol de ceață* (Polirom, 2021), *Teatrul*. Volumele I, II și III (Editura Trasis Arte, 2022), precum și patru cărți de dramaturgie pentru copii: *Povestea regelui supărat pe clovn*, *Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama*, *Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele*, și *Capra, iedul cel mic și cumătra lupoaică* (toate editate la București: Editura Arthur, 2022), ultimele două au cunoscut variante scenice în teatrele noastre, respectiv la Teatrul „Luceafărul” și la Teatrul „Eugene Ionescu”. Iar piesă *Capra, iedul cel mic și cumătra lupoaică* ar fi o posibilă continuare a poveștii lui Ion Creangă *Capra cu trei iezi*.

Lansările de carte se includ în evenimentele, la fel, de așteptate de comunitatea teatrală. De menționat, că pe parcursul anilor de când există Festivalul, sub egida lui s-a inițiat și publicarea unor serii de lucrări despre teatru, antologii de dramaturgie, monografii, ediții critice etc.

Lansările enumerate mai sus se completează și cu cele două antologii de texte *Teatrul la genul feminin* și *Teatrul fără limite*, coordonate și editate de Diana Nechit și Andrei C. Șerban, ce vor completa bibliografia impunătoare a Festivalului.

Nemaivorbind de o serie de reviste, cataloage, care au îmbogățit domeniul teatrologiei.

În comun cu Radio România, la Biblioteca Județeană ASTRA din Sibiu au fost organizate o serie de spectacole-lectură. Pentru ediția curentă au fost alese piesele dramaturgilor Luigi Pirandello (*Povestea Fiului schimbat*, *Lazăr*, *Viața pe care ți-am dat-o*, *Fiecare-n felul său*), Aldo Nicolaj (*Vara indiană*, *Gheață cu lămâie*) și Matei Vișniec (*Bătrâna doamnă care prepara treizeci și șapte de cocktail-uri Molotov pe zi*). În interpretarea actorilor, care la fel s-au bucurat de succes la public, în special, cel profesionist. Fiecare spectacol-lectură era urmat de discuții pe marginea mesajului etc.

Toate aceste piese sunt publicate într-un volum aparte *Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacole-lectură* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2022) și lansat, la fel, în cadrul festivalului. Pe parcursul anilor, în Colecția de cărți a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, s-au editat peste 50 de antologii cu piese prezentate în cadrul spectacolelor-lectură, șase albume și peste 60 de studii și monografii.

Această manifestare teatrală din Sibiu adună mereu o mulțime de turiști, care vin pentru spectacolele stradale sau cele din aer liber, prezentate gratis în zona veche a orașului. Publicul de toate vârstele a rămas fascinat nu numai de spectacolele prezentate, ci și de manifestările stradale: ciroul contemporan, de evoluarea ansamblurilor și colectivelor muzicale etc.

Pe strada pietonală Nicolae Bălcescu din centrul vechi al orașului s-au susținut zilnic cele mai diverse reprezentații de la invitația la *Dans macabru* de Efimer, Spania, *O fantezie muzicală* (Puppet Street Band), Grande Cantagiro Barattoli, Italia; *O fanfară de legendă*, Fanfara de la Cozmești, România; la prezența *Lebedelor albe*, Teatro per Caso; *Pregătiți de carnaval*, Batucada de Murcia & Carnival Group de Alicante; *Minunata lume a umbrelor*, proiecții stradale de *Theatre du N-ombrile*, Belgia; Sylphes — un dans aerian (Spania, Argentina), un show splendid, sublim, magic, captivant; ciroul contemporan, la înălțime până la Marea călătorie prin *Labirintul luminilor* de Theatre ANU, Germania, Instalată în Piața Mare.

Acestea sunt doar o mică parte din evenimentele Festivalului, la care am reușit să fiu prezentă, conștientizând faptul că frumoasa manifestare teatrală din Sibiu ar servi drept exemplu pentru toate orașele mari întru valorificarea artei

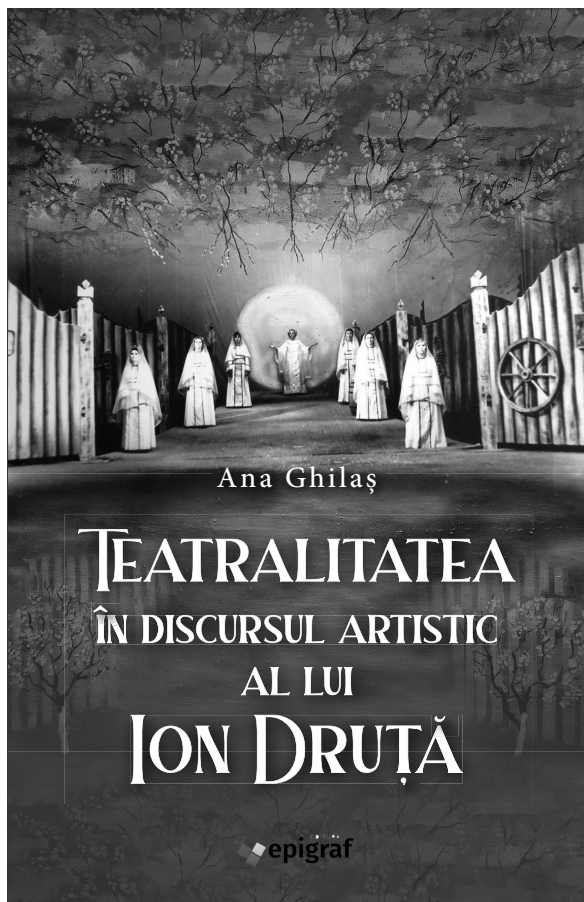
teatrale, întru triumful frumosului, atât de necesar pentru timpurile noastre.

**P.S.** Toate manifestările culturale din cadrul Festivalului Internațional de Teatru Sibiu, de la prezentarea spectacolelor până la Festivalul Școlilor de Teatru, de la spectacolele stradale la spectacolele-lectură, organizate în incinta Bibliotecii Județene, de la conferințele de presă până la întâlnirile cu marile personalități din domeniu, de la lansările de carte până la Bursa spectacolelor, l-au provocat pe Constantin Chiriac, directorul FITS la ideea de deschidere la Sibiu a unei Instituții Academice de Cercetare în Artele Spectacolului. Ideea a fost acceptată și la organizarea Institutului își dau concursul Academia Română, Ministerul Culturii, Ministerul Educației. De altfel, intenția este argumentată printr-o Arhivă a Festivalului, cu înregistrarea a zeci și zeci de conferințe susținute pe parcursul anilor, dialoguri cu marile personalități din lume (regizori, actori, scenografi, compozitori etc.), cu o bibliotecă, ce se ridică la zeci de ediții publicate în colecția „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu”. Or, Festivalul a adunat sub auspiciile sale un întreg patrimoniu, care trebuie cercetat și pus în valoare.

*Violeta TIPA*

**Ana Ghilaș. Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță. Chișinău: Epigraf, 2021. — 288 p.**

Monografia Anei Ghilaș *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță* prezintă o investigație profundă și originală a artei teatrale. În procesul studierii estetico-filosofice a creației lui Ion Druță, situată într-un context sociocultural concret — anii 1960—2000, în procesul analizei personajelor, a caracterului poetic al operei auto-



ruului, care s-a învrednicit de o atenție deosebită a teatrologilor din mai multe țări, cercetătoarea Ana Ghilaș evidențiază specificul teatralității în dramaturgia și proza lui Ion Druță ca fenomen cultural general. Chiar dacă au fost publicate unele articole ce abordează teatralitatea și teatralizarea în dramaturgia acestui autor, prezentul studiu monografic al Anei Ghilaș constituie o investigație amplă a fenomenului teatralității atât la nivel teoretic, cât și din punct de vedere al analizei dramaturgiei, prozei și discursului teatral din perspectiva aceasta, în special în spațiul nostru cultural.

Analiza și interpretarea creației lui Ion Druță este anticipată de o caracterizare generală a uni-

versului imaginar al acestui autor în capitolul I intitulat *Creația lui Ion Druță în context sociocultural*, în care autoarea dezvoltă mai multe idei și aspecte abordate anterior în alte studii ale sale privind creația drujiană. În capitolul II, *Teatralitatea ca universală*, este investigat fenomenul teatralității din punct de vedere teoretic și istoric, cercetătoarea analizând lucrările teatrologului, regizorului, dramaturgului Nicolai Evreinov privind perioada pre-estetică și cea estetică a teatralității, urmate de utilizarea acestui termen în perioada numită post-estetică — în sociologie, psihologie, antropologie ș.a. Capitolul conține, la modul general, înțelesul termenului *teatralitate* în dramaturgie, în teatru, în proza artistică, în viață și caracteristicile principale ale acestui fenomen estetic și cultural.

Investigarea profundă a unui număr mare de lucrări ce tratează problema teatralității în diversele ei aspecte (expuse în lucrări științifice semnate de A. Ubersfeld, E. Gofman, I. Lotman, R. Barthes, N. Manda, V. Halizev, A. Roșca, V. Fedorenco, A.- M. Rusu ș.a.) i-au permis autoarei să abordeze acest fenomen din diferite unghiuri de vedere, fapt ce demonstrează specificul viziunii artistice a personalității creatoare a lui Ion Druță, dar și calitățile analitice și de interpretare ale cercetătoarei Ana Ghilaș.

În Capitolul III, intitulat *Literaritate — teatralitate în discursul narativ al lui Ion Druță*, este bine evidențiată relația teatru — proză, specificul formelor artistice dramatic și epic, dar accentuând trăsăturile comune ale acestora: literaritatea și teatralitatea, autoarea pornind de la ideile lui R. Jakobson, I. Lotman, A. Ubersfeld, P. Pavis ș.a. Prin analiza comparată a doi reprezentanți ai generației de creație din anii 60 — Ion Druță și Vasile Vasilache, A. Ghilaș scoate în evidență rolul și funcțiile artistice și poetice ale topoilor *lumea ca teatru* și *lumea ca spectacol* în proza acestor scriitori. În așa fel, autoarea demonstrează cum elementul teatral este utilizat ca aspect metodologic și ca perspectivă de abordare a autorilor din aceeași generație de creație, dar diferiți ca viziune și ca mod de gândire artistică.

La analiza textelor literare din perspectiva teatralității, Ana Ghilaș expune opinia că opera epică, în cea mai mare măsură exprimă ideea lui



Nicolai Evreinov privind „instinctul teatral” al omului și „simțul teatralizării” prin modul cum se manifestă personajele. Autoarea argumentează aceste opinii prin analiza și interpretarea textelor narrative ale lui Ion Druță, relevă modalitățile artistice și intermediale de transfigurare artistică a vieții prin elemente ale teatralității în discursul narativ: stilul oral, lirismul, psihologismul, detaliul artistic, simbolul, metafora, tipuri de repetiții ș.a., toate contribuind la crearea scenicității ca element specific teatral. În acest sens sunt evidențiate și similitudinile de forme artistice, cum sunt schița, nuvela ca specie ale genului epic și monodrama ca specie dramatică ș.a. Autoarea accentuează rolul elementelor folclorice, a psihologismului, a lirismului în crearea teatralității textului epic, în special a teatralității personajului (în nuvele *Malul de piatră*, *Badea Cireș* ș.a.), demonstrând specificul relației literaritate — teatralitate în viziunea artistică a lui Ion Druță.

Capitolul IV este intitulat *Forme protoscenice în imaginarul artistic druțian*, el constituind un liant dintre teatralitatea prozei și teatralitatea textului dramaturgic, genuri artistice în care se atestă asemenea elemente prototeatrale în structura discursului precum: masca, elemente de ritual, rugăciunea, corul, mesagerul și modul de manifestare a lor în imaginarul artistic druțian. Autoarea monografiei demonstrează astfel gândirea teatrală a lui Ion Druță, cu exemple, analize din texte narrative și dramaturgice (de exemplu, măștile lui badea Cireș din nuvela *Bătrânețe, haine grele* și masca la nivel psihanalitic (persona — umbra) a lui Tudor Mocanu din drama *Doina*,) capitolul fiind foarte bine structurat și argumentat cu exemple concrete din creația lui I. Druță.

Capitolul V *Poetica teatralității în dramaturgia lui Ion Druță* este unul complex, ce exprimă un grad înalt de noutate al monografiei semnate de Ana Ghilaș. Ne referim la noutatea științifică atât la nivel de metodologie a cercetării cât și la cel de profunzime a analizelor realizate de autoare. Pentru prima dată sunt analizate didascalile,

structura și funcțiile lor artistice la modul general, iar din punct de vedere practic, cercetătoarea demonstrează specificul textului dramaturgic al lui Ion Druță prin analiza din perspectiva intermedialității, a intertextualității ș.a. În așa fel, prin acest studiu monografic, cercetătoarea Ana Ghilaș își aduce contribuția la evidențierea modernității gândirii dramatice a lui Ion Druță. Analizele detaliate din textele didascalice demonstrează o bună cunoaștere a materiei teoretice, fiind astfel demonstrat rolul lui Ion Druță în tranziția de la tradiționalism la modernism în dramaturgie.

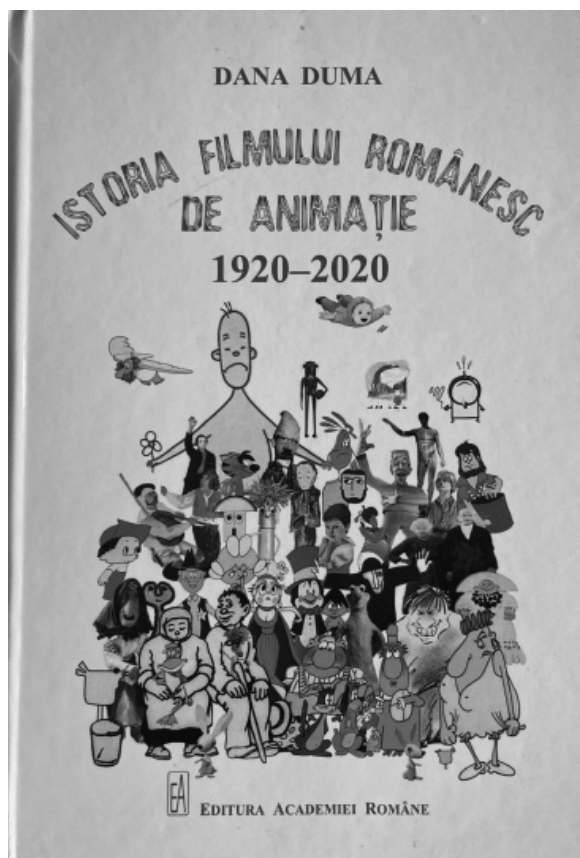
Capitolul VI *Spațiu-timp în demersul dramaturgic și în cel teatral* prezintă modalități de creare a atmosferei în textul dramaturgic și analiza cronotopului teatral în spectacole după textele lui Ion Druță (*Casa mare*, *Doina*, *Păsările tinereții noastre*, *Horia*). În realizarea subiectelor propuse, autoarea face trimitere la conceptele teoretice operaționale pentru abordarea problemelor din capitol: atmosferă, cronotop teatral, rescriere, denegare ș.a. Spectacolele sunt analizate din această perspectivă și în acest context, la analiza textului dramaturgic un rol important îi revine semnificației cuvântului (din didascalii sau dialog), iar în realizarea scenică a textului din perspectiva cronotopului autoarea evidențiază rolul creației comune a viziunii regizorului, a scenografului, actorilor, a coloanei sonore ș.a. Imaginile din spectacole, prezentate în Anexă, se prezintă drept argumente ale analizelor, interpretărilor autoarei din acest ultim capitol. La o eventuală revenire asupra studiului, propunem autoarei și analiza altor spectacole care au fost montate recent.

Monografia Anei Ghilaș *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță* este o nouă perspectivă de cercetare în teatrologie prin faptul că autoarea propune noi metode de investigare a textului dramaturgic și a spectacolului teatral, pune accent pe relația dintre arte și pe rolul dezvoltării științelor.

*Elfrida Corolioua*

**Dana Duma. Istoria filmului Românesc de Animație (1920—2020).  
București: Editura Academiei Române, 2020. — 400 p.**

Dana Duma, prin cercetările sale asidue de-a lungul al mai multor ani, a devenit un reputat critic în lumea artei cinematografice. În palmaresul său și-au găsit loc publicațiile atât cele dedicate filmului de ficțiune, cât și ale celui documentar, dar și filmului de animație. Este printre puținii critici, care are în vizorul său acest domeniu miraculos, gen prin care vorbesc linii și culori, obiecte și fenomene, metafore și simboluri. Semnează unica monografie despre activitatea regizorului Ion Popescu-Gopo (*Gopo*, 1996). Și în România, de altfel, ca la noi, domeniu nu prea a fost răsfațat de critica de specialitate. Abia după 2000, odată cu apariția noilor tehnologii și a posibilităților de creare a filmelor, vor apărea și noi lucrări destinate artei a Opta. Astfel, Dana Duma își asumă toată responsabilitatea pentru realizarea unui studiu complex despre filmul de animație românesc. Cercetat atât pe orizontală, cât și pe verticală, autoarea urmărește evoluția genului în România pe parcursul a celor o sută de ani, începând cu primul film, prima apariție și finalizând cu filmele de ultimă oră.



Cartea are o structură complexă, înglobând un Cuvânt înainte, șapte capitole, fiecare având mai multe subcapitole, Dicționar de autori, Filmografia filmului românesc de animație și Bibliografia. Abordează în felul său evoluția filmului de animație românesc într-o perioadă concretă.

În deschiderea lucrării se află *Un reper inconfundabil*, semnat de Prof.univ. dr. hab. Angelo Mitchevici, care vorbește de acest prim demers în cultura română, care „...plombează o absență în literatura de specialitate și va deveni un reper incontestabil pentru istoricii și criticii de film. Și nu numai pentru ei” (p. 10).

Autoarea în debutul monografiei își propune să răspundă la întrebarea „Ce este, de fapt, animația?”, căutând o definiție a noțiunii de ieri și de azi, în era digitală, care a dat naștere unor noi media (new media) și a unor noi posibilități, respectiv și a noilor concepte teoretice în viziunea lui Lev Manovich.

Discursul urmează istoria Filmului de animație românesc, începând cu *Pioneri în epoca interbelică: Aurel Petrescu și Marin Iorda*, de la primele pelicule de animație și primii deschizători de drum al genului. Capitolul doi, dedicat *Perioadei postbelice*, vine cu începuturile industriale, ce ni-l aduce pe tânărul Ion Popescu-Gopo, numit creatorul providențial, care se ambiționează de-a depăși stilul Disney, promovând pe marele ecran Omulețul său cu floare care descoperă lumea/universul. Or, acest Omuleț, stilizat în câteva linii, gol-goluț, a scos din anonim cinematografia românească, plasând-o alături de alți creatori anti-Disney, cei din studioul UPA, școala de la Zagreb etc.

Capitolul următor se axează pe *Perioada „dezghețului”*, analizând filmul românesc din perspectiva altor animații naționale, prezente în cadrul Festivalului Internațional al filmului de animație de la Mamaia (anii 1966, 1968, 1970), precum și rolul Festivalului în evoluția ulterioară a animației românești. Tot în acea perioadă se impune și cultul autorului la studioul „Animafilm”. În primul rând, Dana Duma se raportează la creația lui Ion Popescu Gopo, care vine cu ideea de filme-pilule.

Nu au rămas în afara cercetărilor nici alți regizori cu renume, precum Ion Trucă ancorat într-o lume alegorico-simbolică, Sabin Bălașa care

prezintă un univers metaforico-simbolic prin pictura sub aparat, Laurențiu Sârbu cu ecranizarea basmelor atât naționale, cât și universale, Mihai Bădică descoperă și experimentează în diverse materiale de la plastilină, *papier mache*, sârmă până la sticlă, Constantin Mustețea cu filmul său *Pe fir*, Adrian Petringenaru cu tehnica icoanelor pe sticlă, care și-au adus aportul la estetica filmului de animație românesc, au practicat diverse tehnici și materiale. Un loc aparte îl au și autorii satirici: Matty Aslan, Nell Cobar, Horia Ștefănescu, Olimp Vărășteanu, Victor Antonescu, cunoscut prin parodia *Celor trei mușchetari* și alții.

Capitolul *Vârsta serialului și a unei noi generații* pune în valoare perioada anilor 80, când animația românească se dezvoltă în câteva direcții. În primul rând, apar serialele: de divertisment, de autor, educative etc. Concomitent se produc lungmetraje de animație (unele chiar derivate din seriale, precum *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor*, 1988, regie Victor Antonescu). Un compartiment aparte autoarea îl dedică cineaștilor-femei: Luminița Cazacu cu mini-seria despre Condiția Penelopei, Izabela Petrașincu reprezentată de poveștile cu păpuși; Tatiana Apahideanu — reprezentantă a „aripii poetice” a animației românești; Liana Petruțiu, Floarea Liceică și alte reprezentante ale sexului frumos în animație.

În contextul noii generații de animatori români, autoarea distinge, așa-numita, „Generația '80”, formată în cadrul facultăților de arte plastice. Tonul apariției acesteia îl dă Zoltan Szilagyî cu filmul său de debut *Nodul gordian* (1979), care a suscitat atenția criticii internaționale. Szilagyî, după cum afirmă Dana Duma, apoi „...a jucat rolul creatorului de școală” (p. 135), îndrumând tineri, precum Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Olimpiu Bandalac. Fiecare rămânând în istoria animației românești cu titluri semnificative.

Un interes aparte prezintă și experimentele lui Ion Popescu-Gopo cu tehnici combinate sau materiale în premieră, precum părul în scurtmetrajul *Tu* (1983), tehnicile combinate în lungmetrajele *Maria*, *Mirabela* (1982) și *Ucenicul vrăjitor* (1985). După care vine o perioadă de stagnare...

Anii 90 fac ravagii în toate domeniile. Maeștri din perioada precedentă au reușit să creeze o serie de filme, dar seduși de ofertele unor studouri private sau de deschiderea hotarelor, care au provocat migrația animatorilor în alte spații geografice în căutarea unei vieți mai bune, studioul „Animafilm” a intrat într-o „moarte clinică”.

O nouă provocare la crearea filmelor de animație vine din partea tehnicii și a tehnologiilor moderne, care propun o modalitate facilă de animare. Apare o nouă generație, care este promovată prin intermediul noului Festival Internațional de Animație — Festivalul Anim'est.

Evoluția filmului de animație este cercetată și descrisă până în anul 2020. Perioada actuală, începutul secolului XXI s-a manifestat pe plan mondial, în primul rând, prin filmele de lungmetraj în genul documentarului de animație ale Ancăi Damian — *Crulic, drumul spre dincolo* (2012), pentru care obține Marele premiu la Annecy. Apoi vor urma alte lungmetraje realizate în coproducții: *Muntele magic* (2015), *Minunata călătorie a Maronei* (2019).

După această prețioasă călătorie prin fascinantul univers al filmului de animație românesc, autoarea își pune întrebarea: Și acum, încotro? se va îndrepta animația, care vor fi temele abordate și valorile promovate? Nu vor lua tehnicile digitale locul valorilor artistico-estetice? Or, ziua de mâine se află în mâinile studenților de azi...

În calitate de capitol de încheiere autoarea propune o *Scurtă istorie a animației românești. Cronologie sumară* — o sinteză a istoriei parcurse de filmul de animație în cei o sută de ani... Și *Mărturii*, un document viu... sunt interviurile autoarei cu creatorii de animație, în mod special, cu Ion Popescu Gopo, realizate în diferite perioade, și cu Zoltan Szilagyî.

Întregesc acest discurs istorico-estetic prin compartimentul biobibliografic, ce înglobează informații despre 59 de creatori de animație din România, prezentați prin date biografice importante, filme, premii, precum și *Filmografia* (redactată împreună cu Radu Igazsag) completă pe perioada analizată.

Dana Duma în *Istoria filmul românesc de animație 1920—2020* a reușit să cuprindă întreaga evoluție, scoțând în evidență cele mai semnificative producții și creatorii lor. Să pună în valoare această miraculoasă și plină de posibilități artă — arta filmului de animație, istoria ei sinusoidală, ce a depășit cu îndrăzneală incertitudinile timpului.

Menționăm și excelenta calitate poligrafică, designul ei, machetarea reușită, coperta cu un concept sugestiv reflectă adecvat conținutul, suscitând privirile cititorului.

Violeta TIPĂ

**LISTA AUTORILOR**

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeria-barbas@yahoo.com.mx

BEREZOVICOVA Tatiana, doctor în studiul artelor, profesor universitar, AMTAP, Chișinău, e-mail: tatiana.berezovicova@ampat.md

BOHANȚOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

CALMIȘ Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chivas@yahoo.com

COROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

GALAIU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, 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, Chișinău, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

GRECU Vasile, doctorand, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vasile\_grecu@list.ru

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, doctor în studiul artelor, Germania, e-mail: b\_dory2000@yahoo.com

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@yahoo.com

SIKORSKAIA Irina, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul de artă, folclor și etnologie „M.F. Râlski”, Kiev, Ucraina, E-mail: Sikorska1959@gmail.com

STEPANOV Georgeta, doctor habilitat, profesor universitar, USM, Chișinău, e-mail: stepanov-georgeta@gmail.com

TALPĂ Svetlana, doctorand, UPS „Ion Creangă”, Chișinău, e-mail: t.s.t.87@mail.ru

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta\_tipa@yahoo.com

TSAGARELI Tamar, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Institutul de Teatru și Film „Șota Rustaveli”, Tbilisi, Georgia

ZUBAVINA Iryna, doctor în studiul artelor, profesor, cercetător principal, Academia Națională de Arte, Kiev, Ucraina, email: kinoira@ukr.net ; zubavina@mari.kiev.ua

**LIST OF COLLABORATORS**

BARBAS Valeria, Doctor in the Study of Arts, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [valeriabarbas@yahoo.com.mx](mailto:valeriabarbas@yahoo.com.mx)

BEREZOVICOVA Tatiana, Doctor in the Study of Arts, university professor, AMTAP, Chisinau, e-mail: [tatiana.berezovicova@ampat.md](mailto:tatiana.berezovicova@ampat.md)

BOHANȚOV Alexandru, Doctor in the Study of Arts, leading researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [bohantsov@gmail.com](mailto:bohantsov@gmail.com)

CALMÎȘ Dumitru, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chișinău, e-mail: [dumitrucalmish1985@gmail.com](mailto:dumitrucalmish1985@gmail.com)

CHISELIȚĂ Vasile, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [chivas@yahoo.com](mailto:chivas@yahoo.com)

COROLIOVA Elfrida, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chișinău, e-mail: [korelf@mail.ru](mailto:korelf@mail.ru)

GALAICU Violina, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [violinagalaicu@yahoo.com](mailto:violinagalaicu@yahoo.com)

GHILAȘ Ana, Doctor in Philology, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [ana\\_ghilas@yahoo.com](mailto:ana_ghilas@yahoo.com)

GHILAȘ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [ghilasvictor@yahoo.com](mailto:ghilasvictor@yahoo.com)

GRECU Vasile, PhD student, trainee research scientist, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [vasile\\_grecu@list.ru](mailto:vasile_grecu@list.ru)

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, Doctor in the Study of Arts, Germany, e-mail: [b\\_dory2000@yahoo.com](mailto:b_dory2000@yahoo.com)

OLĂRESCU Dumitru, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [dumitru.olarescu@yahoo.com](mailto:dumitru.olarescu@yahoo.com)

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat in the Study of Arts, main scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [anamaria.plamadeala@yahoo.com](mailto:anamaria.plamadeala@yahoo.com)

SIKORSKAIA Irina, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kiev, Ucrain, E-mail: [Sikorska1959@gmail.com](mailto:Sikorska1959@gmail.com)

STEPANOV Georgeta, Doctor Habilitat, university professor, USM, Chișinău, e-mail: [stepanov-georgeta@gmail.com](mailto:stepanov-georgeta@gmail.com)

TALPĂ Svetlana, PhD student, UPS „Ion Creangă”, Chișinău, e-mail: [t.s.t.87@mail.ru](mailto:t.s.t.87@mail.ru)

TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: [violeta\\_tipa@yahoo.com](mailto:violeta_tipa@yahoo.com)

TSAGARELI Tamar, Doctor in the Study of Arts, Associated Professor, Shota Rustaveli Theatre and Film State University, Tbilisi, Georgia, e-mail:

ZUBAVINA Iryna, Doctor in the Study of Arts, professor, main researcher at the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine, email: [kinoira@ukr.net](mailto:kinoira@ukr.net) ; [zubavina@mari.kiev.ua](mailto:zubavina@mari.kiev.ua)

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR  
ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**Stimați colegi, Centrul Studiul Artelor al Institutului 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:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013.; 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. Filosofskaiia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000.; Vasileva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX–XXI vv. V: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, 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) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57.  
E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: [www.artjournal.asm.md](http://www.artjournal.asm.md); [www.patrimoniu.asm.md](http://www.patrimoniu.asm.md)

**TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS  
IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES**

**Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute 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:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013.; 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:** Gavrilian 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](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 Sfant, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

**Additional information may be requested at:** telephone: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57; E-mail: [arta.redactor2@mail.ru](mailto:arta.redactor2@mail.ru); [arta.redactor2@gmail.com](mailto:arta.redactor2@gmail.com);

Website: [www.artjournal.asm.md](http://www.artjournal.asm.md); [www.patrimoni.asm.md](http://www.patrimoni.asm.md)